

Günter Giesenfeld, Thomas Koebner u.a. (Hg.)

Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 37: Blicke auf Landschaften 2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1731>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter; Koebner, Thomas (Hg.): *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 37: Blicke auf Landschaften* (2005). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1731>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Blicke
auf
Landschaften**

AUGEN-BLICK

MARBURGER UND MAINZER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg und der Filmwissenschaft
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Heft 37

Dezember 2005

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld und Thomas Koebner

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft € 7,90 (SFr 14,70)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-047-6

Inhaltsverzeichnis

Nils Plath	
Landschaft erblicken.	
Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema	5
Volker Pantenberg	
Ansichtssache. Natur Landschaft Film	15
Marc Glöde	
Filmische Topographien der USA. Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung	25
Alexander Böhnke	
Karten und andere Adressen des Films.....	46
Ekkehard Knörer	
Der Zerfall des Rahmens.	
Zur Auflösung der Landschaft im Wüstenfilm	68
Kristina Trolle	
Was blieb waren die Kraftwerker und ihre Filme	78
Peter Krapp	
<i>This is Nowhere</i> . Filmlandschaft im Wohnmobil	88
Michael Girke	
Stoffwechsel	106
Stephan Schoenholtz	
Maoriland und Mittelerte. Neuseeländische Landschaften in <i>The Piano</i> und <i>The Lord of the Rings</i>	111
Nils Plath	
Container Drivers. Vier Anmerkungen zu einem Bild: aus James Bennings <i>California Trilogy</i>	126

Herausgeber dieses Heftes: Nils Plath

Bilder: Digitalisierung von Videoaufzeichnungen.

*Umschlagbild: Filmaufnahmen zu *The Sky on Location* von Babette Mangolte, 1982. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Fotografin.*

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Alexander Böhnke, geb. 1967, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. Veröffentlichung, zus. mit Jens Schröter (Hrsg.) zum Thema Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? (2004). Seine Dissertation Paratexte des Films. Verhandlungen des diegetischen Raums wird demnächst erscheinen.

Michael Girke, geb. 1963, ist Filmkritiker, lebt und arbeitet in Herford und schreibt u.a. für *Film-Dienst, Konkret, Freitag, Jungle World, New Filmkritik*.

Marc Glöde, geb. 1969, ist Filmwissenschaftler und als wissenschaftlicher Mitarbeiter seit 2002 am Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ tätig. Veröffentlichungen zum Thema 'Film und Architektur' im Rahmen von Filmfestivals u.a. in Berlin, Los Angeles und London. Schreibt zur Zeit seine Dissertation zum Thema „Farbige Räume: filmische Manifestationen einer Veränderung des Raumdenkens“.

Ekkehard Knörer, geb. 1971, promoviert mit einer Arbeit zu „Ingenium und Witz im 17. und 18. Jh.“. Herausgeber des Online-Filmmagazins *Jump Cut* und des Krimi-Magazins *Crime Corner*. Mitarbeiter des Internet-Feuilletons *Perlentaucher*, regelmäßiger Filmkritiker für die *tageszeitung*. Lebt in Berlin und Konstanz.

Peter Krapp lehrt Medienwissenschaften an der University of California in Irvine. Er ist der Autor von „Déjà Vu: Aberrations of Cultural Memory“ (University of Minnesota Press 2004) und Mit-herausgeber von „Medium Cool“ (Duke University Press 2002).

Volker Pantenburg, geb. 1973, studierte in Bonn und Paris IV (La Sorbonne). Seit 1998 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Komparatistik der Universität Münster. Promotion „Film als Theorie. Bildforschungen Harun Farockis und Jean-Luc Godards“. Texte zu Filmen im Weblog *New Filmkritik*. Mit Michael Baute und anderen Filmgespräche in *Jungle World* und *Kolik*.

Nils Plath, geb. 1970, arbeitet als Literaturwissenschaftler im Forschungsprojekt „Die Blicke der Anderen. Reisen zwischen den europäischen Metropolen Berlin, Paris und Moskau in der Zwischenkriegszeit“ an der Universität Osnabrück; Lehrbeauftragter für Textgestaltung am Fachbereich Design der Fachhochschule Münster.

Stephan Schoenholtz hat an der Freien Universität Berlin Filmwissenschaft, Nordamerikastudien und Französische Philologie studiert. Sein Interesse gilt u. a. der Politik und Ästhetik filmischer Landschaften, dem französischen Kino und der feministischen Filmtheorie.

Kristina Trolle, geb. 1969, ist Film- und Kommunikationswissenschaftlerin. Studium an der HdK Berlin. In der Vergangenheit tätig für Filmfestivals und Programmkinos. Lehrt am Seminar für Filmwissenschaften der Universität Zürich und an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Zur Zeit Arbeit an einer Dissertation zur Verwendung des fiktionalen Films als Quelle für historische Wissenschaften am Beispiel von DEFA-Spielfilmen.

Nils Plath

Landschaft erblicken

Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema

Wie wir es sehen, wird an der Stelle, wo Landschaft im Film auftaucht, Geschichte nacherzählt, zusammengesetzt aus Geschichten, die den Anspruch erheben, neben der narrativen Erzählhandlung des Films wahrgenommen, kommentiert und weitergeschrieben zu werden. Diese in die im Film auftauchende Landschaft eingeschriebenen Geschichten erzählen – und dies ist eine die Blicke auf Filme herausfordernde Ansichtssache, die in Filmen meist unthematisiert bleibt – von Aneignungen, Herrschaft und Nutzungsbedingungen, von Aufbau, Umbau und Vergehen, von Stereotypen und Stellvertretern, von Reproduktionen und den emphatischen Beschwörungen einer Aura des Realraums oder deren kategorialer Negation, von fiktiven, synthetischen, utopischen Landschaften. Sie erzählen auch immer von Projektionen, nämlich filmischen Landschaften, die es nur vermittelt durch den Blick der Kamera an einem anderen Ort zu sehen gibt. In den in Filmen auftauchenden Landschaften kann stets ein oft einfach übersehenes miterzähltes Narrativ sichtbar werden, eine Parallelgeschichte, lesbar nur dann, wenn man ihr neben allen vordergründig narrativen Elementen im jeweiligen Film besondere Aufmerksamkeit schenkt: eine einzufordernde Aufmerksamkeit für das Exemplarische an und in den im Film auftauchenden Landschaften. Denn diese sind, wie die Geschichte selbst, immer nur beispielhaft darstellbar. Jede für sich, und dabei doch allegorisch.

Wie zum Beispiel in einem Film aus dem Jahre 1942, einer amerikanischen Produktion, in der amerikanische Geschichte erzählt, im Prolog vom ersten Bild an die Geschichte einer Landnahme bebildert wird: Da ist das Meer, eine Küstenlinie. Stürmisch bewegte Wellen schlagen ans Ufer. Dazu ein Kommentar, der sich keiner Dramatik enthält:

1618 Jamestown, 1620 Plymouth Rock. This way we came, we, the people. We crossed the ocean toward an unknown land. [Himmel mit Wolken] Here was America. The sea, the sky, and the common. We came in search of freedom. But there were dangers in the deep woods. Nowhere to put a plough, our only roads

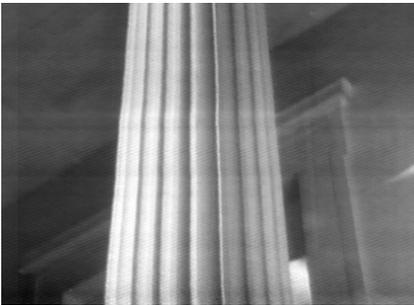
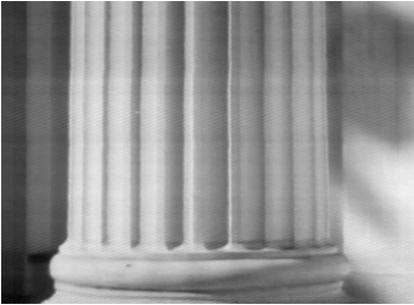
were the flooded rivers. We were alone. [ein reißender Fluss, Baumgruppen]
 But we took a hold. Out of open pure we build a house, a church, a watchtower:
 Georgetown. We crossed the first hills, and there were mountains beyond. We
 cleared a first field, we build our first settlements. [eine Brücke, ein Fluss]

So beginnt ein Film, der schon in seinem über die Eingangszene geblenden Titel verdeutlichen möchte, daß das Land und die Landschaften von Eigentumskonflikten, von Repräsentationsbehauptungen und von dem Verlangen nach Selbstbestimmung bestimmt werden, sich in ihr und ihnen widerspiegeln: *Native Land*.¹ Wo der Kommentar des Films Landschaft zu historisieren versucht – und dadurch den gezeigten Bildern überhaupt erst ihren auch historischen Ort zuweist, ohne den sie Bilder außerhalb eines geschichtlichen Rahmens blieben –, zeugen die Bilder von einer Aneignung dessen, was *Landschaft* in Anschauung darstellt, in *Native Land* auch ohne die Mediatisierung der eigenen Bildfindung erkennbar zu reflektieren oder als solche lesbar sein zu wollen. Einerseits wird Naturgeschichte zur Kulturgeschichte – Landschaft beginnt hier in dem Moment, in dem der Mensch (hier als ein vom anderen Kontinent stammendes kollektives *Wir*) seinen Fuß aufs neue, noch unkartografierte Land stellt.² Zugleich wird andererseits die konfliktreiche Geschichte der Besiedlung des nordamerikanischen Kontinents zu einer Naturgeschichte der Nationenbildung idealisiert, wenn die Entwicklungsgeschichte amerikanischer Kultur seit der Ankunft der Pilgerväter bis zur noch unmittelbaren Gegenwart der *Depression Era* als ein natürlicher Lauf der Dinge beschrieben wird. Kontinuität ist zu behaupten, das Versprechen des *Manifest Destiny* in die Gegenwart zu holen. Dazu braucht es Bilder *der* Landschaft, der *amerikanischen*

¹ Hurwitz, Leo T./Strand, Paul: *Native Land*. USA 1942, 88 Min.. Ausführliches zu Hurwitz siehe: *Filmkritik*. (1979). Nr.2.: Leo T. Hurwitz. Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942 (hrsg. von Eckart Bühler).

² Landschaft konstituiert sich stets nur als ein Zusammenhang, man könnte sagen: als ein kollektives Bild, das von bestimmten Nutzungsbedingungen beherrscht und Aneignungsanstrengungen ausgesetzt ist. Davon verrät bereits die Wortbestimmung im Grimmschen Wörterbuch etwas, wenn keine der dort Erwähnung findenden Definitionen ohne einen impliziten Verweis auf das Zusammenhangstiftende oder Kollektive auskommt, das in dem aus dem Althochdeutschen abgeleitete, das lateinische territorium ersetzende Wort transportiert wird: von „gegend, land-complex“ und „daher, und schon in alten quellen, die künstlerische bildliche darstellung einer solchen gegend“ bis hin zu „die vertreter eines territoriums oder eines landes“ und „name eines provinziellen credit institutes der adlichen landbesitzer in der provinz schlesien [später auch in Westfalen als *Westfälische Landschaft*, Anm. N.P., vgl. Plath, Nils: Die Entstehung der schlesischen Landschaft – Grundstein für den Pfandbrief. In: *Der langfristige Kredit*, 45. Jahrgang, Heft 17/18 (September 1994), S.611-617].“ (Grimm, Jacob (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch. Band 12 (L-Mythisch), fotomechanischer Nachdr. der Erstaussg. Leipzig 1885, Bd. 6) München 1984, Spalte 131-134).

Landschaft. In einer bezeichnenden Szenenfolge des Prologs verwandeln sich in mehreren Parallelmontagen hochragende, aus der Untersicht aufgenommene Bäume in ebenso gefilmte Säulen vor repräsentativen weißen Holzgebäuden, Symbolen zugleich der staatlichen Ordnung wie einer als bereits klassisch geworden verklärten Vergangenheit – um dann, in der nächsten Einstellung, wieder zu Bäumen zu werden.



Die so eingenommene Perspektive auf Landschaft und ihre Elemente zeigt implizit jene Vorstellung, die den Kommentar von seinem „wir, das Volk“ sprechen läßt: das eroberte gelobte Land wird zum neuen Mutterland der Demokratie, der Übergang vom einen zum anderen wird als „natürlich“ inszeniert. Der Übergang von „Natur“ in „Kultur“ wird mit entsprechenden Landschaftsbildern als „naturgegeben“ behauptet. Voraussetzung für den Aufbau einer Kultur ist die Domestizierung von Natur, ein Vorgang des Übergangs von alter zu neuer Ordnung, den es dazu nachträglich als einen selbstverständlichen, als einen natürlichen Wachstumsprozeß ins Bild zu setzen gilt. Nur wenige Einstellungen später wird dann entsprechend aus den gezeigten Bäumen ein Haus nach dem anderen, Gerichtsgebäude in Neuengland, repräsentativ für das später in Serie gehende *balloon frame house*, Erfolgsmodell des späten 19. Jahrhunderts und neben dem Wolkenkratzer einer der spezifisch amerikanischen

Beiträge zur Baugeschichte. Die alte natürliche Ordnung zeigt sich in die neue Ordnung eines (kapitalistischen) Systems verwandelt, das die Werte – natürlich gewachsen wie das Holz der Bäume – in Waren verwandelt, diese Gewinn bringend veräußert? Produktion und Reproduktion sorgen für eine grundlegende Restrukturierung des Landschaftsraumes, der bezeichnenderweise in den Filmbildern menschenleer bleibt. Wissen die Bilder, was sie da zeigen, wenn sie Nationbildung bebildern sollen?



Flußläufe werden zu Kapitalströmen allegorisiert. Der eingangs noch als feindlich und unvertraut bezeichnete Wald, dem gegenüber ein kollektiv angesprochenes *Wir* sich behauptet, wird gerodet zur Grundlage eines Industriezweigs, seine industriell organisierte Verwertung zum Motor der (dann in Bildfolgen von Industrieanlagen, Eisenbahnen und Brücken dargestellten) Urbanisierung des gesamten Landes, das sich durch die Umbildung von Natur in Kultur, von *wilderness* in städtische Räume verwandelt. Versinnbildlicht wird diese Entwicklung in den *downtowns* amerikanischer Metropolen, den Orten des massenhaften Verbrauchs von Raum und Waren. Schließlich wird die zum Land gewordene Landschaft zu einer (nationalen) Einheit, die sich als Lebensraum der einen Nation von Küste zu Küste erstreckt. Landnahme, die Umwandlung der hier – ohne auch nur einmal die amerikanischen Ureinwohner

oder frühere so genannte Eroberer Nordamerikas zu erwähnen – als „leer“ und unbezungen idealisierten Natur der „Neuen Welt“ in Kultur, ist hier die Basis, um dann im Weiteren (im Anschluß an dem Prolog) von einer Verfallsgeschichte zu sprechen, dem eigentlichen Thema des Films. Als eine Montage aus Found Footage-Material (Newsreel-Ausschnitten), eigenen Aufnahmen, Fotos und Spielsequenzen behauptet der Film bereits im Prolog seine betont links-aufklärerische Haltung, um im Weiteren alltägliche und doch im allgemeinen und medialen Bewußtsein seiner Zeit nicht auftauchende Bürgerrechtsverletzungen anzuprangern, die von der Unterwanderung von Gewerkschaftsorganisationen und dem Rassismus vornehmlich in der Südstaaten bis hin zur Ermordung von Gewerkschaftsaktivisten und Bürgerrechtlern reichen:³ Nach Ansicht des Films sind diese Verletzungen Zeichen dafür, wie weit sich das Land von seiner eigentlichen Natur entfernt hat, als Folge der Monopolisierungen von Industrien und ungebändigtem Kapitalismus. So sehr *Native Land* ein Film ist, der zu seiner Zeit trotz Tagesaktualität bereits im Gestus datiert und überholt wirken konnte – diese *Frontier Film*-Produktion kam nach drei Jahren Produktionszeit erst 1942 nach dem Angriff auf Pearl Harbor und dem anschließenden Kriegseintritt der Vereinigten Staaten in die Kinos, in einem Moment, als der Krieg als außenpolitisches Ereignis die amerikanische Nation einte, links-patriotische Ideologie keinen Resonanzraum mehr finden sollte –, so deutlich macht der Film *heute noch*, wie die gezeigten (gerade die aus fremden filmischen Kontexten stammenden) Landschaftsbilder stets mehr sind als *die Landschaft*, die sie in Ausschnitten stellvertretend darzustellen behaupten. Bilder von Landschaften, das wird ersichtlich, müssen zeitgebunden gesehen werden. Ihre Reaktualisierung aber – sei es durch Zitiertwerden (in anderen Filmen), sei es durch Kommentiertwerden – ist nie eine einfache Aufgabe, die sich auf selbstsichere Rekonstruktionsgesten verlassen darf, wenn sie (Film-)Geschichte nachzuschreiben versucht.

Was *Native Land* zeigt, einmal abgesehen von der patriotischen Rhetorik, derer sich eine ausdrücklich aufklärerisch-linke Haltung hier bedient, um über-

³ Der in diesem Plädoyer angeschlagene Tonfall dieser filmischen *People's History of the United States*, dramatisch und alarmierend, verrät schon nach wenigen Momenten auch die Tendenz des Films, als Wahrheiten auszusprechen, was längst auch zu seiner Zeit als Bestandteil einer einheitsstiftenden Mythenerzählung markiert sein konnte, um so eine nationalstaatlichen Einiungsgeschichte zu erzählen, in der den toten großen weißen Männern die Hauptrollen als exemplarische nationale Leitfiguren zugesprochen und jener von diesen eingerichtete Wertekanon als die Gegenwart bestimmende Überlieferungstradition stark gemacht wird. Auch das zeigt der Prolog, wenn darin entsprechende Denkmäler der amerikanischen Gründer- und Verfassungsväter zwischen die Landschaften geschnitten sind.

zeugend zu wirken und anzukommen⁴, ist nicht zu übersehen und das hier Entscheidende, weil beispielhaft beiläufig vorgeführt: kein Landschaftsbild ist ohne Vorbild, kommt unvorbereitet, kann kontextlos erscheinen; und noch jede Neuverortung von Bildern der Landschaft verändert deren Bild nachträglich abermals. Exemplarisch macht dieser Film so sichtbar, daß dort, wo man *Landschaft* im Film zu sehen bekommt, immer bereits Vorentscheidungen gefallen sind, die die variablen Blicke auf den gesamten zu sehenden Film bestimmen und die von Filmen als bestimmbar angenommen Blicke auf den Film als Gesamtheit prägen sollen. So hier die Vorentscheidung, von einer prinzipiellen Dichotomie zwischen Natur und Kultur auszugehen, dabei die stets voraussetzende Mediatisierung der Landschaftsbilder zu übersehen, um an den Vorzeigecharakter der inszenierten Bilder glauben zu können.⁵ An vielen anderen Orten ist es die Vorentscheidung, die De-Naturierung einer als authentisch idealisierten Natur beklagenswert zu finden, sie ihrerseits selbst für ideologische Aussagen zu funktionalisieren, wenn man Bilder „zerstörter Landschaft“ vorführt. Oder es ist die immer wieder, in so genannten fiktionalen Filmen wie selbstverständlich getroffene Vorentscheidung, Landschaft mehr oder weniger auf die Rolle als Hintergrund für ein auf Handlung konzentriertes Geschehen im Film zu reduzieren. Damit aber wird ihr dann nicht mehr als eine Belegstellenfunktion beigemessen, die die Authentizität (in dokumentarischen Film) oder die Nachvollziehbarkeit des Gezeigten (im Fall des fiktionalen Films) als stimmiger Rahmen nachweisen oder plausibilisieren soll. Dagegen soll sich in

⁴ *Native Land* kann ganz offensichtlich auch als ein kritischer Kommentar von Filmen verstanden werden, die während des *New Deal* liberal-demokratische Sozialprogramme propagierten, ihrerseits abseits von Hollywoods Erzählkonventionen der Zeit dokumentarische Darstellungsformen suchten – wie *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1939), *The City* (1939). Diesen darin ähnlich, zeigt *Native Land* eine entschieden affirmative Haltung gegenüber der Zweckrationalität industrieller Massenproduktion, bleibt aber doch stilistisch weit hinter dem zurück, was Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) in seiner Verschränkung von Technik und Perspektive beim In-Szene-Setzen von Produktionsbedingungen im urbanen Raum wenig früher vorgemacht hatte.

⁵ Liest man Brechts in seinen Aufzeichnungen „Über Film“ bei Erscheinen von *Native Land* bereits längst formuliertes und vielfach reproduziertes Diktum, weniger denn je sage eine „einfache ‚Wiedergabe der Realität‘“ etwas über die Realität aus, eine „Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute“, die er mit der Forderung verbindet, es sei „tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘“, da Realität „längst nicht mehr im Totalen erlebbar ist“, so lässt dies den in *Native Land* gewählten Weg, eine emphatischen Einfühlung in die Landschaft zu erzeugen, umso befremdlicher erscheinen, gerade wenn eben das Gegenteil versucht wird, nämlich Nähe und Gemeinschaft über Bilder zu schaffen. Landschaft wird – jedes Bild des Prologs von *Native Land* ist dafür ein Beleg – funktionalisiert, ohne Eigensinn zugesprochen zu bekommen. (Brecht, Bertolt: Über Film, in: Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke, Bd. 18 (Schriften zur Literatur und Kunst I), Frankfurt/M. 1967, S.161f.

diesem Themenheft der Blick auf die Landschaften im Film, das heißt auf ihre Darstellungen, richten.

Bereits bei der Suche nach einem geeigneten Titel für dieses Themenheft verirrt sich die Schwierigkeit, die *eine* Perspektive auf das Thema Landschaftsdarstellungen in Filmen entwerfen zu können. *Die Landschaft im Blick?* Oder doch ohne bestimmten Artikel: *Landschaft im Blick? Landschaften im Blick?* Oder, unter Verwendung des doppelten Plurals: *Landschaften in Blicken?* Jede Entscheidung für einen dieser Titel hätte bedeutet, eine Perspektive einzunehmen, in der Festlegung auf sie andere mehr als nur vorläufig auszuschließen. Und muß nicht überhaupt jede Landschaft von vornherein als eine Konstruktion durch Blicke angesehen werden und als das Ergebnis von visuellen Darstellungsmitteln, so dass jeder der genannten zur Auswahl stehenden Titel schon als tautologisch hätte verworfen werden müssen?

Der gewählte Titel, *Blicke auf Landschaften*⁶, soll von der Absage an die eine einheitsschaffende Perspektive sprechen, wenn von Blicken und von Landschaften in Filmen die Rede ist. Er unterstreicht dabei auch die Vielfältigkeit der in den Beiträgen wie den zum Gegenstand von Lektüren gemachten Filmen vertretenen unterschiedlichen Perspektiven auf das, was immer vor-schnell vereinheitlichend als *Landschaft im Film* angesehen werden kann. Als gäbe es sie: *den* Film, *die* Landschaft, *den* Landschaftsfilm.

Zudem verspricht der Titel eben nicht, wie es *Landschaftsfilme* getan hätte, mit Blick auf Darstellungsweisen von Landschaften in Filmen von einem filmischen Genre sprechen zu können, sich einen Begriff zur Klassifizierung entsprechend ausgewählter Filme machen zu wollen, Filme auf eine solche Weise zu rubrizieren, um sie wiedererkennbar zu machen und entsprechenden klassifikatorischen Blicken auszusetzen. Statt dessen kann es dort, wo von Landschaften im Film die Rede ist, nur um das Entwerfen von Perspektiven gehen, die der Komplexität des Themas gerecht werden: Landschaft, nie ohne Darstellung und Kommentar denkbar, muß zugleich als ästhetischer Gegenstand und als Theorie im Vollzug betrachtet werden, erweist sich als ein Konstitutionsproblem, das danach fragen läßt, wie die Einheit von Landschaft in Bewegungsbildern konstituiert wird. Und erfordert so die Bestimmung einer Per-

⁶ Angelehnt ist der Titel an eine vom Herausgeber gemeinsam mit Volker Pantenburg konzipierte und organisierte Filmreihe, in der im Frühjahr 2005 im Cinema Münster, im Kölner Filmhaus und im Kino Arsenal (Berlin) unter dem Titel *Topographie im Blick. Filmische Konstruktion von Orten* Filme von James Benning, Babette Mangolte, Thom Andersen, Matthias Müller, Heinz Emigholz, Hartmut Bitomsky, Jean-Luc Godard, Volko Kamensky, Gerd Kroske, Constanze Ruhm, Reinhard Wulf gezeigt wurden.

spektive innerhalb und außerhalb des Films dieser Praxis gegenüber.⁷ Das zeigen die Beiträge dieses Heftes in der Vielfältigkeit der gewählten Perspektiven auf das Thema – wie angesichts der vielen unterschiedlichen Landschaften, die in ihnen auftauchen.

So unterstreicht der Titel *Blicke auf Landschaften* die jene hier versammelten Interpretationen und Annäherungen an Filme auf ihre Weise bestimmende Annahme, dass sich nur dort, wo man das Kameraauge die jeweilige Landschaft fixieren sieht, Blickverhältnisse einstellen, die eine Verortung der Kameraperspektive im außer-filmischen Raum zulassen und damit auch die Position eines Subjekts zu lokalisieren versprechen. Die gezeigten Landschaften im Film sind in diesem Sinne als über die Diegese hinausweisende Markierungen zu betrachten, anhand derer sich überhaupt erst ausreichend komplex von jeweils umgesetzten filmischen Ästhetiken sprechen läßt. Dabei laden Landschaften im Film dazu ein, über das enger begrenzte Thema „Raum im Film“ hinauszugehen, ermöglicht es der Blick auf sie doch, Filme nicht allein als mediale Vermittlung einer außerhalb des Filmes und der unmittelbaren Wahrnehmung des Kinoszuhlers liegenden Landschaft in Blick zu nehmen, wenn in Filmen Landschaften als „mediale“ Räume dargestellt werden.⁸ Daß sich aus dieser Perspektive heraus zeigen kann, daß Unterscheidungskategorien wie „fiktional“ und „dokumentarisch“ einer kritischen Überprüfung nicht so ohne weiteres standhalten können, ist ein weiterer Nebeneffekt, der zu einer erwünscht reflexiven Sicht auf Filme führen kann.

Blicke auf Landschaften also, unter dem Titel versammeln sich in diesem Heft Beiträge, die in der Konzentration auf die Landschaft im Film eine Perspektivbestimmung versuchen. Denn erstaunlich genug: eine repräsentative Durchsicht der Filmgeschichte müßte wohl zeigen, daß Landschaft in Filmen,

⁷ Auf den Film lässt sich übertragen, was mit Blick auf Landschaftsmalerei so formuliert wurde: „Im Bilder der Landschaftsmalerei erscheint [...] Landschaft stets und notwendig immer schon als eine bedeutete und in diesem Sinne als eine ‚unvertraute‘ – durch intentionale Veränderungen der Ähnlichkeitsrelationen, die in der abstrakten Kunst schließlich radikal aufgegeben werden. In den ‚modernen‘ Bildern der Landschaftsmalerei gewinnt die ästhetische Funktion von Landschaft als ‚freier‘ Natur somit Unabhängigkeit gegenüber der Tatsächlichkeit der Verhältnisse. Und doch weisen diese Bilder in einer dialektischen Kehre wiederum auf die Tatsächlichkeit der Verhältnisse hin, insofern sie sich in der Art und Weise ihrer Formulierung auf die durch die Wissenschaft vermittelte ‚objektive‘ Natur und somit indirekt auch auf die Gesellschaft beziehen.“ Wedewer, Rolf: *Landschaft als vermittelte Theorie*. In: Schmuda, Manfred (Hrsg.). *Landschaft*. Frankfurt/M. 1986, S.129f.

⁸ Vgl. Paech, Joachim: *Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens*. In: Beller, Hans u.a. (Hrsg.). *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Ostfildern 2000, hier besonders 93-95.

zumindest in solchen, die sich einer narrativen Tradition zuordnen lassen, weitestgehend unsichtbar gemacht wird. Landschaft ist darin nicht mehr als Hintergrund. In den Hintergrund gerückt bleibt sie selbst auch dort, wo sie den filmischen Raum, das einzelne Bild für mehr als den Moment, buchstäblich ausfüllt, wo sie sogar handlungsmotivierend auch einmal mehr als nur Kulisse ist. *Im* Bild fungiert sie dennoch zumeist als ein außen verbleibender Rahmen, innerhalb dessen das Eigentliche, die Handlung und die Figurenkonstellationen, zu ihren Auftritt kommen. Thom Andersen formulierte es in seinem filmischen Selbstporträt der Filmstadt Los Angeles so:

Of course, I know movies aren't about places, they're about stories. If we notice the location, we are not really watching the movie. It's what's up front that counts. Movies bury their traces, choosing for us what to watch, then moving on to something else. They do the work of our voluntary attention, and so we must suppress that faculty as we watch. Our involuntary attention must come to the fore. But what if, we watch with our voluntary attention, instead of letting the movies direct us?

Landschaftsbilder machen die Grenzen zwischen Perspektiven sichtbar, wenn sie beschrieben und von Kommentaren gerahmt werden. Landschaftsbilder im Film machen, auch insbesondere gerade dann, wenn sie das zeigen, was man als monumentale Landschaft bezeichnen kann, aufmerksam für ihre Rahmung und ihre Ausschnitthaftigkeit, die getroffene Wahl von Standpunkten (der Kamera, der Kritik) wie die jeweils (im Landschaftsraum, im Schneiderraum, im Kinoraum) von den Blicken getroffene Auswahl von Bildern. Sie zeigen Beziehungen auf, die der auf Handlungsabläufe konzentrierte Blick übersehen muß, Beziehungen eben auch, die das abwesende Außerhalb des Films im Film selbst kenntlich machen. Das im Film sich bestimmende Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund und für den Film bestimmend behauptete hierarchische Verhältnis von Hauptsache (Handlung oder Aussage) und Nebensache (mediatisierte Verhältnisse) als für die Bilder und ihre Rezeption funktional vorzuführen, kann allem Anschein nach auf ausdrückliche Weise angesichts von Landschaften im Film besonders ausdrücklich gelingen. Sofern man sie denn sieht.

In Landschaften zeigt sich, und das wäre ein weiterer Aspekt, zu dessen Erörterung sie anhand ihrer Darstellung in Filmen auffordern, das Verhältnis von Beständigkeit und Vergehen, von Dauer und Veränderungsprozessen, inneren und äußeren Eingriffen in dieses Verhältnis. Auf eine griffige Formulierung

⁹ Andersen, Thom: *Los Angeles Plays Itself*, USA 2003, 169 Min.; kompletter Filmkommentar unter <http://filmkritik.antville.org/> (*New Filmkritik*) [7.4.2005].

gebracht: „Landscape is the record of change.“¹⁰ In besonderer Weise gilt dies für Landschaftsdarstellungen in den Bewegungsbildern des Films, einem selbst in höchstem Maße vergänglichen Medium, das alle Repräsentationsweisen schon aufgrund der eigenen Materialität als eine temporäre Ansichtssache erscheinen lassen kann. Was zu sehen ist, wenn Landschaften ins Bild kommen, ist demnach immer eine Verdoppelung dieses prekären Verhältnisses aller Bilder zur Zeit im Medium der Darstellung. Landschaften in Filmen können daher keine Bilder von Dauer versprechen, auch wenn Landschaft im Film nicht selten einen allegorischen Platzhalter für Dauerhaftigkeit und Überzeitlichkeit abgibt. In den Blick genommen, repräsentieren Landschaften in Filmen in besonderer Weise die Ausschnitthaftigkeit jeder Ansicht und die Zeitgebundenheit von Medium und Inhalt gleichermaßen. Davon können die Beiträge dieses AugenBlick-Heftes einen Eindruck hinterlassen.

Mein besonderer Dank geht an die Beiträgerin und die Beiträger zu diesem Heft, wie nicht weniger an die Redaktion und die Herausgeber des AugenBlick für die freundliche Zusammenarbeit und die offerierte Möglichkeit, dieses Themenheft in Eigenregie zusammenstellen zu können.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Über Film. In: Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke, Bd. 18 (Schriften zur Literatur und Kunst I), Frankfurt/Main 1967, S.134-216.
- Crang, Mike: Cultural Geography. London, New York 1998.
- Filmkritik* (1979). Nr.2.: Leo T. Hurwitz. Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942 (hrsg. von Eckart Bühler).
- Grimm, Jacob (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch. Band 12 (L-Mythisch), fotomechanischer Nachdr. der Erstausg. Leipzig 1885, Bd. 6. München 1984, Spalte 131-134.
- Paech, Joachim: Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens. In: Beller, Hans u.a. (Hrsg.). Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Ostfildern 2000. S.93-121.
- Plath, Nils: Die Entstehung der schlesischen Landschaft – Grundstein für den Pfandbrief. In: Der langfristige Kredit, 45. Jahrgang, Heft 17/18 (September 1994), S.611-617.
- MacDonald, Scott: The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place. Berkeley, Los Angeles, London 2001.
- Wedewer, Rolf: Landschaft als vermittelte Theorie. In: Schmuda, Manfred (Hrsg.). Landschaft. Frankfurt/Main 1986, S.111-134.
- Filmographie
- Hurwitz, Leo T./Strand, Paul: *Native Land*. USA 1942, 88 Min.
- Die Filmstills stammen aus *Native Land*.

¹⁰ Crang, Mike: Cultural Geography. London, New York 1998, S.22.

Volker Pantenburg

Ansichtssache

Natur Landschaft Film

Irgendwann im März klingelte das Telefon. G., einer der anderen Beiträger dieses Hefts, war am Apparat. Wir redeten über die Filme, die wir gesehen hatten, über die gerade zurückliegende Berlinale, über sonstige Projekte und die üblichen Schwierigkeiten mit dem Computer.

Nach einer Weile kam er auf einen kurzen Text zu sprechen, den ich zu James Benning's Film *Ten Skies* geschrieben hatte. Im Vergleich zu Benning's vorherigen Filmen, der Trilogie über Kalifornien und *13 Lakes* ist *Ten Skies* nochmals zurückgenommener: Zehn Ausschnitte von verschiedenen amerikanischen Himmeln sind jeweils zehn Minuten lang in einer starren Einstellung zu sehen; scheinbar nichts oder wenig, und trotzdem ist das, was in den Wolken vor sich geht, ein erstaunliches Spektakel. Meine 100 Worte über die zehn Himmel lauteten so: „Wenn ich einen Begriff finden sollte, um die letzten fünf Filme von Benning zu beschreiben, wäre es nicht ‚Reduktion‘ oder ‚Konzept‘. Vielleicht würde ich ‚Elementary Filmmaking‘ sagen. Sehen und Hören, eine Rückkehr zu den elementarsten Funktionen der Kinematographie. ‚Paying attention‘: komischer Ausdruck - Aufmerksamkeitsökonomie. Der Himmel als Funktion der Landschaft. Die Landschaft als Funktion der Zeit. Man denkt den Himmel immer im Scope-Format, hier ist er in 16mm, wie durch das Dachfenster von Benning's Bekanntem, wenn er in der Badewanne liegt. Die Politik des Rahmens. Die Politik des Tons. Die Politik des Bildes. De rerum naturae. Alles andere als ein Naturfilm“, hatte ich zum Ende hin einigermaßen apodiktisch formuliert und mit dem letzten Satz G.s vehementen Widerspruch provoziert. Warum ich denn glauben würde, Benning's Film sei kein Naturfilm, fragte er. Woher diese Reserviertheit oder sogar Weigerung komme, von Natur zu sprechen. Diese merkwürdige Geste, ein solches Wort gewissermaßen sofort einzuklammern oder zurückzunehmen, es in Anführungszeichen zu setzen und nicht gelten zu lassen. Selbstverständlich seien Benning's Filme Naturfilme, behauptete er, genauso wie die Filme der Straubs – jedenfalls die in Italien entstande-

nen – Naturfilme seien, einfach weil viel stärker als sonst im Kino etwas von der Wirklichkeit in die Bildfolgen eingegangen sei. Sei es die eines kalifornischen Himmels, einer sizilianischen Hafengegend oder eines Industriegebiets. Vielleicht um mich zu provozieren fügte er dann noch hinzu, daß man die Filme, die Professor Grzimek irgendwo in Afrika von Steppen und Elefanten gemacht hat, auch in eine solche Reihe von Naturfilmen aufnehmen müsse, um erst danach am Material selbst zu untersuchen, worin die jeweiligen Blicke auf die Natur sich im einzelnen unterscheiden.

Ich war nicht einverstanden. Wir diskutierten ziemlich lange, was für Vor- und Nachteile es hätte, einen offenbar diskreditierten Begriff wie *Natur* wieder aufzugreifen und in die Diskussion zu bringen, aber ich hatte nicht das Gefühl, daß wir uns dabei von unseren Positionen entfernten oder auf die jeweils andere eingingen. Mir gelang es nicht, klarzumachen, daß man dieses „alles andere als ein Naturfilm“ nicht als Negation von Natur lesen dürfe, sondern es auch komplementär auffassen kann. Daß bei Benning selbstverständlich – und viel deutlicher als bei anderen Filmemachern – Natur vorkomme, aber die Natur eben immer gefilmte, kadrierte, beobachtete, von einem ganz präzise bestimmten Standpunkt aus fokussierte Natur sei. Und damit zugleich bereits etwas anderes als Natur, denn die assoziiere man doch traditionell mit etwas vorkulturellem, unberührten, ursprünglichen und es sei schwer, diesen naiven Naturbegriff aus dem eigenen Sprechen auszuklammern. Mir war nicht klar, warum man sich ein paar Hundert Jahre korrumpierte Begriffsgeschichte erneut aneignen soll, noch dazu, wenn sie dann scheinbar unterschiedslos auf die unterschiedlichsten Filme bezogen werden könnten.

G. glaubte aus meiner Skepsis Diskursverbote herauszuhören und war der Auffassung, daß die stillschweigende Vereinbarung, „Natur“ zu einem unbrauchbaren Terminus zu erklären, gegen bestimmte Formen von Erfahrung gerichtet sei. Oder daß sie zumindest Erfahrung in Abstraktion und Konstruktion, Nähe in Distanz auflöse, wo man doch zunächst – gewissermaßen vor der Reflexion - davon ausgehen müsse, daß alles Natur sei: auch die Industrieanlagen, die ihren gelblichen Rauch in einen von Bennings Himmeln hinauspusten, auch die dreckigen Städte, in denen man tagtäglich lebt. Ich empfand das als unnötige Entdifferenzierung, nach der Natur nichts anderes mehr als Realität bedeutet. Vor allem aber hatte ich den Eindruck, daß unsere Diskussion schon darum obsolet sein könnte, weil es mit dem Begriff *Landschaft* ein Wort gibt, das dieses eingebaute Beobachtungsverhältnis, das den Zugriff auf Natur in den Filmen von Benning, Babette Mangolte oder vergleichbaren Regisseuren prägt, präzise bestimmt.

Als der Hörer aufgelegt war, blieb ich zunächst unzufrieden am Schreibtisch sitzen, und ich könnte mir vorstellen, daß es am anderen Ende der Leitung ähnlich war. Immerhin fielen mir Texte und Bilder ein, die genauer artikulieren, warum ich den Begriff *Landschaft* für wesentlich geeigneter zur Beschreibung dessen halte, was in Filmen wie denen James Bennings zu sehen ist. Zum Beispiel ein Text von Joachim Ritter, der den Untertitel „Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“ trägt und in dem die Herausbildung eines Landschaftsbewußtseins eine katalytische Funktion bei der Entstehung neuzeitlicher Subjektivität übernimmt. Helmut Färber zitiert einen längeren Auszug daraus in seinem Buch „Baukunst und Film“.¹

Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: nicht die Felder vor der Stadt, der Strom als ‚Grenze‘, ‚Handelsweg‘ und ‚Problem für Brückenbauer‘, nicht die Gebirge und Steppen der Hirten und Karawanen (oder der Ölsucher) sind als solche schon ‚Landschaft‘. Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ und genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht.²

Ritters Abgrenzung von Natur und Landschaft enthält eine Reihe von Elementen, die den Landschaftsbegriff für die Analyse von Filmen hilfreich erscheinen lassen. Mehr noch: In der Nachdrücklichkeit, mit der hier Blicke und damit die Wahrnehmung eines aufmerksamen Beobachters – kurz: *Theorie* in ihrem Aristotelischen Sinne³ – zum konstitutiven Bestandteil dessen gemacht werden, was man Landschaft nennt, böte sich der Film mit seinen Möglichkeiten, Beobachtungen und akustische Signale zu speichern, als legitimer und technisch überlegener Nachfolger der Landschaftsmalerei und der Landschaftsfotografie an. Daß Ritter einen so starken Nachdruck auf die *ästhetische Haltung* („ästhetisch gegenwärtig“, „ohne praktischen Zweck“, „in freier und genießender Anschauung“) dessen legt, der die Natur durch seinen Blick in Land-

¹ Helmut Färber: *Baukunst und Film*. Aus der Geschichte des Sehens, München: Färber 1977. Die Ritter-Passage S. 50f.

² Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [1963], Münster: Aschendorff 1978, S. 18.

³ In einer Lektüre von Petrarca's Aufzeichnungen zum Aufstieg zum Mont Ventoux zeigt Ritter, wie eng sich die Anschauung von Natur mit dem antiken Theoriebegriff verbindet: „So sind die Begriffe, mit denen Petrarca das von ihm Begonnene zu deuten sucht, Begriffe der ‚Theorie‘ im Sinne der von Griechenland herkommenden Philosophie: er geht aus seinem gewohnten Dasein heraus; er ‚transzendiert‘ es. [...] Er besteigt den Berg frei ‚um seiner selbst willen und um den Blick von seinem Gipfel zu genießen.‘ Er begründet dies aus dem geistigen Zusammenhang der ‚Theorie‘. Das hat allgemeine Bedeutung. Für das ästhetische Verhältnis zur Natur als Landschaft bleiben dann die von Petrarca aufgenommenen Bestimmungen der philosophischen Theorie-Tradition konstitutiv. Das gibt der Ersteigung des Mont Ventoux epochale Bedeutung. Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“ (Ritter 1978, S. 12f.)

schaft verwandelt, muß nicht als Reduktion aufgefaßt werden. Zumindest dann nicht, wenn man sich klarmacht, daß das Spielfeld des Ästhetischen immer auch von gesellschaftlichen und politischen Koordinaten abgesteckt wird. Gerade Benning, dessen Filme der *California Trilogy* über die Wasserpolitik zwischen dem Central Valley, Los Angeles und der Wildnis miteinander verschaltet sind, macht dieses Ineinander von Politik und Ästhetik anschaulich.⁴

Vielleicht deshalb muß ich auch bei der Beschreibung, mit der Ritters Definition schließt, unwillkürlich an Benning denken, der in Reinhard Wulfs Dokumentarfilm über die Dreharbeiten zu *13 Lakes*⁵ behutsam an den Ufern entlang streift, seine Handmuscheln an die Ohren legt und immer wieder Daumen und Zeigefinger im rechten Winkel zu einem improvisierten Bildkader formt, um den Landschaftsausschnitt vorauszuahnen. Die Aufmerksamkeit, mit der Benning Landschaft wahrnimmt, ist eine zweifache und richtet sich mindestens ebenso sehr auf das Dispositiv von 16mm-Kamera und Nagra-Bandmaschine wie auf die abzubildenden, Seen, Himmel und Bergketten.



Ponchartrain Lake



Crater Lake

Selbstverständlich ist die Existenz von Natur die Voraussetzung für die entstehenden Bilder und Töne, aber entscheidend – und erst an diesem Punkt wird aus dem Film ein Film – ist das, was transformierend hinzukommt. Häufig hat das ebensoviel mit dem Ton wie mit dem Bild zu tun: Die Schüsse, die vom anderen Ende des Crater Lake herüberhallen. Die Jet Ski, die die Salton Sea

⁴ „Als am Ende des Films ein Abspann über die Namen der Orte und die dokumentierten Handlungen Auskunft gibt und vor allem über Besitzverhältnisse aufklärt - der hier gezeigte Grund und Boden gehört zumeist Multis wie Chevron, Texaco, Shell usw. - , ist ein Panorama vervollständigt, das hochmoderne Produktionsweisen und gleich den ganzen globalistischen Kapitalismus in seiner kalifornischen Hochburg zeigt und begreifbar macht.“ (Stefan Pethke: Meditation für Materialisten, in: *Jungle World* 10/2000, 10. Mai 2000).

⁵ James Benning. *Circling the Image*, D 2003, Regie: Reinhard Wulf.

von links nach rechts und von rechts nach links durchpflügen und deren aufdringlich sägendes Motorengeräusch zehn Minuten lang den nächsten See herbeisehen läßt. Die Autos auf der lang gestreckten Brücke, die Lake Ponchartrain zerteilt und die bis zum Fluchtpunkt am Horizont läuft. Und selbst die Abwesenheit solcher offensichtlicher Eingriffe in Natürliches bleibt doch im Zusammenhang der Reihung des Films immerhin eine Abwesenheit und bezeichnet in der Negation noch den potentiellen Eingriff; und sei es nur der durch Bennings Kamera und Tonaufnahmegerät.⁶



Salton Sea

Noch ein zweiter Text fiel mir nach dem Telefongespräch ein: Gilberto Perez' Analyse von Jean Renoirs *Une partie de campagne*. Perez entwickelt den Gedanken, daß die Landschaft in Renoirs Film die Fiktion gewissermaßen auf die Probe stellt. Natur spielt dabei – darin durchaus mit ihrem Status in Bennings Filmen vergleichbar – eine ambivalente Rolle. Einerseits drängt sie die handelnden Figuren an den Rand und behauptet sich als Protagonistin, andererseits ist es in jedem Augenblick klar, daß der Zuschauer es mit einer abgeleiteten, repräsentierten Form von Natur zu tun hat:

A sovereign presence and yet also an absence. For in a work of fiction, a story, a painting, a film, landscape can only be apprehended through fiction, and fiction in *A Day in the Country* is seen to have no secure claim on landscape. Nature cannot appear on the screen, only its representation in necessarily reductive images, but films will usually promote the impression that the images represent nature, capture it, with perfect adequacy. *A Day in the Country* declines to give us that impression and instead makes us aware of the fiction in any view of nature, any picture of it. Nature in this film, though represented with rich vividness, is

⁶ Deshalb sind für mich auch die Schwarzbilder, die in Bennings Film die einzelnen Seen voneinander abtrennen, keine Leerformeln, sondern Indizien für die Reisebewegungen zwischen den Seen. Aus dieser Perspektive wäre *13 Lakes* ein Roadmovie, dessen Strassen sich unsichtbar gemacht haben.

yet perceived to be always in excess of its representation. Nature is there first and yet not there.⁷

Diese Fiktionalisierung ist nicht als Abwertung oder Negation von Natur mißzuverstehen. Vielmehr liegt in ihr eine ästhetische Reduktion, die etwas an der Natur sichtbar macht und zugleich den Blick für den Akt der Rahmung schärft. In der Reduktion liegt eine Erweiterung der Perspektive.

Wenn ich weiter oben behauptet habe, das Medium Film hätte sich als legitimer Nachfahre der traditionellen Landschaftsdarstellungen in Malerei und Fotografie angeboten, war das eine zugegebenermaßen naive Behauptung. Zumindest eine, die von der Filmgeschichte selbst widerlegt scheint. Ein Genre namens „Landschaftsfilm“ hat sich in gut hundert Jahren nicht etablieren können, auch wenn eine Reihe von Filmemachern neben James Benning diesen Terminus vielleicht als Oberbegriff für ihre Arbeiten akzeptieren würde: Babette Mangolte mit ihrem Porträt des amerikanischen Westens *The Sky on Location* oder dem kurzen *There? Where?* käme in Frage oder Peter Hutton, von dem ich zu wenige Filme kenne, um es beurteilen zu können. Auch der Berliner Manfred Wilhelms ist hier zu nennen, dessen Filme *Rostige Bilder* und *Licht singt tausendfache Lieder* mir als genuine Landschaftsfilme ans Herz gelegt wurden.⁸

Ein Blick in Scott MacDonalds Kompendium „The Garden in the Machine“,⁹ in dem das Thema Landschaft aus der umfassenderen Perspektive des „Ortes“ avisiert wird, wirft aber sogleich die Frage auf, was durch eine Kategorisierung als Landschaftsfilm gewonnen wäre. Denn natürlich ist die Sensibilität für Landschaften nicht auf Filme beschränkt, die sie so vollständig ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücken, wie Bennings Tryptichon aus agrikulturalisierter (*El Valley Centro*), städtischer (*LOS*) und wilder (*Sogobi*) Landschaft das exemplarisch vorführt. Der Vorteil des Landschaftsbegriffs ist ja gerade – und auch das ist in Ritters Definition zumindest angelegt –, daß er Natur ebenso umfasst wie kulturalisierte Lebensräume, zum Beispiel die Großstadt. Man könnte daher behaupten, daß die Stadtfilme der Zwanziger Jahre, die MacDo-

⁷ Gilberto Perez: Landscape and Fiction, in: Ders.: The Material Ghost. Films and their Medium, Baltimore / London: Johns Hopkins UP 1998, S. 218f.

⁸ Bis auf einen Teil seiner *Legende vom Potsdamer Platz* habe ich noch keine Gelegenheit gehabt, Filme von Manfred Wilhelms zu sehen.

⁹ Scott MacDonald: The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Movies about Place, Berkeley: California UP 2001.

nald als „City Symphonies“¹⁰ zusammenfaßt, eine erste Konjunktur des Orts- oder Landschaftsfilms markieren: Ruttmanns Berlin-Film, René Clairs *Sous les toits de Paris*, Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera*, Michail Kaufmans *Moskau* oder Heinrich Hausers *Chicago. Weltstadt in Flegeljahren* ist dabei nicht nur gemeinsam, daß sie sich auf die Großstadt als Zentrum der Moderne konzentrieren. Wichtiger noch erscheint mir, was man als die Rückseite dieser Aufmerksamkeit beschreiben könnte: die Absage an Hauptfiguren im klassischen Sinne.

Hartmut Winkler hat darauf hingewiesen, daß der Rückgriff auf narrative Muster, die die Literatur des 19. Jahrhunderts bestimmen, den Film nicht nur früh auf Personen beschränkte, sondern auch auf wenige Themen und Konflikte: „Ganz im Gegensatz zu ihrem Anspruch, gesellschaftliche Totalität zu repräsentieren, haben sich die Bildmedien auf eine relativ enge Themenpalette - die Menschen, die Liebe, das Verbrechen und die Politik - festgelegt.“¹¹ Diese Festlegung schloss es im Rahmen des erfolgreichen Erzählkinos und damit für den weitaus größten Teil der Filmproduktion nahezu aus, von den Figuren abzusehen und die Räume und Landschaften selbst erzählen zu lassen, in denen sie sich bewegen. Es sei denn, die jeweilige Landschaft ist konstitutiv für den ausagierten Konflikt – so wie im Western die Grenzverschiebung als permanente Modifikation und Veränderung der Landschaft einen wichtigen Bestandteil des Genres ausmacht oder die Wüste als Gegenpol zur Zivilisation die Figuren häufig ins Existentielle oder Allegorische hinüberspielt. Damit hängt zusammen, daß die Fähigkeit des Filmmaterials, Räumlichkeit nachzuempfinden und als Projektion neu zu entwerfen, der sich ein in jeder Hinsicht monumentales Projekt wie Heinz Emigholz’ auf über 20 Filme angelegte Serie *Photographie und jenseits*¹² verdankt, von Beginn an im Schatten der anderen, namensgebenden Fähigkeit der „Moving Pictures“ gestanden hat: Bewegung zu dokumentieren. Selbst Gilles Deleuze, der den filmischen Räumen, die durch Einstellungsgrößen, Kadrierungen, Rhythmisierung, Travelling etc. bestimmt werden, viel Aufmerksamkeit schenkt, erklärt in seinen beiden Kinobüchern anschließend an Henri Bergson bekanntermaßen *Bewegung* und *Zeit* zu den zentralen „Kategorien“ des Mediums und bildet die Filmgeschichte auf einer ent-

¹⁰ MacDonald (2001), S. 147-221. MacDonald beschränkt sich weitgehend auf die Tradition des amerikanischen unabhängigen Film, die für ihn von Weegee über Jonas Mekas bis hin zu Spike Lee’s *Do the Right Thing* reicht.

¹¹ Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997, S. 208.

¹² Bislang entstanden sind die zehn Filme *The Basis of Make-up* (Teile I-III, 1974-2004), *Sullivans Banken* (1993-2000), *Mallairts Brücken* (1995-2000), *Goff in der Wüste* (2002/2003), *D’Annunzios Höhle* (2002-2005) und *Miscellanea* (Teile I-III, 1988-2004). Informationen auf www.pym.de [17.4.2005].

sprechenden Entwicklungslinie vom Bewegungsbild zum Zeitbild ab.¹³

Dabei ließe sich eine Geschichte des Kinos am Leitfaden seiner Räumlichkeit sicherlich neu und anders schreiben: Perez macht einen Vorschlag dazu, wenn er in einem Nebensatz seiner Renoir-Analyse eine Unterscheidung verschiedener Raumtypen des Kinos vornimmt: David Wark Griffith habe in den Zehner Jahren einen *dramatischen Raum* für das Kino erschlossen, Murnau in den Zwanzigern habe diesen Raum – etwa in *Nosferatu* oder *Sunrise* – zu einem *subjektiven* gemacht, durch Eisenstein dann sei er zum *rhetorischen Raum* geworden, und Jean Renoir sei es zu verdanken, daß der Raum als *sozialer Raum* im Kino erfahrbar werde.¹⁴ Auch wenn diese Schematisierung sich meiner Ansicht nach zu reibungslos auf einer chronologischen Achse der Filmgeschichte anordnen lässt, sensibilisiert sie doch für die unterschiedlichen Begriffe von Topographie, die jeder Umgang mit einer Kamera ermöglicht und impliziert.

Allerdings ist es auffällig, daß die vier Raumbegriffe, die Perez mit den Namen Griffith, Murnau, Eisenstein und Renoir verbindet, allesamt auf die handelnden Figuren bezogen bleiben. Kein Drama ohne Schauspieler, keine Rhetorik ohne soziale Zuweisung ihrer Positionen, keine Gesellschaft ohne individuelle oder soziale Agenten. Die dramatische, subjektive, rhetorische und soziale Dimension des Raums hat also jeweils die Funktion, die zwischenmenschlichen Konflikte neu zu strukturieren und sie im Koordinatenkreuz von Politik und Gesellschaft jeweils anders zu positionieren.

Sich ganz von den Figuren zu lösen und eine andere Logik und Dramaturgie zu verfolgen – die der Landschaft –, ist innerhalb des Erzählkinos nicht vorgesehen. Offenbar sind die Paradigmen des Identifikationskinos, der Einfühlung, der dramatischen Wendepunkte und Plot-Points noch immer so stark, daß sie nicht nur die Erzählökonomie, sondern auch die Film-Ökonomie als Ganze im Griff haben. Trotzdem: Immer wieder erinnere ich Momente oder ganze Spielfilme, wo sich die Landschaft behauptet, wo sie selbst Erzählung wird. Ein paar Stichworte und kurze Erinnerungssplitter, mehr oder weniger deutliche Eindrücke: *Two lane Blacktop* von Monte Hellman, überhaupt das Bild des amerikanischen Kontinents, das sich in Hellmans Filmen, auch und gerade in seinen beiden Western (*Ride in the Wirlwind* / *The Shooting*) abzeichnet. Die Verbindungen zwischen *Two lane Blacktop* und Vincent Gallos *The Brown Bunny*, einem anderen Kontinent-Durchquerungsfilm. Kiarostamis *Der Geschmack der Kirsche* mit seinen mäandernden Autofahrten durch die

¹³ Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann., Frankfurt / Main: Suhrkamp 1989, besonders S. 27-48.

¹⁴ Vgl. Perez (1998), S. 194.

Hügel am Stadtrand Teherans. Wie die Straßen in die Landschaft hinein schneiden und inwiefern Road Movies Landschaften sichtbar machen oder sie in der rasanten Durchquerung gerade zum Verschwinden bringen. Was es in diesem Zusammenhang heißt, daß der Bildkader durch die Rahmung der Windschutzscheibe verdoppelt wird und das Kino-Dispositiv in einem zweiten landschaftsverändernden Dispositiv eher verschoben als verdoppelt wird. Von da aus zum Autobahnfilm Hartmut Bitomskys, *Reichsautobahn* mit seinen Überlegungen zu den straßenbaulichen Eingriffen nicht nur der Nazis - „Wie schön es sich auf der Autobahn fährt! Die Blicke jagen den Bildern nach. Die Straße scheint fürs Sehen gedacht, ein Medium. Ein Medium, das Bilder und gleichzeitig auch tote Augenblicke produziert.“ Lanzmanns *Shoah*, der das Ungeheuerliche der Vernichtung mittels zweier Verschiebungen zeigt, einerseits als erinnernde Sprache und Erzählung, andererseits als Landschaft und scheinbar unberührte Orte. Antonioni, nicht nur sein Blick auf Zabriskie Point. Eher die zerklüftete Insel in *L'Avventura*, einem Film, dem es gelingt, seine Hauptfigur verschwinden zu lassen und die felsige Landschaft zwischenzeitlich an ihre Stelle zu setzen. Die Abstraktion und Neudefinition des Symbolischen, die Philippe Garrel in *La Cicatrice Intérieure* betreibt. Schließlich, vor kurzem gesehen: Bruno Dumont, *Twenty Nine Palms*: Die Leere in den Bildern vom Yosemite National Park, die mir vorkommen, als wären sie von einem Touristen gemacht, der mit den neuen Ansichten nichts Richtiges anfangen kann.

Es geht nicht darum, in einer solchen Aufzählung ein System zu erkennen, geschweige denn eine historische Linie. Sicher müßte man für eine umfassendere Untersuchung zur Landschaft im Film auch den Heimatfilm (neben dem Western und dem Bergfilm das einzige Genre, das nach einem Ort benannt ist), daraufhin analysieren, wie er Landschaft in seinen Bildern national codiert. An solchen historischen Überlegungen wäre die interessanteste Aufgabe die, den *Zugriff* auf das Motiv „Landschaft“ zu beschreiben, nicht unbedingt das Motiv selbst.

Während Nils Plath und ich die Filmreihe *Topographie im Blick*¹⁵ vorbereiteten, fiel mir irgendwann auf, daß viele Filmemacher, deren Filme wir ausgewählt hatten, in den frühen Vierziger Jahren geboren sind: Bitomsky, von dem wir *Reichsautobahn* zeigten: 1942; James Benning: 1942, Thom Andersen, dessen Meta-Reflexion auf den Film-Ort Los Angeles – *Los Angeles Plays Itself* – die Reihe eröffnete und schloß: 1943. Es ist gut möglich, daß ich romantisiere, aber die kritische Aufmerksamkeit, mit der in allen drei Fällen auf äußerst unterschiedliche Arten Landschaften, ihre Repräsentationen und die in

15 *Topographie im Blick. Filmische Konstruktion von Orten*, Frühjahr 2005 im Cinema (Münster), Kölner Filmhaus und Arsenal (Berlin)

ihnen abgelagerten Ideologeme wahrgenommen und kommentiert werden, scheint mir einiges mit der Blickschulung zu tun zu haben, die die Filmemacher in den Sechziger Jahren durchlaufen haben. Ohne eine übertriebene Gemeinsamkeit zwischen Regisseuren konstruieren zu wollen, deren Filme sehr unterschiedlich sind, glaube ich, daß die Kombination aus politischem Aktivismus – bei Bitomsky an der DFFB zwischen 1966 und 1968, bei Benning und Andersen in politischen Zusammenhängen amerikanischer Gegenöffentlichkeiten – mit einer Sensibilität für die Politik der Bilder eine Aufmerksamkeit zur Folge hat, die einen spezifischen Blick auf Bilder von Landschaften zuallererst ermöglicht.

Wenn es gelänge, einen solchen Blick zum Maßstab des eigenen Arbeitens zu machen, wäre vielleicht ein Modell von Filmgeschichte vorstellbar, das sich weder an großen Autoren noch zwingend an Genres ausrichtet, sondern die Filme nach ihren Schauplätzen und Landschaften neu sortiert. Hartmut Bitomsky zitiert in der Produktionsmitteilung zu seinem Fernsehfilm *Flächen Kino Bunker. Das Kino und seine Schauplätze* André Bazin: „Gute Filme sind – auch – deshalb gut, weil die Orte der Handlung mitspielen, weil Szenenbild, Requisite, Kamera und Montage aus ihnen Schauplätze machen.“ Man könnte ergänzen: weil sie aus Natur Landschaft machen und zugleich mitteilen, daß sie das Bewußtsein für diese Transformation in ihre Wahrnehmung mit aufnehmen.

Marc Glöde

Filmische Topographien der USA

Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung

It appears that abstraction and nature are merging in
art, and that the synthesizer is the camera.

Robert Smithson, 1971

Der Blick auf die Landschaft erfährt in der experimentellen Filmgestaltung in den 60er und 70er Jahren eine besondere Aufmerksamkeit. Auffallend häufig werden zu dieser Zeit verschiedenste Topographien filmisch neu ausgelotet, wodurch sowohl die gängigen Filmformen wie beispielsweise der Western etc., als auch das grundsätzliche Verständnis von Landschaft selbst in Frage gestellt werden. Was sich in vielen dieser Filme vor dem Auge konsolidiert, geht oft kaum noch mit dem einher, was bis dato als Landschaft verstanden worden ist. Es sind keine ruhigen Hügelketten, keine schroffen Felsformationen oder Wolken spiegelnden Seen, die eine Kamera ruhig abschwenkt, sondern beispielsweise Aufnahmen, die in mikro- und makroskopische Blicke oder in hohe Montagefrequenzen getrieben werden. Es sind Fragmente einer Landschaft, die den Konstruktionsakt des Betrachters und die mediale Kollaboration darin offen legen.

Im Folgenden soll diese Entwicklung am Beispiel verschiedener amerikanischer Positionen analysiert und historisch perspektiviert werden, da sich diese gerade in den USA sehr prägnant zuspitzt.¹

1. Die amerikanische Landschaft im 19. Jahrhundert

Landschaft ist in den USA ein Topos, der in der Geschichte der amerikanischen Kunst und Kultur von essentieller Bedeutung ist. Die Beschäftigung experimenteller Filmemacher in den 60er und 70er Jahren mit Natur- und

¹ Mein besonderer Dank gilt Laura Bieger, die mich bei der Konzeption und Ausarbeitung des Textes durch Gespräche und Hinweise sehr unterstützt hat.

Landschaftserfahrungen steht dabei in einer Tradition, die verstärkt seit dem 19. Jahrhundert mit der Ausprägung einer eigenen amerikanischen Identität verbunden ist und zu deren Konstruktion man sich unter anderem auf Vorstellungen einer anderen (jüngeren, wilderen, unkultivierteren) amerikanischen ‚Natur‘ bezogen hat.² Während das europäische Territorium im 19. Jahrhundert künstlerisch, politisch und geographisch bereits wieder und wieder erfaßt worden und somit alles andere als ein *terra incognita* war, bestand für den amerikanischen Kontext eine grundsätzlich andere Situation: die von Osten nach Westen vordringenden Siedler sahen sich auf dem amerikanischen Kontinent mit einer von der europäischen Zivilisation unberührten ‚Wildnis‘ konfrontiert. Diese Erfahrung des Vordringens in die unbekannte Natur wurde dabei gleichzeitig immer auch malerisch, photographisch oder schriftlich vollzogen, indem Künstler versuchten, das sich vor ihnen erstreckende Land zu erfassen und es so visuell zu erobern. Diese Dimension einer symbolischen Inbesitznahme des Landes diskutiert Albert Boime im Hinblick auf die Malerei am Beispiel der gängigen magistralen Perspektive.³ Auch Patrick Werkner fokussiert diese für die Entstehung der amerikanischen Land Art wichtigen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts und schreibt in diesem Zusammenhang mit Blick auf Frederick Jackson Turners bekannten ‚Frontier‘-Gedanken: „Je weiter die Grenze nach Westen vorrückte, je mehr die neuen Siedler auf die gänzlich uneuropäischen Verhältnisse zu reagieren gezwungen waren, desto stärker und klarer bildete sich die neue, amerikanische Identität gegenüber der europäischen Mutterländern heraus.“⁴ Das es sich hierbei um einen Mythos handelt, mit dem eine bestimmte Naturideologie einhergeht, ist vielfach herausgestellt und problematisiert worden.⁵ Andererseits zeigt sich aber gerade in den verschiedenen neuen Formen amerikanischer Kunst, Literatur oder Philosophie und deren Kollaboration mit dieser Ideologie die Vorstellung eines ‚eigenständigen Amerika‘, das sich in seiner Erfahrung mit einer spezifisch amerikanischen Natur konsolidierte.⁶

² Vrgl. hierzu: Cole, Thomas: *Essay on the American Scenery* [1835] oder Cooper, James Fennimore: *American and European Scenery Compared* [1852]. In: Clarke, Graham (Hrsg.): *The American Landscape. Literary Sources and Documents*, Vol. 3, Mountfield, 1993.

³ Boime, Albert: *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865*. Washington 1991.

⁴ Werkner, Patrick: *Amerikanische Landschaftserfahrung im 19. Jahrhundert und die Kontinuität ihrer Ästhetik*. In: ders.: *Land Art USA*. München 1992, S. 19.

⁵ Ein besonders prominenter Vertreter dieser Auseinandersetzung in einer kulturgeschichtlichen Perspektive ist Leo Marx. Vrgl. hierzu: Marx, Leo: *The Maschine in the Garden*. New York 1964.

⁶ Es findet sich in den philosophischen Schriften Emersons, den Essays von Thoreau, oder in den verschiedenen Positionen der amerikanischen Landschaftsmalerei, wie denen von Frederic Edwin Church, Fitz Hugh Lane, oder Albert Bierstadt, die sich im 19. Jahrhundert herausbildete.



Albert Bierstadt: *Looking Up the Yosemite Valley*, 1865-67, Öl auf Leinwand

Doch die Erfahrung und Vermittlung einer Unberührtheit der Natur war von Anfang an eine nostalgisch verklärte. Sie konnte in dieser Form entweder nur von beschränkter Dauer sein oder war sogar zum Zeitpunkt der Auseinandersetzung schon verloren. Und wenn es auch vielen dieser Positionen in diesem Sinne um die Kollaboration mit dem Mythos einer unberührten Landschaft ging, war den meisten Künstlern die Kehrseite der eigenen Situation nur allzu klar: Da sie selbst häufig explizit zur Visualisierung von Expeditionen angestellt worden waren, bewegten sie sich nicht nur mit einer allgemeinen Zivilisationswelle, welche die unberührte Natur nachhaltig veränderte, sondern befanden sich sogar in den meisten Fällen an deren Spitze. Besonders der Ausbau der Eisenbahn sollte diesen Prozeß intensivieren. Und gerade auf dem Rücken dieser Entwicklung entstanden neue visuelle Annäherungen an die Landschaft, welche auch die bisherige Formsprache und die traditionellen Themen zusehends zurückdrängte und nahezu gänzlich verschwinden ließen.⁷ So stellten beispielsweise Maler, Graphiker und später auch Photographen und Filmemacher motivisch zum einen nicht mehr die stille Erhabenheit der Natur in den Vordergrund, sondern die Bewältigung der Landschaft durch die Tech-

ten. Vrgl. hierzu: Novak, Barbara: *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*. New York 1980.

⁷ Zur Veränderungen der Auseinandersetzung mit dem Landschaftsdiskurs durch die photographische Verhandlung des Themas siehe auch: Szarkowski, John: *American Landscapes. Photographs of the Collection of the Museum of Modern Art*. New York 1981, S. 5-15.

nik. Das Überwinden der Weiten durch einen Zug oder das Überwinden von Abgründen durch Brückenkonstruktionen wird wichtiger als die Darstellung unberührter Natur. Zum anderen liegt diesen Bildern immer öfter auch eine grundlegend andere Motivation zugrunde: Sie sind im Rahmen wissenschaftlicher Forschungen zunehmend auf militärische, bautechnische oder geologische Zwecke hin ausgerichtet. Es geht deshalb oft nicht mehr um den Gesamteindruck eines landschaftlichen Ensembles, sondern um detaillierte Einsichten und Erkenntnisse, die einen neuen Blick auf die jeweiligen topographischen Bedingungen verlangen.

An dieser Veränderung des Blicks zeichnet sich damit ein grundsätzlicher Bruch ab, der „untrennbar mit einer umfassenden und gewaltigen Umstrukturierung von Wissen und Erkenntnis wie von sozialer Praktiken verbunden [war], die die produktiven und kognitiven Vermögen des Menschen wie seine Bedürfnisstruktur auf unendlich vielfältige Weise neu strukturierte.“⁸ Es ist die Entwicklung eines Diskurses über Abstände und Techniken einer visuellen Raumerfassung, in dem Photographie und Film eine entscheidende Rolle zukommt. Rosalind Krauss in ihrer Untersuchung zum ‚Photographischen‘ oder Jonathan Crary mit seiner Recherche zu den ‚Techniken des Betrachters‘ haben darauf verwiesen, daß diese Entwicklung eben nicht eine rein motivgeschichtliche ist, sondern daß es sich hier vielmehr um einen Bruch mit den bisherigen Modellen des Sehens handelt.⁹ Die Tatsache, daß diese neuen Bilder Bestandteil von Karteien, Archiven oder häufig in Form von Stereoskopien zu betrachten waren, zieht hier eine völlig andere Wahrnehmung der Landschaft nach sich. Crary beschreibt diesen deutlichen technischen Unterschied zwischen Malerei/Photographie und einer Stereoskopie dabei folgendermaßen:

Die Zentralperspektive bildet noch einen homogenen und potentiell metrischen Raum, das Stereoskop hingegen zeigt ein fundamental uneinheitliches und aus unzusammenhängenden Elementen zusammengesetztes Feld. [...] Das Stereoskop zeigt eine Welt, die keine Verbindung mehr mit der barocken Skenografie oder den Stadtansichten Canalettos und Bellottos hat. Das Faszinierende dieser Bilder beruht teilweise auf der ihnen immanenten Unordnung, auf den ihre Kohärenz sprengenden Rissen.¹⁰

Im Hinblick auf diese Entwicklung ist es jedoch wichtig zu betonen, daß auch die Malerei von diesem Bruch beeinflußt wird und diese Veränderung somit nicht als rein technischer Bruch zwischen Malerei und Stereoskopie/Photographie/Film zu begreifen ist. Scott MacDonald hat in seiner Analyse

⁸ Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996, S. 13f.

⁹ Krauss, Rosalind: *Die Diskursiven Räume der Photographie*. In: Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 40-58; Crary (1996).

¹⁰ Crary (1996), S. 130.

des Gemäldezyklus *The Voyage of Life* (1839/40) von Thomas Cole darauf verwiesen, daß sich bereits in diesen frühen Arbeiten, wie bei verschiedenen anderen malerischen Positionen ebenso ein neuer geradezu filmischer Blick auf die Landschaft ausmachen lässt.¹¹ Dabei spielt für ihn nicht nur das an Cinemascope erinnernde Format der Bilder oder die Bezugnahme der verschiedenen Bilder (Szenen) dieser Reihe aufeinander die entscheidende Rolle, sondern besonders die den einzelnen Bildern eingeschriebene Dimension der Montage verschiedener Bildteile innerhalb eines Bildes. Hier wie dort ist das Bild einer Landschaft damit nicht mehr eine geschlossene Form oder Entität, sondern eine offene Struktur in der sich die Veränderungen eines modernen Sehens erkennen lassen.

2. Die filmische Landschaft als Attraktion

Betrachtet man nun die ersten Jahre des Films, so ist auffällig, daß das quantitative Verhältnis von Stadtaufnahmen und Landschaftsaufnahmen deutlich zu ungunsten des Topos Landschaft ausfällt. Die Landschaft, so scheint es, hat im Verhältnis zur Stadt nicht das filmische Attraktionspotential, wie es ein von Gunning beschriebenes ‚Cinema of Attractions‘ benötigt.¹² Sie steht vor dem Auge, unbewegt, was für den Film, der stets bemüht ist die Neuerung des Bildes in Bewegung auszustellen, eher als kontraproduktiv bezeichnet werden kann. Es ist insofern nur konsequent, wenn den ersten Landschaften, die es schaffen regelmäßig im Film gezeigt zu werden, eben dieses Bewegungsmoment eingeschrieben ist. Es sind insbesondere Strandlandschaften meist mit beständiger, starker Wellenbewegung. Alternativ hierzu werden spektakuläre Naturschauspiele wie die Niagarafälle in Szene gesetzt, die einerseits an traditionelle Malereimotive anschließen, andererseits aber die Faszination an der Bewegung des Motivs und den Spaß am Spektakel befriedigen. Schon bald aber ist es insbesondere die Bewegung der Eisenbahn durch die Landschaft, die eben diesem Bedürfnis in den folgenden Jahren noch mehr entsprechen kann. Lynn Kirby schreibt hierzu: „In a most elementary sense, shooting a moving train, the fastest vehicle in the world in 1895, gave filmmakers an opportunity to show off film’s powers of registration, it’s ability to capture

¹¹ Scott MacDonald nimmt den Gemäldezyklus *The Voyage of Life* (1840) von Thomas Cole zum Anlaß, um auf deren Modernismus und die Nähe dieser Bilder zur kinematographischen Erfahrung zu verweisen. Vgl. hierzu: MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent films About Place*. Berkeley/Los Angeles 2001, S. 23-30.

¹² Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde*. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): *EarlyCinema: Space Frame Narrative*. London 1990, S. 56-62.

movement and speed.”¹³ Die von der Kamera erfaßte Landschaft wird dabei zwar zum entscheidenden Gradmesser technischer Errungenschaft, ist als Motiv jedoch von sekundärer Bedeutung.¹⁴ Doch bereits kurze Zeit später ändert sich diese Situation erneut, indem die Kamera beginnt, sich nicht mehr in der Landschaft, sondern auf der Eisenbahn selbst zu positionieren und sich mittels dieser in der Landschaft zu bewegen. Damit ist das statische Verhältnis von Kamera und Landschaft beendet, und der Blick aus dem Zugabteil, an dem nun Hügel, Bäume und Seen vorbeirauschen, wird eines der beliebtesten Motive dieser Zeit. Es handelt sich bei diesen Filmen jedoch meistens nur um eine kurze Aufnahmesequenz von einer Fahrt zwischen zwei Orten. Das Bild war dabei zwar gleich in zweifacher Hinsicht bewegt (die Kamera erfasst Bewegung und wird gleichsam selbst bewegt), bestand jedoch wie die Photographie weiterhin zumeist nur aus einer perspektivischen Einstellung.

Von dem Zeitpunkt ab, als man jedoch begann, die Aufnahmen der umgebenden Landschaft zu verlängern und zu unterbrechen und in der Folge deshalb Filmsequenzen zu montieren, wurde der Aspekt einer Konstruktion von Räumlichkeit die zunehmend zentrale Fragestellung.¹⁵ Denn bereits die banalste und kürzeste Geschichte im Film bedarf eines Raumes, in dem sie sich vollzieht, und dieser muß ebenso wie der Plot oder die Charaktere zunächst einmal konstruiert werden. Um im Zuschauer dieses kohärente Bild oder Gefühl eines homogenen Raumes aufkommen zu lassen, wird mit der Filmkamera kadriert, gezoomt, gefahren, geschwenkt und vor allem montiert. Und bereits wenige Jahre nach Erfindung des Films bildete sich somit ein äußerst stringentes Regelwerk heraus, das bis heute den größten Teil aller Filmproduktionen unter dem Begriff des klassischen Erzählkinos bestimmt.¹⁶ Auch das Bild der amerikanischen Landschaft wird in diesem Zusammenhang nachhaltig durch Filme, die sich konzeptionell innerhalb dieses Regelwerks bewegen, bestimmt. Dabei kommt dem Westerngenre wahrscheinlich die größte Bedeutung zu, dessen Bandbreite von Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (1905) bis

¹³ Kirby, Lynn: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Duke 1997, S. 19f.

¹⁴ Eine filmgeschichtliche Erkenntnis, die Martin Scorsese in seinem Film *Aviator* (2005) beiläufig thematisiert, wenn er den Protagonisten Howard Hughes bei seiner Filmproduktion feststellen läßt, daß all die rasanten Flugaufnahmen nichts wert seien, da die Geschwindigkeit der Flugzeuge ohne Wolkenhintergrund (oder eben Landschaft) nicht erfaßt wird.

¹⁵ Zur Entwicklung des Verhältnisses von Kamerabewegung, Montage und Raumwahrnehmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe auch: Albrecht, Donald: *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*. New York 1986, S. 27-34.

¹⁶ Einige der wesentlichen filmischen Regeln, die für einen solchen homogenen Raumeindruck verantwortlich sind, sind beispielsweise die 180° Regel, der Eylene Match oder das point-of-view editing. Für eine ausführliche Verhandlung zum Thema ‚Continuity Editing‘ siehe u.a.: Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York 1997, S. 284-314; Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. Princeton 1981, besonders S. 3-16 und S. 32-48.

zu den klassischen Western von John Ford oder Howard Hawks in den vierziger und fünfziger Jahren reicht.

Gerade letztere zeigen sich hier in ihrer Bildmotivik interessanterweise sehr an einer malerischen Landschaft wie der von Bierstadt orientiert: so werden bei Ford die in ihrer Ikonographie unverwechselbaren Landschaften des Yosemite Valley und des Grand Canyon ein um das andere Mal in Szene gesetzt. Die Fragen, die sich in der Kunst aber besonders mit der Photographie entwickelten, jenes Weiterführen oder Aufbrechen des Diskurses über die Landschaft, scheinen in diesen Filmen nur zu oft ausgeklammert zu sein, und es entsteht so eine eigenwillige Situation: gerade in dem Medium und der Bildsprache, die am wesentlichsten für eine Modifikation einer Verhandlung der Idee von Landschaft gesorgt hatte, zeigte sich die Ausprägung einer Formsprache, die diese Tatsache nahezu zu negieren suchte.¹⁷ Die Kluft zwischen einer bereits geführten modernen Auseinandersetzung mit der Landschaft und den eher konservativen filmischen Annäherungen an diese führten somit schließlich zu einer Situation, die Gilles Deleuze auch für die gesamte Situation des Filmes gegen Ende des 2. Weltkriegs ausmacht: es ist eine grundlegende „Krise, die das Aktionsbild erfaßte“.¹⁸ Vor dem Hintergrund einer solchen Diskrepanz auch in Bezug auf die Verhandlung der Landschaftsthematik ist es verständlich, daß sich zwischen den 1950er und 1970er Jahren eine Vielzahl von Regisseuren insbesondere aus dem Bereich der experimentellen Filmgestaltung erneut mit der Frage einer visuellen Übersetzung von Landschaft beschäftigten.¹⁹

3. Das neue Amerika der Eames

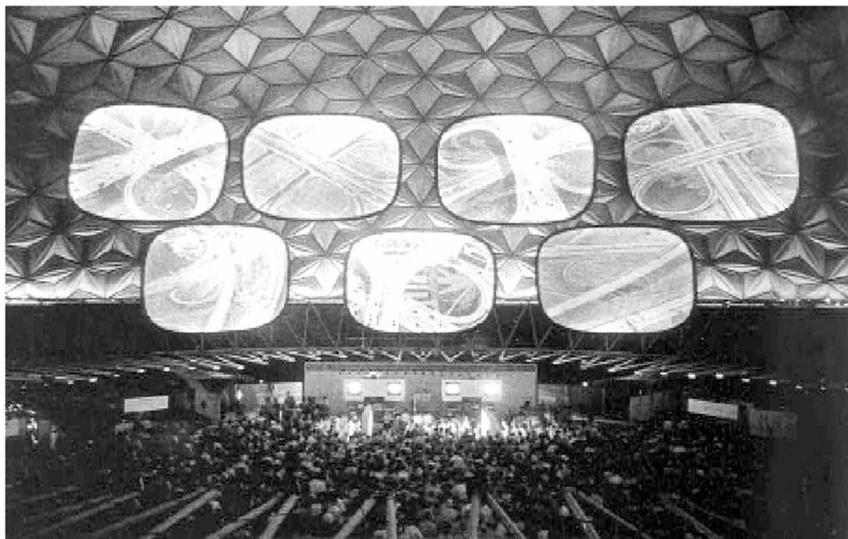
Eine der spannendsten neuen Beschäftigungen mit experimenteller Filmpräsentation amerikanischer Landschaftsbilder ist die von Ray und Charles Eames im Jahr 1959 anlässlich der *American National Exhibition* in Moskau produzierte Multi-Screen Projektion *Glimpses of the USA*. Im Rahmen eines Austausch von Ausstellungen zwischen den USA und der UdSSR, in denen Wis-

¹⁷ Scott MacDonald formuliert dies folgendermaßen: „Of course, that visions of landscape are crucial to many popular films doesn't mean that popular filmmakers are engaged with the complex, sophisticated discourse about landscape that developed in and around the nineteenth-century landscape painting and writing. That discourse may seem virtually defunct, except in the work of scholars, even if vestiges of the original forms are apparent in popular film.“ Vgl.: MacDonald (2001), S. 3 f.

¹⁸ Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt/M. 1990, S. 276.

¹⁹ Es ist mir sehr wichtig zu betonen, daß dieser hier vorgenommene zeitliche Einschnitt nicht als absolut zu begreifen ist. Die Filme von Steiner (HO, 1929) oder Lorentz (The River, 1937) zeigen bereits früher Ansätze eines neuen Denkens von Landschaft. Auf breiter Ebene lässt sich diese Entwicklung jedoch erst nach 1945 erkennen.

senschaft, Technik und Kultur in einer Art Leistungsschau gezeigt wurden, hatte die amerikanische Regierung die Eames beauftragt einen Film zur Selbstdarstellung der USA zu produzieren, der die russischen Besucher von den Qualitäten der amerikanischen Nation überzeugen sollte. Bei dem von ihnen geschaffenen Resultat handelte es sich nun aber nicht um die erwartete ‚einfache‘ Filmprojektion, die in einer bekannten Kinosituation präsentiert wurde. Vielmehr hatten die Eames ein Konzept entwickelt, bei dem sieben einzelne Filme über sieben miteinander gleichgeschaltete Projektoren gleichzeitig auf sieben Leinwände (á 6x9m) projiziert wurden. Die Leinwände wiederum waren im Inneren eines beeindruckenden Kuppeldoms (Durchmesser 76m) von Buckminster Fuller positioniert, in welchem die Zuschauer standen oder umhergingen.²⁰ Einige Jahre also bevor eine ausgeprägte filmtheoretische und praktische Auseinandersetzung um das später unter dem Terminus von Gene Youngblood firmierenden ‚Expanded Cinema‘ begann, beschäftigten sich die Eames in dieser Produktion mit der Frage nach Raumwirkungen des Films außerhalb eines gewohnten Kinoseittings.²¹



Charles und Ray Eames: *Glimpses of the USA*, 1959, Installationsansicht

²⁰ Vgl. hierzu: Colomina, Beatriz: Die Multimedia-Architektur der Eames. In: Koch, Gertrud: Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume. Berlin 2005, S. 24.

²¹ Es erscheint obsolet, auf die grundlegenden Differenz der beiden Diskurse ‚Nationalausstellung‘ und ‚experimentelle Filmgestaltung‘ zu verweisen. Ich will dies trotzdem tun, um bei der hier betonten Ähnlichkeit formaler Strategien auf die jeweilig grundlegend anderen Ansätze zu verweisen.

Obwohl bei dieser Arbeit vor allem die Art der Installation immer wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt worden ist, sind auch die Bilder der Filme selbst äußerst interessant. Für die sieben Filme selbst waren „Tausende von Bildern [...] aus den unterschiedlichsten Quellen zusammengetragen worden“.²² Ein enorm großer Anteil der präsentierten Sequenzen zeigte dabei die unterschiedlichen Landschaften der USA, von den Wüsten und endlosen Kornfeldern über die Rocky Mountains bis hin zu den großen Flüssen. Neben diese nahezu klassischen Landschaftsansichten stellten sich Großaufnahmen von verschiedenen Tieren in diesen Regionen, Stadtansichten oder auch Luftaufnahmen wie beispielsweise die von Autobahnkreuzen in der Landschaft.²³ Gegen Ende der Projektion verdichten sich die Aufnahmen schließlich um Abbildungen häuslicher Situationen und ganz zum Schluß tauchen sogar Bilder von Menschen/Familien auf.

Betrachtet man diese Projektion jedoch eingehender auf ihre formalen Bedingungen, so fällt gerade bei der Abfolge der beschriebenen Motive auf, daß nachdem zu Beginn zunächst verschiedene Motive miteinander kombiniert wurden, sich diese Heterogenität schnell auflöst und im Verlauf des Films immer stärker einer Motivhomogenität Platz macht. Das heißt: sind also zu Beginn Wüste, Berge, Städte, Tiere etc. zum Teil gleichzeitig zu sehen, wechselt dieser Modus schon bald hin zu sieben Varianten der Wüste, sieben Tieren usw. die immer gleichzeitig projiziert werden. Daraus folgt eine eigenwillige Erfahrung: denn ist diese Präsentation anfänglich nicht nur in ihrer Projektionsgröße, sondern auch durch ihre Quantität der Bilder überwältigend, so stellt man bereits kurze Zeit später fest, daß sich dieses Überwältigungsmoment mit der Dauer der Projektion verflüchtigt. Wesentliche Voraussetzung ist dabei nicht nur diese Homogenisierung der Motive, sondern auch der Aspekt, daß alle Motivwechsel immer auf allen sieben Projektionsschirmen gleichzeitig stattfinden, der Montagerhythmus also gleichgeschaltet ist. Das Auge muß damit nicht hektisch zwischen den Leinwänden hin und her springen, in der Sorge ein Bild zu verpassen. Vielmehr stellt sich ein ruhiger Sehfluß ein – auf einige Sekunden Variationen über den Sonnenuntergang folgen Variationen über Wildtiere der Wüste, oder Variationen über Blumen etc. Was dabei zunächst als lose verbundene Bilderreihe daherkommt, ist also vielmehr eine von den Eames minutiös geplante Bilderarchitektur, und in dieser zeigt sich, daß die Eames, wie Beatriz Colomina treffend formuliert, „auf eine sehr bewußte

²² Colomina (2005), S. 24.

²³ Gerade diese Luftaufnahmen sind hierbei besonders erwähnenswert, weil sie grundlegend mit den restlichen Ansichten brechen: es sind Aufsichten, die durch die verschobene Blickachse dem Bildensemble eine eher kartographische Dimension zufügen. Cosgrove, Denis: *Aerial Representation and the Making of Landscape*. In: Corner, J. / MacLean, A.S.: *Taking Measures Across the American Landscape*, New Haven 1996, S.16-19.

Weise Architekten einer neuen Art von Raum [waren].²⁴

Darüber hinaus wird im Verlauf der Projektion schließlich auch noch ein Erzählfaden der Eames deutlich. Denn nach den anfänglichen divergierenden Motiven stellt die Abfolge der gleichgeschalteten Motive eine sehr exakt abgestimmte, man könnte fast sagen: eine stringente Raumfolge her. Durch die Tatsache, daß es gradlinig von Sternbildern, zu Erdaufnahmen, zu Landschaftsaufnahmen zu Aufnahmen von Fauna und Flora, schließlich hin zu Stadtaufnahmen, Häusern und der Familie geht, stellt sich in dieser Projektion somit keineswegs das Gefühl einer (in sieben Teile) gesplitterten Welt her, sondern eines von einem durchaus wohlgeordneten Weltgefüge. Die amerikanische Landschaft situiert sich als Teil der Welt in einem Kosmos, und aus ihr heraus entwickeln sich die Städte und die amerikanische Kernfamilie.²⁵ Daß diese Projektion damit visuell in gewisser Weise auch das zu Beginn beschriebene Modell einer amerikanischen Zivilisations- und Identitätspraxis gerade auf einer solchen Ausstellungsbühne wiederholt, ist ein oft übersehener Aspekt, und vor dem Hintergrund einer Fokussierung auf die faszinierende Technik auszuloten. Dabei ist es einerseits sicherlich wichtig die zentrale Stellung zu verdeutlichen, die das Landschaftsbild auch in solch neuen Projektionstechniken einnimmt. Andererseits kann und sollte dem entgegeng gehalten werden, daß eine solche Verhandlung der Landschaft auf (Welt-)Ausstellungen eine große Tradition hat und daß die Frage nach Kontinuität oder grundlegenden Veränderungen sich diesbezüglich geradezu aufdrängt.²⁶ Die implizit von Colomina präsentierte Behauptung, daß also der von den Eames eröffnete Denkraum ebenso ein neuer sei, zeigt sich insbesondere vor dieser Dimension der Raumkonstruktion als doppelt zu überdenken, denn es geht um das komplexe Zusammenspiel von Technik, Form und Motivik.

4. Kartographischer Schwindel

„Ich hatte schon vorher oft davon geträumt, in den Westen zu gehen, um das Land kennenzulernen, aber es war immer bei vagen Plänen geblieben, und ich

²⁴ Colomina (2005), S. 25.

²⁵ Die Eames spitzen dieses stringente und nahezu mathematische Raumbewegen in einem anderen Filmprojekt noch weiter zu. In *The Powers of Ten* (1969) nimmt die filmische Raumbewegung ihren Anfang in einer Nahaufnahme eines Mannes beim Picknick mit seiner Frau in der landschaftlichen Idylle eines Sees. Von dort aus ‚zoomt‘ der Film in Schritten von 10er Potenzen bis hin zur Entfernung von 1m zunächst in die unendlichen Weiten des Weltraums, kehrt dann zum Ausgangspunkt zurück und nimmt von dort schließlich den Weg in die umgekehrte Richtung: die mikroskopische Welt der kleinsten Teile. Der Mensch in der amerikanischen Landschaft wird hier also zum Zentrum eines universellen, mathematisch strukturierten Raumgefüges.

²⁶ Gerade die amerikanische Landschaftsmalerei wurde im Rahmen von Weltausstellungen immer wieder präsentiert.

war niemals losgezogen.²⁷ So beginnt Jack Kerouac Mitte der fünfziger Jahre seinen für die Beat Generation zentralen Roman *On the Road*, in dem er die Protagonisten ein immer starrereres System aus sozialen Beziehungen und eingefahrenen Lebenssituationen überwinden läßt, um zu einer erneuten Erfahrung von Freiheit in der amerikanischen Landschaft vorzudringen. Doch nicht nur in der Literatur, auch im Film und in der Kunst wird diese Entwicklung verhandelt, wodurch besonders der Topos der Wüstenlandschaft eine Konjunktur erlebt. Für das Kino sind es so unterschiedliche Filme wie *Easy Rider* (1969), *Zabriskie Point* (1970), *Chato's Land* (1971) oder *Vanishing Point* (1971), die sich des Themas annehmen und damit den Blick auf eine von klassischen Western (Ford, Hawks) oder Trash Sci-Fi (Arnold) dominierte Landschaft erneuern: es sind „Jahre der Wüste“.²⁸ Für die Kunst schaffen dies besonders die Arbeiten Michael Heizers, Walter de Marias und Robert Smithsons, die aus kunstgeschichtlicher Perspektive zu den Vertretern jener in den 1960er und 1970er Jahren aufkommenden Kunstrichtung der Earth Art bzw. Land Art gezählt werden. Ihnen war jene Bewegung gemein, in der sie das vertraute Terrain der Galerie und der Stadt verließen, um in landschaftlicher Umgebung (vor allem in Wüstenlandschaften) neue Arbeiten in Ausmaßen zu realisieren, die zum Teil nur noch aus der Luft erkennbar waren. Dan Graham beschreibt diese Situation wie folgt: „In the seventies, artists attempted to leave the politically coercive bonds of the art gallery. They deserted the city to make neo-primitive earth works, relocations, or simply maps of their walks in the landscape.“²⁹ Dabei ging es hier nicht um eine Zurück-zur-Natur Bewegung in der Kunst (im Sinne einer nostalgischen Verschmelzung). Vielmehr sollten Arbeiten wie zum Beispiel de Marias *Desert Cross* (1969), bestehend aus zwei 3 Zoll breiten und 500 bzw. 1000 Fuß langen Kalklinien, als streng formale Eingriffe in einen Landschaftskontext verstanden werden.

Robert Smithson kommt in diesem Zusammenhang jedoch eine Ausnahmestellung zu, da er neben seinen sogenannten Schütтарbeiten wie *Partially buried Woodshed* (1970)³⁰ oder *Spiral Jetty* (1970) dem Film eine besondere Bedeutung in der Auseinandersetzung mit der Landschaft beimißt. Nicht nur die Prozessualität der vorgenommenen Aktionen spielte hierbei eine gewichtige Rolle, welcher Smithson ja auch durch Photodokumentation gerecht zu werden suchte, auch die Luftaufnahme, Bewegung und in diesem Zusammen-

²⁷ Kerouac, Jack: *Unterwegs*. Hamburg 1989, S. 7.

²⁸ Holert, Tom: *Strudel und Wüsten des Politischen*. „Zabriskie Point“, „Spiral Jetty“ und die Grammatik der Entgrenzung. In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Kunst/Kino*. Köln 2001, S. 94.

²⁹ Graham, Dan: *Gordon Matta-Clark*. In: Wallis, Brian: *Dan Graham. Rock my Religion: writings and art projects 1965-1990*. Massachusetts 1993, S. 194.

³⁰ Für die Arbeit *Partially buried Woodshed* schüttete Smithson so lange Erde auf einen in einer verschneiten Landschaft stehenden Holzverschlag bis dieser schließlich einbrach.

hang Kartographie und Perspektivverschiebung sind für ihn entscheidende Gesichtspunkte, um sich im Rahmen dieses Werkes verstärkt mit der filmischen Landschaftsaufnahme zu beschäftigen.³¹ Er selbst macht dies deutlich wenn er schreibt: „The landscape begins to look more like a three dimensional map than a rustic garden. Aerial photography and air transportation bring into view the surface features of this shifting world of perspectives.“³² Dabei ist es wichtig immer wieder zu betonen, daß dem Film hiermit kein sekundärer Status als bloßer Dokumentation der *eigentlichen* Arbeit zukommt.³³ Denn mit „Spiral Jetty sollte Smithsons gleichnamige Erdsulptur in der Salzwüste von Utah nicht nur dokumentiert, sondern vor allem kommentiert und rekontextualisiert werden. Der Film erhält so den Status eines eigenständigen Werks in einem größeren Gewebe von ästhetischen Akten.“³⁴ Zu sehen ist in diesem Film deshalb nicht nur die Aufschüttung einer aus 6000 Tonnen Schutt und Geröll bestehenden spiralförmigen Mole in das Wasser des Great Salt Lake und das fertige Resultat in der Landschaft. Vielmehr werden ebenso Aufnahmen verschiedener Bücher, die für Smithson ein theoretischer Background der Arbeit sind, Impressionen aus dem American Museum of Natural History New York, der Filmschnittplatz, verschiedene kartographische Materialien oder das rötliche Wasser des Sees in Szene gesetzt. Wenn sich über diese visuelle Ebene dann zusätzlich noch die Schüttgeräusche der Transporter mit von Smithson selbst gelesenen Textsequenzen zu Themen wie Geologie, Kartographie oder Philosophie überlagern, gerät der ganze Film somit zu einem Raum, der sich in keiner Weise mehr als homogen wie bei den Eames verstehen läßt.

Mit seinem Film dringt Smithson somit anders als bisher gekannt in die amerikanische Wüste ein. Indem er kartographische Blicke mit mikroskopischen Eindrücken verbindet, führt er im Film unmittelbar das Nahe mit dem Entfernten zusammen. Mikroskopische Nahaufnahmen von Mineralien, Salzkristallen oder Großaufnahmen von ins Wasser fallenden Gesteinsbrocken werden kombiniert mit panoramatischen Ansichten einer Landschaft oder Aufsichten auf Teile der aufgeschütteten Spirale. Smithson läßt so in seinem filmischen Spiel mit der Landschaft unterschiedliche Aspekte aufeinanderprallen, die sich nicht zu einer gewohnten filmischen Erzählung *der* Landschaft

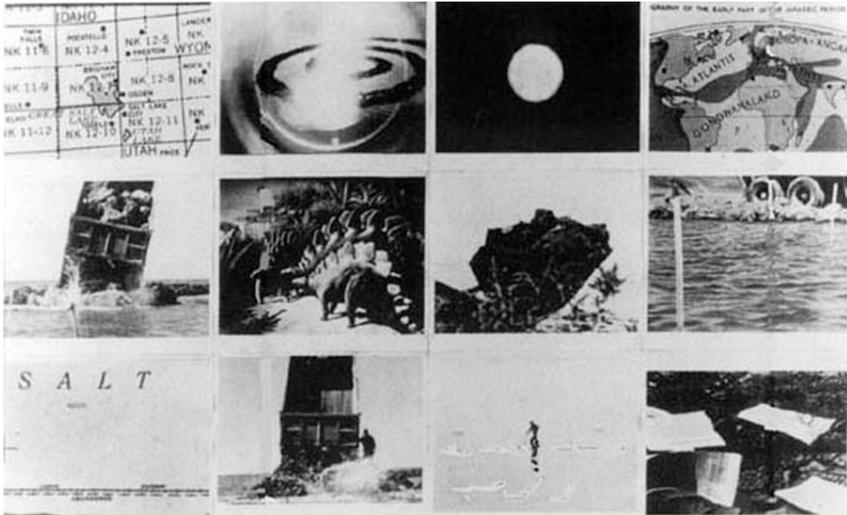
³¹ Es ist kein Zufall das sich Smithson für die Realisierung seines Spiral Jetty Projektes in unmittelbare Umgebung des Golden Spike Monument begibt, jenen Ort also an dem bildgerecht inszeniert der Zusammenschluß des amerikanischen Eisenbahnnetzes zelebriert wurde.

³² Smithson, Robert: Aerial Art. In: Flam, Jack (Hrsg.): Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996, S. 116.

³³ Vrgl. hierzu: Holte, Michael Ned: Shooting the Archaeozoic. Robert Smithson's adventures in time travel on the road to Rozel Point. In: *Frieze* (2005) Nr. 88. S. 80.

³⁴ Holert (2001), S. 101 f.

zusammenschließen. Vielmehr zeigt er, wie sich um den Diskurs der Landschaft andere Diskursfelder angelagert haben, und daß sich diese Ebenen alles andere als homogen zueinander verhalten. Die einzelnen Splitter ergeben keine geordnete Landschaft mehr und auch kein größeres Raumsystem, in das sich diese Landschaft mathematisch wie ein Puzzle zusammenfügen könnte, sondern sie verweisen auf einen dynamischen und entropischen Prozeß. Gerade die zweite Hälfte des *Spiral Jetty* Films zeigt in diesem Zusammenhang sehr deutlich, daß die Frage nach der Landschaft für Smithson zu etwas anderem als der Suche nach einem starren Bezugssystem wird.³⁵



Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970, Film Stills

Nach den beschriebenen sehr hart gegeneinander gestellten Blicken auf Karten, Kristalle, Bücher den See usw. gerät der Blick in der zweiten Hälfte des Films zum ersten Mal in eine ruhige Dauer und zeigt eine panoramatische Landschaftsansicht: eine schroffe Hügellandschaft breitet sich vor dem Auge aus. Aus dieser Blickposition erhebt sich die Kamera daraufhin mit einem Hubschrauber in die Luft und fliegt langsam über die gesehene Hügelkette hinweg. Als die Kamera schließlich den höchsten Punkt der Hügelkette überfliegt fällt das Land hinter diesem ab und man erkennt den Great Salt Lake mit der fertig gestellten *Spiral Jetty* Skulptur. Dieser ganze Annäherungsflug ist in einem Take gefilmt und verhält sich somit geradezu konträr zu dem zuvor gesehenen zersplitterten Raum. Nicht nur das Motiv entspricht dabei nun ei-

³⁵ Vrgl. hierzu: Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst. Berlin 1997.

nem ‚klassischen‘ Blick auf die Landschaft. Auch die Raumerzählung mittels eines Fluges könnte in ihrer filmischen Entschlüsselung des Landes nicht klassischer sein. Doch die Sequenz ist hier eben noch nicht zu Ende und bei zunehmender Annäherung der Kamera an die Skulptur wird eine schwarz gekleidete Figur erkennbar: es ist Robert Smithson. Der Künstler der Skulptur und Regisseur des Films gerät also ebenso in die Fänge der Kamera und wird somit selbst zum Bestandteil der Auseinandersetzung mit der Landschaft. Die Kamera heftet sich in der Folge im wahrsten Sinne an Smithsons Fersen, während dieser die gesamte Spirale so schnell es geht durchläuft. Immer weiter nähert sich die Kamera den hastenden und stolpernden Füßen Smithsons und verliert dabei zunehmend den Überblick über das gesamte Setting. Smithson ebenso wie der Hubschrauber und die Kamera vollziehen somit nicht nur eine Wiederholung des spiralförmigen Konstruktionsprozesses, sie lösen auch ihr statisches Verhältnis zur umliegenden Landschaft auf, indem sie der dynamischen Bewegung der Spirale folgen. Doch während der Körper Smithsons hierbei taumelnd und keuchend bereits deutlich an seine Grenzen gerät, gilt dies nicht für die Kamera. Diese wird von der schwindelerregenden Bewegung erst vollends erfaßt, als Smithson am inneren Endpunkt der Spirale angekommen ist.³⁶ Dort wo Smithson schließlich erschöpft in Richtung der Kamera schaut, löst sich diese mit dem Helikopter langsam aus der Nähe zu Smithsons Körper und beginnt sich mit einer vertikalen Drehbewegung um die Rotorachse des Helikopters in Richtung des Himmels zu drehen. Als wäre die Kamera ins Innere eines unglaublichen Soges vorgedrungen, gerät der Blick in die Landschaft nun völlig aus den Fugen. Keine Hügelkette, kein See, keine Skulptur lassen sich hier noch visuell dingfest machen, wodurch nicht nur die Grenzen der Wahrnehmung von Seiten des Zuschauers ausgelotet werden, sondern auch die Grenzen der Kamera. Man kann sogar sagen, daß sich im Verlauf dieser zunehmenden Raumbeschleunigung ein radikaler Moduswechsel der Betrachtung einstellt. Denn auf dem Höhepunkt der Beschleunigung verschiebt sich das Blickfeld von einer Fokussierung der Landschaft hin zu einer Betrachtung des Film selbst. Smithson führt den Zuschauer so letztendlich von der Landschaft über deren in der Skulptur erfahrbar werdende Bestandteile hin zum Raum des Films und eben dessen konstitutiven Bestandteilen. So wie zuvor Kartenansichten, Gesteinsformationen, Mineralien etc. sich als Bestandteile einer Landschaft zu erkennen gaben, zeigen sich nun das Filmkorn, die Montage, der Bildausschnitt etc. als Bestandteile des Films. Oder um es in Smithsons ei-

³⁶ Die filmische Landschaft wird hiermit für Smithson somit gleich in zweifacher Hinsicht zu einer Auseinandersetzung mit dem Schwindel: zum einen wird sie hier zu dem Ort einer durchaus körperlichen Erfahrung sich auflösender Raumbezüge, zum anderen wird sie zum Ort, an dem sich die Behauptung eines undynamischen Raumgefüges als Lüge erweist. Eine interessante Parallele zu Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958).

genen treffenden Worten zu sagen: „The old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstract and artifice.“³⁷

5. Im Innern des Teilchenbeschleunigers

Ein Künstler, der fast zeitgleich mit Robert Smithson ebenfalls die Frage nach filmischen Räumen und einem neuen Landschaftsdiskurs auslotet, ist Michael Snow. Besonders in seinen beiden Filmen *La Région Centrale* (1970) und *Seated Figures* (1988) wird diese Auseinandersetzung erkennbar. In einer Reihe von Filmen, die Snow im Verlauf der 1960er Jahre produzierte, hatte er sich bereits intensiv mit dem Erkennbarmachen der Beteiligung filmischer Technik an der Konstruktion von Raumeindrücken beschäftigt.³⁸ So zeigt er in seinem wahrscheinlich bekanntesten Film *Wavelength* (1967) mittels eines 45minütigen Zooms quer durch ein Zimmer, wie sich durch das Verwenden einzelner Kameraeffekte (Ausschnittsgröße, Filter, Ton) der Raumeindruck beim Rezipienten modifiziert. Doch die Fokussierung auf einen technischen Effekt machte ihm erst deutlich, welches expressive Potential in der filmischen Technik selbst steckte, und weckte so den Wunsch, dieses Potential in einem wesentlich größeren Raumkontext erfahrbar zu machen. In einem ersten Entwurf zu seinem Projekt *La Région Centrale* (1970) formulierte er deshalb sein neues Vorhaben: „I want to make a gigantic landscape film equal in terms of film to the great landscape paintings of Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse and in Canada the Group of Seven...“³⁹ Es fällt auf, daß sich Snow hier vor allem auf jene Vertreter einer europäischen Landschaftsmalerei beruft, die wegweisend für eine moderne Formsprache waren.⁴⁰ Um einen ähnlich neuen und nachhaltigen Landschaftseindruck wie seine Vorbilder zu erzeugen, ging es für Snow ebenso darum, das eigene Medium von den bestehenden Konventionen zu befreien und so zu neuen Potentialen des filmischen Landschaftsdiskurses vorzustoßen. Seine Überlegungen zu *La Région Centrale* setzten dabei im Prinzip dort an, wo Smithson die Kamera in eine Kreiselbe-

³⁷ Smithson (1996), S. 116.

³⁸ Snows Film kann als wichtiger Beitrag zu jener filmtheoretischen ‚Apparatus und Ideologie‘-Debatte begriffen werden, die sich zeitgleich entwickelte und vehement ein Erkennbarmachen filmischer Technik einforderte. Eine gute Übersicht zu dieser Debatte mit den wichtigsten Positionen von Baudry, Comolli, Pleyne etc leistet: Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg 1992.

³⁹ Snow, Michael: *La Région Centrale*. In: *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo 1994, S. 53.

⁴⁰ In Snows Leistung dokumentiert sich über die explizite Bezugnahme auf europäische und kanadische Kunst nicht nur das Absetzen von der U.S. amerikanischen Malschule, sondern darüber hinaus auch ein betonte Distanzierung von U.S. amerikanischer und kanadischer Identität.

wegung überführt hatte und die Landschaft sich einem fixierten perspektivischen Zugriff entzog. Für Snow sollte *La Région Centrale* jedoch aus einer einzigen, langsamen Dreh- und Schwenkbewegung bestehen. Um dies zu ermöglichen ließ Snow für seinen Film zunächst einen mechanischen Haltearm konstruieren, der per Fernsteuerung die Kamera um 360° in alle Richtungen schwenken konnte. Mit dieser Vorrichtung begab er sich dann in eine Bergregion im nördlichen Quebec und begann mit seinen Aufnahmen.



Michael Snow; *La Région Centrale*, 1969. Foto von den Filmaufnahmen

Was in dem fertiggestellten Film schließlich zu sehen ist, kann durchaus als neue Annäherung an das Thema des filmischen Landschaftsbildes bezeichnet werden und entspricht insofern jener zuvor von Snow formulierten Hoffnung: „The film will become a kind of absolut record of a piece of wilderness.“⁴¹ Zu sehen ist eine karge Berglandschaft, die weder an einer pittoresken Motivik der Landschaftsmalerei, noch an den filmisch immer wieder verarbeiteten ikonischen Prärie- und Wüstenszenarien ausgerichtet ist – eine unspektakuläre Landschaft. In langsamer Bewegung erfaßt die Kamera die ganze Umgebung aus Geröll, Schnee, Wolken, Sonne etc. Kein Winkel bleibt ungesehen. Ein klares Raumsystem entsteht vor dem Auge. Doch trotz der Langsamkeit der Bewegung und trotz der Tatsache, daß die räumlichen Bezugspunkte immer

⁴¹ Snow (1994), S. 56.

aufeinander beziehbar bleiben, entsteht im Verlauf der einzelnen Takes immer wieder das Gefühl einer Orientierungslosigkeit, teilweise sogar ein Schwindelgefühl, das bei der Vorführung des Films immer wieder Zuschauer veranlaßt hat, den Kinosaal zu verlassen. Verantwortlich hierfür ist insbesondere die Auflösung eines am menschlichen Körper ausgerichteten Blicks in die Landschaft. Snow spricht von einem „bodyless eye – an eye floating in space.“⁴² Die Kamera ist damit ihrer Blickkonvention enthoben und bewegt sich für diesen Film wie von der Schwerkraft befreit. Gilles Deleuze erfaßt diese Entwicklung sehr präzise, wenn er schreibt, daß „eine wichtige Tendenz des sogenannten Experimentalfilms darin besteht, die nichtzentrierte Ebene der reinen Bewegungs-Bilder zu erzeugen, um sich auf ihr einzurichten.“⁴³

Es wäre jedoch voreilig an diesem Punkt von einem völlig vom Subjekt gelösten Bild der Landschaft zu sprechen. Denn wenn zwar die Seite der Kamera einerseits von den Blickkonventionen des Subjektes befreit wird, so verliert Snow dabei andererseits das weiterhin unangetastete Subjekt der Rezeptionsseite des Films nicht aus dem Auge. Für den Betrachter wirkt ein von Snow immer wieder zwischen die einzelnen Landschaftssequenzen eingefügtes schwarzes X wie ein Rettungsanker. Als wolle es sich dem Schwindelgefühl, das aus den Landschaftsbildern resultiert entgegenstellen, zentriert es den Blick auf der Leinwand. Snow beschreibt die Funktion dieser Markierung in einem Interview wie folgt: „The film’s in constant motion. The X fixes the screen. [...] And it’s a title, a reminder of the central region – the whole thing is about being in the middle of this – the camera and the spectator.“⁴⁴ Wie schon bei Smithson gerät auch bei Snow im Zuge einer Thematisierung der Landschaft also die filmische Produktionsseite in den Fokus der Auseinandersetzung. Anders als bei Smithson jedoch zeigt Snow in diesem wie ebenso in seinem späteren Film *Seated Figures* (1988), daß auch die Projektionsseite des Films nicht aus dem Blick verschwinden darf. Im Gegenteil: Snow betont, daß die Filmmaschine nicht auf die Aufnahmeapparatur reduziert werden darf, sondern das man die Projektionsmaschine immer ebenso mitdenken muß. Daß dies viel zu selten vorkommt, scheint Snow mit *Seated Figures* thematisieren zu wollen, denn die hier ‚plazierten Figuren‘ sind keine anderen, als die vor der Leinwand positionierten Betrachter des Films. Motivisch zeigt dieser Film zunächst die Bilder einer von Snow bodennah an seinem Auto befestigten Kamera. Diese filmt die unter ihr vorbeirasenden Fahrbeläge in Großaufnahme. Dabei gerät sie von einem urbanen Untergrund (verschiedene Teerstrukturu-

⁴² Snow, Michael: *The Life & Times of Michael Snow*. In: *The Michael Snow Project*. (1994), S. 79.

⁴³ Deleuze (1990), S. 99.

⁴⁴ Snow, Michael: *The Camera and the Spectator: Michael Snow in Discussion with John Du Cane*. In: *The Michael Snow Project*. (1994), S. 90.

ren) über Feldwege (steinige Böden) schließlich auf Gras und in tiefe Blumenwiesen. Trotz dieses beschränkten Ausschnitts der Großaufnahme entsteht aber durch den Film beim Betrachter neben der taktilen Sensibilität für die sichtbaren Materialien die Geschichte einer Reise und darüber hinaus eine Vorstellung von Landschaft. Von den Blumen aus phantasiert man geradezu die geschwungenen Hügel einer Wiesenlandschaft, die von einzelnen Wegen durchkreuzt wird. Es handelt sich also im Grunde um einen doppelten Projektionsprozeß: zum einen jenen der Bilder auf eine Leinwand und zum anderen jenen der Imagination. Um zu zeigen wie diese beiden Bereiche aneinander gebunden sind, muß Snow jedoch den technischen Projektionsprozeß selbst, der im Kino ja immer dazu neigt negiert zu werden, aktiv in den Sehprozeß seines Films einbinden. *Seated Figures* ist deshalb nicht die einfache Projektion eines fertiggestellten Films von Michael Snow, sondern ein Film in dem das Screening von *Seated Figures* zu sehen ist. Snow filmt den eigenen Film während einer Vorführung ab, wodurch eigene Kommentare, schreiende Kinder oder kinoübliche Witze wie Schattenspiele mit den Fingern das aktive im-Kino-sein thematisieren. Damit überträgt er die Frage nach der Konstruktion von Landschaft vom Bild in den Kinoraum und eröffnet eine Auseinandersetzung, die sich besonders im Verlauf der neunziger Jahre in unterschiedlichen Kunstpositionen zeigen sollte. Verschiedene Videokünstler und Filmemacher wie Bill Viola (*The Stopping Mind*, 1991) oder Doug Aitken (*Eraser*, 1998) lösen die klassische Kinosituation (eine Leinwand, völlig abgedunkelter Raum, sitzende Zuschauer) auf und schaffen mit ihren Installationen nun geradezu begehbare Bildschirm- oder Leinwandlandschaften, in welchen die Betrachter vor allem eins nicht mehr sind: hingeseetzte Figuren.⁴⁵

So werden beispielsweise in Aitkens Installation *Eraser* (1998) verschiedene Aufnahmen einer wilden und verlassenen Landschaft der Antilleninsel Montserrat auf mehrere Leinwände zugleich projiziert, an welchen die Betrachter vorbeigehen. Gleiches geschieht in *Diamond Sea* (1997) mit Landschaftsaufnahmen aus der namibischen Wüste. „Der Zuschauer sieht sich nicht einer frontalen, linearen Projektion in einem dunklen Kinosaal gegenüber, sondern ist mit einem Raum konfrontiert, in dem er sich bewegen, sowie mit einer Erzählhandlung, die er rekonstruieren muß: also mit einer körperlichen und einer geistigen Aktivität zugleich.“⁴⁶ Wie bei Aitkens eigenem Streifzug mit der Kamera durch die Landschaft betreten nun also auch die Betrachter hier ein neues Terrain, wodurch die von Snow thematisierte Wichtigkeit von

⁴⁵ Vgl. zu diesem Thema: Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M. 2003 (insbesondere S. 179-207); Michalka, Matthias (Hrsg.): X-Screen. Filmische Installationen der Sechziger- und Siebzigerjahre. Köln 2004.

⁴⁶ Van Asche, Christine: Doug Aitken, ein „Stalker“ unseres Fin de Siècle. In: Parkett (1999) Nr. 57. S. 49.

Aufnahme *und* Projektion pointiert wird.⁴⁷



Doug Aitken: *Eraser*, 1998. Foto von der Installation

Darüber hinaus ist es interessant festzustellen, daß diese gerade auch von amerikanischen Künstlern verhandelten ‚neuen‘ Landschaften nun nicht mehr die amerikanischen sind. Was sich vormalig durch die Motivik scheinbar immer noch häufig zu einem nationalen Identitätsmodell ausbauen mußte, zeigt sich in diesen Installationen als eine von der Nation und ihrer Identität losgelöste Fragestellung. Es ist die ‚nichtamerikanische Landschaft‘, welche sich hier als eine nicht bereits immer schon vorab visuell gekannte zeigt. Montserrat oder Namibia zusammen mit jener Präsentationsform der Installation gewährleisten im Zuge immer hermetisch werdender Filmlandschaften also die Möglichkeit, den Raum anders zu denken, anders zu empfinden. Hier werden wir weiterhin mit auf eine Reise in einen unbekanntem Raum genommen, hier bleibt die Bewegung im wahrsten Sinne E-motion.⁴⁸

⁴⁷ Man kann sich fragen, ob die Verhandlung der Landschaft damit auf eine gewisse Art jedoch wieder an ihre eigenen Ursprünge gelangt ist. Ist dieses Durchstreifen der gezeigten Landschaft nicht sehr an der Technik des Panoramas orientiert, welches gerade im amerikanischen Kontext ja auch weniger Schlachten oder Städte, sondern insbesondere Landschaften zeigte? Auch hier war der Betrachter ja nicht fixiert, sondern betrachtete das Gezeigte gehend. Die im Verlauf des Textes dargestellten Veränderungen einer Technik des Sehens zeigen jedoch, daß trotz dieser Bezugnahme und aller Parallelen eine grundlegend andere Situation des Betrachters besteht.

⁴⁸ Vgl. hierzu: Bruno, Giuliana: *Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film*. Berlin 2005, S. 118-135.

Literatur

- Albrecht, Donald: *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*. New York 1986, S. 27-34.
- Boime, Albert: *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865*. Washington 1991.
- Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York 1997.
- Bruno, Giuliana: *Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film*. Berlin 2005.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin 1997.
- Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. Princeton 1981.
- Clarke, Graham (Hg.): *The American Landscape. Literary Sources and Documents*, Vol. 3, Mountfield, 1993.
- Colomina, Beatriz: *Die Multimedia-Architektur der Eames*. In: Koch, Gertrud: *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 22-35.
- Cosgrove, Denis: *Aerial Representation and the Making of Landscape*. In: Corner, J. / MacLean, A.S.: *Taking Measures Across the American Landscape*, New Haven 1996, S.16-19.
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1990.
- Graham, Dan: *Gordon Matta-Clark*. In: Wallis, Brian: *Dan Graham. Rock my Religion: writings and art projects 1965-1990*. Massachusetts 1993, S. 194-205.
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde*. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): *EarlyCinema: Space Frame Narrative*. London 1990, S. 56-62.
- Holert, Tom: *Strudel und Wüsten des Politischen. „Zabriskie Point“, „Spiral Jetty“ und die Grammatik der Entgrenzung*. In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Kunst/Kino*. Köln 2001, S. 94-119.
- Holte, Michael Ned: *Shooting the Archaeozoic. Robert Smithson's adventures in time travel on the road to Rozel Point*. In: *Frieze* (2005) Nr. 88. S. 78-81.
- Kerouac, Jack: *Unterwegs*. Hamburg 1989.
- Kirby, Lynn: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Duke 1997.
- Koch, Gertrud: *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005.
- Krauss, Rosalind: *Die Diskursiven Räume der Photographie*. In: Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 40-58.
- MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent films About Place*. Berkeley/Los Angeles 2001.
- Marx, Leo: *The Maschine in the Garden*. New York 1964.
- Michalka, Matthias (Hrsg.): *X-Screen. Filmische Installationen der Sechziger- und Siebzigerjahre*. Köln 2004.
- Novak, Barbara: *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*. New York 1980.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003.
- Smithson, Robert: *Aerial Art*. In: Flam, Jack (Hrsg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley 1996, S. 116-118.
- Snow, Michael: *The Camera and the Spectator: Michael Snow in Discussion with John Du Cane*. In: *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo 1994, S. 87-91.
- Snow, Michael: *The Life & Times of Michael Snow*. In: *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo 1994, S. 68-80.
- Snow, Michael: *La Région Centrale*. In: *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo 1994, S. 53-56.

Szarkowski, John: American Landscapes. Photographs of the Collection of the Museum of Modern Art. New York 1981, S. 5-15.

The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo 1994.

Van Asche, Christine: Doug Aitken, ein „Stalker“ unseres Fin de Siècle. In: Parkett (1999) Nr. 57. S. 45-53.

Werkner, Patrick: Amerikanische Landschaftserfahrung im 19. Jahrhundert und die Kontinuität ihrer Ästhetik. In: ders.: Land Art USA. München 1992, S. 19-28.

Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg 1992.

Alexander Böhnke

Karten und andere Adressen des Films

„Es fällt nicht schwer, sich ein Brettspiel zu JACKIE BROWN vorzustellen, mit dem Del-Amo-Einkaufszentrum als zentralem Motiv und den anderen Schauplätzen – dem Flughafen, Melanies Apartment in Hermosa Beach, Max' Büro in Carson, dem *Cockatoo Inn* und so weiter – als Stationen auf dem Parcours.“¹

Wie nähert man sich dem Raum des fiktionalen Films als Zuschauer? Selten bietet uns der Film eine Gesamtansicht. Sie setzt sich erst im Kopf des Zuschauers zusammen. Am besten läßt sich das anhand von *continuity*-Fehlern vorführen. Nehmen wir ein Beispiel aus *Jackie Brown* (USA 1997, Quentin Tarantino), das man im Menu der DVD-Version unter *goofs* ansteuern kann. Bridget Fonda alias Melanie Ralston legt dort ihr linkes Bein über ihr rechtes Bein, während der Gegenschuß die gegenteilige Überkreuzung ihrer Beine zeigt (Abb. 1 und 2). Man muß schon ziemlich auf der Hut sein, um den Fehler im Film zu entdecken – oder zu den gänzlich unbedarften, medial nicht vorgeprägten Zuschauern gehören. Als „gewöhnlicher“ Zuschauer von Filmen ist man darauf getrimmt, bestimmte Einstellungsfolgen als einheitliches Raum-Zeitgefüge wahrzunehmen. Dazu gehört die Folge von Schuß und Gegenschuß als einem Schema, das filtert, was wir sehen. Obwohl wir vor Augen haben, daß die Glieder der Kette von Schuß/Gegenschußereinstellungen nicht aufeinander folgen können, konstruieren wir eine Kontinuität. Das liegt daran, daß wir das Schema kennen und im Prozeß des Sehens anwenden. Wenn wir eine Geschichte aus dem graphischen Spiel von Linien, Formen und Farben auf der Leinwand, das seine eigene Logik hat², herauslesen, treffen wir zwangsläufig

¹ Fischer, Robert: Quentin Tarantino – Die Filme. In: Fischer, Robert /Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. Berlin 2000. S. 228.

² Siehe Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York 1992. S. 34: „Causality on a screen will involve patterns of purely visual, phenomenal logic where, for example, one blob smashes into another but the resulting transformations in motion and color may not be analogous to the interaction of three-dimensional objects like billiard balls; the blobs may even 'pass through' each other on the screen.“

eine Auswahl und fokussieren nur bestimmte Aspekte. Edward Branigan unterscheidet dementsprechend physikalische von narrativer Kontinuität.

Physical continuity on the screen depends on the use of equipment (camera, printer, projector) while the *perception* of physical continuity on the screen is a matter of *bottom-up* processing (i.e., the operation of sensory mechanisms). The perception of *narrative* continuity, however, is a very different matter. Indeed, it turns out that the best perception of narrative continuity is often obtained by certain violations of physical continuity where part of the action is left out or sometimes briefly repeated. Moreover, even blatant ‘mismatches’ between shots will be overlooked by a spectator.³



Abb. 1



Abb. 2

Der Zuschauer konstruiert einen diegetischen Raum, der möglichst homogen sein soll, d.h. aber auch, daß er mit einer bestimmten Erfahrung des ge-

³ Ebd., S. 45. Siehe auch S. 83: „Comprehension proceeds by canceling and discarding data actually present, by revising and remaking what is given.“

wöhnlichen Raums übereinstimmt.⁴ So gehen wir z.B. davon aus, daß er über den Frame hinaus existiert. Gestützt wird dieser hypothetische Raum üblicherweise durch die Tonspur, die uns eine kontinuierliche Zeitfolge suggeriert. Der diegetische Raum ist also keinesfalls einfach nur „in den Bildern“, er ist im Kopf des Betrachters.

Die kognitivistische Filmtheorie bezeichnet den Raum, der vom Zuschauer auf diese Weise konstruiert wird, häufig als „cognitive map“.⁵ Wichtig ist, daß dabei ein Handeln gemeint ist: „Vor allem aber bezieht sich kognitives Kartieren auf einen Handlungsprozeß: Es ist eher eine Tätigkeit, die wir ausführen, als ein Objekt, das wir besitzen.“⁶ Branigan benutzt den Begriff u.a., um die Arbeit des Zuschauers genau am Beispiel des Schuß/Gegenschuß-Schemas zu beschreiben:

Another way to think about the importance of a spatial reversal is to realize that it establishes an anchor line that allows us to move through nearby spaces by calculating new angles and distances and thereby build a cognitive map of the spaces.⁷

Der Film gibt dem Zuschauer also nicht einfach Raum, sondern dieser muß ihn sich erarbeiten, indem er eine kognitive Karte konstruiert. Es gibt aber einen Unterschied zwischen der Bedeutung der kognitiven Karte im lebensweltlichen Kontext und im medialen Kontext. Denn die übliche kognitive Karte ist auf das Subjekt bezogen, das sie hergestellt hat.⁸ Die kognitive Karte läßt sich deshalb auch nicht umstandslos verallgemeinern. Sie ist an das Subjekt gebunden, das sich orientiert und die Karte hergestellt hat. Es gibt jedoch bestimmte, kulturell geprägte Wertmuster, die die Arbeit an der kognitiven Karte bedingen

⁴ Vgl. Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London 1989. S. 134: „In making referential meaning, the ordinary perceiver brings into play real-world assumptions about space, time, causality, identity, and so forth. [...] The film's diegesis cannot be *wholly* other than the world we know.“

⁵ Der Begriff geht auf Downs, Robert/Stein, David: *Kognitive Karten: Die Welt in unseren Köpfen*. New York 1982 zurück. Als Vorläufer gilt Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. Berlin/Frankfurt/M./Wien 1965.

⁶ Downs/Stein (1982), S. 23.

⁷ Branigan (1992), S. 235. Vgl. auch Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London 1985. S. 117: „The spectator constructs intershot space on the basis of anticipation and memory, favoring cause-effect schemata and creating a 'cognitive map' of the pertinent terrain.“ Siehe für eine andere Konzeption des 'cognitive mapping' im Kontext von Film Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/London 1992.

⁸ Siehe dazu Nohr, Rolf F.: *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*. Münster: 2002. S. 213: „Die Funktionalität der kognitiven Karte besteht darin, eine strukturierte Gliederung der räumlichen Umwelt bereitzustellen und das beobachtende Subjekt darin zu verorten.“

und ihr einen intersubjektiven Index verleihen. Nicht zuletzt spielt die „reale“ Kartographie hier auch eine determinierende Rolle.⁹

Was mich im Folgenden interessiert, sind aber nicht kognitive Karten, sondern konkrete Karten im Film. Und zwar ganz bestimmte. Nicht solche, die nur einfach im diegetischen Raum auftauchen, sondern solche, die eigentlich gar nicht zum Raum der Fiktion gehören: Sie zeigen auf den Raum, aber eben von einem „Außen“. Welchen Status haben sie? Kann man sie als Enunziationsmarkierung beschreiben? In welchem Verhältnis stehen sie zum filmischen Raum im engeren Sinne? Sind sie vielleicht filmische Metaphern?¹⁰ Diese Überlegungen möchte ich mit Überlegungen zu *Jackie Brown* verbinden.

Am Ende seiner Analyse von *Jackie Brown* kommt Robert Fischer zu folgender Schlußfolgerung:

Aber der Film enthält einfach zu viele krasse Fehler, nicht nur jener Art, daß in Max Cherrys Ausweis, den Jackie sich zeigen läßt, 1948 als Geburtsjahr angegeben wird, obwohl er [sagt, daß er] 56 ist und der Film 1995 spielt, sondern Fehlentscheidungen wie die völlig überflüssige und unnötigerweise ablenkende *split screen*-Szene [...]; auch die dreimal wiederholte Geldübergabe mit eingeblendeter Uhrzeit fällt in diese Kategorie: im ersten Moment wirkt die Idee originell und ganz nett, aber letztlich gibt es keinen wirklich zwingenden dramaturgischen Grund für diese ermüdende formale Übung. Es ist, als habe Tarantino irgendwann selbst gemerkt, daß in *Jackie Brown* zuviel geredet wird, und mit Gewalt versucht, die Sache filmisch aufzumotzen.¹¹

Der Film fällt nach Fischers Meinung – im Gegensatz zu *Pulp Fiction* (USA 1994, Quentin Tarantino) – durch. Wieso? Nicht wegen des „krassen“ *continuity*-Fehlers, der zwei Möglichkeiten an die Hand gibt, Max' Alter zu bestimmen, sondern weil es an der im engeren Sinne filmischen Inszenierung mangelt.¹² „Fehlentscheidungen wie die völlig überflüssige und unnötigerweise ablenkende *split screen*-Szene“ haben den Film verdorben. Was ist aber überflüssig an dieser Szene und wovon lenkt sie ab? Durch den *split screen* werden

⁹ Siehe Harley, J. Brian: *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore/London 2001. S. 48: „[...] neither should we ignore the historical influence of real maps upon the more elusive cognitive maps by generations of Americans since the sixteenth century.“

¹⁰ Certeau, Michel de: *Die Kunst des Handelns*. Berlin 1988. S. 215: „Im heutigen Athen heißen die kommunalen Verkehrsmittel *metaphorai*. Um zur Arbeit zu fahren oder nach Hause zurückzukehren, nimmt man eine 'Metapher', einen Bus oder einen Zug.“

¹¹ Fischer (2000), S. 229.

¹² Ebd., S. 213: „Sie [Tarantinos Adaption] mag werkgetreu sein [...], filmisch ist sie kaum.“

zwei Orte synchronisiert, zwei Handlungen aufeinander abgestimmt. In dem Moment, als Max ins Handschuhfach greift, um seine Pistole herauszunehmen, und wir Jackie Ordell ausgeliefert wöhnen, hört man das Spannen der Waffe, ganz so als hätte Jackie die Waffe gerade erst an sich genommen, und wir sind im Bilde. Hier wird souveräne Raum/Zeit-Manipulation ausgestellt. In *Pulp Fiction* ist dies noch Index für den Autorenstatus Tarantinos: „Es gibt hier keine andere Instanz für den nonlinearen Handlungsverlauf als die des Autors, keine Motivation oder Legitimation, sondern lediglich die äußeren, rein manipulativen und als solche nicht verleugneten Eingriffe des Autors.“¹³

Der Unterschied zwischen *Pulp Fiction* und *Jackie Brown* ist, daß dem Zuschauer bei letzterem mehr Informationen an die Hand gegeben werden, um sich zu orientieren – für Fischer sind es eindeutig zu viele. Aber was spricht gegen ein Mehr und für ein Weniger? Sicherlich könnte man argumentieren, daß weniger Informationen den Zuschauer stärker in die Erzählung einbinden. Aber es geht gerade nicht um die Einbindung des Zuschauers in die Geschichte. Im Gegenteil: Die Anwesenheit einer narrativen Instanz verweist ja auf den Autor. Dafür kann man aber ebenso gut überflüssige Informationen produzieren.¹⁴ Neben der Split-screen-Szene ist es auch die „dreimal wiederholte Geldübergabe mit eingeblendeter Uhrzeit“, die Fischer mißfällt. Ich will hier gar nicht auf die Frage eingehen, ob Dialogfilme unfilmisch sind – was hier wohl impliziert ist. Mich interessiert das „Zuviel“, das sich der Film gönnt. Die Sequenz der Geldübergabe beginnt mit einem Zwischentitel, auf den eine animierte Karte (Abb. 3) folgt, die den Flug der Maschine simuliert, an Bord derer sich Jackie mit den 500.000 Dollar befindet. Nach den Parametern von Fischer ist diese Szene völlig überflüssig.

Was leisten solche Zwischentitel – und die Karte ist in dieser Hinsicht funktional äquivalent? Welcher Mehrwert wird durch die Information „Hollywood. Two Blocks up from Hollywood Bld. & Western“ (Abb. 4) erwirtschaftet? Die sieben Ortstitel des Films vermitteln ein vages Orientierungsgefühl, ohne jedoch tatsächlich zu orientieren – zumindest mußte ich erst einmal auf einer Karte von L. A. die verschiedenen Orte ausfindig machen. Für ortsunkundige

¹³ Ebd., S. 150.

¹⁴ Siehe zur Informationsvergabe und der Frage des Autors: Jost, François: The Authorized Narrative. In: Buckland, Warren (Hrsg.): The Film Spectator: From Sign to Mind. Amsterdam 1995. Jost bezieht sich auf die Genettesche Unterscheidung von 'Paralipse' und 'Paralepse'. Erstere bezeichnet das Weglassen von Information, während letztere ein Übermaß an Information vorsieht. Jost fragt, wie man die Paralepse von einem einfachen Fehler unterscheiden kann: „Theoretically, the answer is simple: for it to be called a paralepsis, the addressee must be able to attribute an intentional design to the excess of information; otherwise the latter is a mere mistake.“ (S. 164)



Abb. 3



Abb. 4

Zuschauer hält der Film den passenden Kommentar bereit: Als Samuel L. Jackson alias Ordell Robbie und Louis (Robert de Niro) im Cockatoo Inn sitzen, erzählt er von seiner Freundin Sharonda, dem Landei. Er hat sie in Georgia aufgegabelt, nach L.A. gebracht und dort in der Vorstadt einquartiert: „I took her to my place in Compton and told her it was Hollywood.“ Die amerikanische Filmproduktion macht normalerweise genau das Gegenteil: Sie zeigt dem Zuschauer einen Raum – der häufig tatsächlich mit Hollywood koinzidiert – und sagt, es sei ein anderer Ort.¹⁵ Der diegetische Raum des Films ist ein imaginärer Referent.¹⁶

¹⁵ *The Lord of the Rings* (NZL 2001-2003, Peter Jackson) zeigt Neuseeland und sagt, es sei Mitteleerde. Auf der Special Extended DVD-Version findet man eine Karte von Neuseeland, die die Orte von Mitteleerde verzeichnet. Man kann diese anwählen und findet Porträts der „realen“ Orte mit Aufnahmen vom Set.

¹⁶ Siehe Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000. S.

Wie zeigt ein Film aber auf die Räume, die er bezeichnet? In *Jackie Brown* wird dieses Verfahren in einer weiteren Szene vorgeführt. Melanie ist mit Louis allein in der Wohnung in Hermosa Beach. Louis schaut sich alte Fotos von Melanie an. Auf einem Foto sieht man Melanie in einem Kimono, die Person neben ihr ist abgeschnitten. Melanie erzählt, daß das Foto aus ihrer Zeit in Japan stammt und der Arm ihrem damaligen Freund, einem Japaner, gehört. Dann zeigt sie auf den Raum neben ihr und sagt: „That’s Japan.“ (Abb. 5) Louis sieht das Foto mit leichtem Erstaunen an und sagt: „Oh, yeah. It looks, hmm, I could tell.“ Daraufhin fragt Melanie: „You wanna fuck?“ Louis antwortet: „Yes.“ Es folgt ein Zwischentitel auf schwarzem Hintergrund: „Three minutes later.“



Abb. 5

Abgesehen von der möglichen psychoanalytischen Lesart dieser Szene – welches Begehren wird konstituiert? – handelt es sich hier um eine innerdiegetische Enunziationsfigur.¹⁷ Die Figuren der Erzählung tun genau das, was der – unpersönliche – Enunziator des Films macht, wenn er einen Ort zum Raum einer Erzählung macht. Christian Metz beschreibt das wie folgt: „Das Bild eines Hauses bedeutet nicht ‘Haus’, sondern eher ‘Hier ist ein Haus’, denn aufgrund der Tatsache, daß es in einem Film vorkommt, enthält das Bild eine Art Aktua-

139: „[...] es ist dabei die filmische Kontiguität, die den retroaktiven Eindruck einer präexistenten Kontiguität herstellt. Es handelt sich hier um die berühmte *referentielle Illusion*, die jeder Fiktion und jedem ‘Realitätseindruck’ zugrunde liegt: Der Zuschauer glaubt, daß die verschiedenen Bilder aus einem einzigen riesigen Realitätsblock stammen, der auf irgendeine Weise schon vorher existiert hat (als ‘Handlung’ oder ‘Rahmen’ etc.), doch rührt der Eindruck von nichts anderem als den Operationen des filmischen Signifikanten her, der die Bilder einander annähert.“

¹⁷ Siehe dazu Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.

lisierungsindex.”¹⁸ Dieser implizite Index kann je nach theoretischer Ausrichtung im Bild, vor dem Bild oder sogar dahinter imaginiert werden. Die Unterschiede beruhen auf der Beantwortung der Frage, wie bzw. ob das Bild auf sich selbst verweisen kann.¹⁹ Pascal Bonitzer hat weniger die Frage der Zuweisung dieses indexikalischen Ausdrucks interessiert – äußert sich der Zuschauer oder der ‘Autor’? – als der Status des Gezeigten:

[...] where does the *here*-effect, in a shot, come from? It is a look-effect, something which causes everything that appears in the shot to be doubled by a ‘Hey! Look at this!’ or a ‘You are going to see what you are going to see.’ It is less an ‘index of actualization’ than an *index of fiction*.²⁰

Es wird nicht ganz klar, ob Bonitzer hier tatsächlich von einem Fiktionsindex ausgeht und damit einen Unterschied macht zwischen einer bloß narrativen Instanz und einer Instanz, die die Fiktionalität des filmischen Diskurses anzeigt. Für welche Ebenen des Films kann man einen Enunziator konstruieren?

Roger Odin hat bei seinem Versuch, „dokumentarisierende“ von „fiktivisierender Lektüre“ zu unterscheiden darauf hingewiesen, daß es „zur Vermeidung des Rückfalls in frühere Aporien“ bei der Unterscheidung Dokumentation/Fiktion „auf das *Bild, das sich der Leser vom Enunziator macht*“, ankommt.²¹ Nur kommt er zu einem Bonitzer entgegengesetzten Schluß: „Es scheint uns in der Tat, daß das, was die fiktivisierende Lektüre ausmacht, nicht sosehr diese Konstruktion eines ‘fiktiven Ursprungs-Ich’ ist, wie auf radikalere Weise die Weigerung des Lesers, ein ‘Ursprungs-Ich’ zu konstruieren.“²² Bei der fiktivisierenden Lektüre geht es paradoxerweise darum, den Film als nicht von einer Instanz hergestellt zu denken, sondern nur die Diegese wahrzunehmen. Odin möchte das aber nicht im Sinne von Benvenistes Unterscheidung von *histoire* und *discours* verstanden wissen.²³ *Histoire* sei ein Textphänomen,

¹⁸ Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiologie des Films*. München. S. 160.

¹⁹ Siehe dazu Branigan, Edward: “Here is a Picture of no Revolver!“ The Negation of Images, and the Methods for Analyzing the Structure of Pictorial Statements. In: *Wide Angle* 8 (1986). Nr. 3-4. S. 15: „The difficulty of differentiating ‘here’ and ‘there’ in pictorial discourse can perhaps only be resolved by assuming that the spectator reconstructs a set of implicit narrations [...]. In this way, ‘there’ acquires the requisite distance and directionality from a point of observation in order to contrast with the implicit ‘here’ of the image itself.”

²⁰ Bonitzer, Pascal: Here: The Notion of the Shot and the Subject of Cinema. In: *Film Reader* (1979). Nr. 4. S. 116.

²¹ Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990. S. 126.

²² Ebd., S. 127.

²³ Benveniste, Émile: Die Tempusbeziehungen im französischen Verb. In: Ders.: *Probleme der*

wohingegen die fiktivisierende Lektüre einer Leserhaltung entspreche. Der „enunziative ‘Mangel’“, der die fiktivisierende Lektüre ausmacht, könne auch auftreten, wenn es sich um eine markierte Äußerung im Sinne von *discours* handelt. Und doch sieht sich Odin genötigt, bestimmte Textindices zu benennen, die dem Leser die entsprechende Lesehaltung anzeigen. So handelt es sich um einen Dokumentarfilm, „wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert. Diese Anweisung kann entweder im Vorspann oder innerhalb des filmischen Textes selbst vorkommen.“²⁴ Auch wenn Odins Ausführungen – besonders, was den Vorspann betrifft²⁵ – unbefriedigend bleiben, so macht es doch Sinn, nach Bedingungen innerhalb des filmischen Textes zu suchen, die einen bestimmten Lesemodus favorisieren.²⁶

Metz und Branigan gehen in ihren Versuchen, bestimmte Modi der Fiktionalität zu beschreiben, von einer bestimmten Unbestimmtheit aus, die Fiktionalität kennzeichnet. „Fictive reference generally concerns the systematic mapping and exploration of a discourse through indefinite articles (as well as pronouns) which eventually may, or may not, point toward a unique referent.“²⁷ Die Unbestimmtheit der Referenz bezieht sich im Besonderen auf den Bezug der Signifikanten untereinander, der erst im sukzessiven Ablauf des Films bzw. der Erzählung – wenn überhaupt – geklärt werden kann. Zur Unbestimmtheit muß aber die Bestimmtheit der Narration hinzutreten, die Ereignisse in Kausalketten überführt. Expositorische Titel illustrieren dieses Ineinandergreifen von Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Ihre Besonderheit ist unter anderem darauf zurückzuführen, daß sie Schrift und Bild kombinieren. Die Konkurrenz bzw. Redundanz der beiden Ausdrucksmittel ermöglicht es, eine Totale, wie z.B. die Aufnahme des Weißen Hauses, tatsächlich mit einem „[This is] Washington, D.C.“ zu markieren. Der narrative Film nimmt – wenn man Animationsfilm und Filmtricks ausnimmt – reale Menschen als Figuren, um seine Geschichte zu erzählen. Genauso benutzt er reale Räume – auch Studioaufnahmen werden in Räumen gedreht –, die er dann zu diegetischen Räumen macht.²⁸

allgemeinen Sprachwissenschaft. München 1974. Zu *histoire* siehe S. 269: „Niemand spricht hier; die Ereignisse scheinen sich selbst zu erzählen.“

²⁴ Odin (1990), S. 135.

²⁵ Für eine Kritik an Odin siehe Hüser, Rembert: Found-Foutage-Vorspann. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela (Hrsg.): Medien in Medien. Köln 2002. S. 198-217.

²⁶ Vgl. Branigan (1992), S. 200f: „Normally a fiction film includes cues which announce its ‘artifice.’ (These cues must be read nonfictionally! One must begin somewhere.)“

²⁷ Ebd., S. 199.

²⁸ Siehe dazu Eue, Ralph/Jatho, Gabriele (Hrsg.): Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production

Räume und Figuren sind demnach filmische Signifikanten, die mit realen Räumen zusammenfallen können, aber nicht müssen. Expositorische Zwischentitel haben in dieser Hinsicht einen merkwürdigen Status, da sie eine raumverdoppelnde Scharnierfunktion einnehmen.

Die Zwischentitel von *Jackie Brown* folgen dieser Bewegung. Sie stellen eine Bewegung der Narration, die im Rahmen des klassischen Hollywoodkinos meist implizit bleibt, aus. Es gibt derlei Zwischentitel zwar in vielen Filmen, und doch hält sich der filmische Diskurs bei ihrer Verwendung zurück. Sie sind der einzige „legitime“ Ort für extradiegetische Schrift außerhalb von Vor- und Abspann im klassischen Erzählkino und meist auf bestimmte Genres beschränkt. Karten nehmen einen vergleichbaren Platz in der Narration ein. Mit einem Unterschied: Sie zeigen nicht Aufnahmen von einem Raum, sondern eben Karten. Aber diese haben einen ganz ähnlichen Status wie das Filmbild. Der Diskurs über Karten verläuft in gewisser Weise in Analogie zum Diskurs über Film. Wo der „Realitätseindruck“ beim Film durch die Apparatur gesichert scheint, da sichert der wissenschaftliche Zugang der Karte diesen Bezug zum „Realen“.

The usual perception of the nature of maps is that they are a mirror, a graphic representation, of some aspect of the real world. [...] In our own Western culture, at least since the Enlightenment, cartography has been defined as a factual science. The premise is that a map should offer a transparent window on the world.²⁹

Dieselben Metaphern zur Beschreibung des „Realismus“ der Karte kursieren spätestens seit André Bazin auch für den Film. Dies ermöglicht eine neue Form der Vermessung, die mit der Verfügbarkeit über den Raum durch den Blick einhergeht, der Karte also schon eingeschrieben war.

Auf die Heterogenität der geographischen Nachricht hat Christian Metz aufmerksam gemacht hat – und damit implizit eine Ähnlichkeit von Karte und Film bezeichnet, da dieser sich ja auch durch die Heterogenität seiner Codierungen auszeichnet:

Jacques Bertin hat in seiner Untersuchung über die „Semiologie graphique“ gezeigt, daß bestimmte, in Landkarten häufig auftretende konventionelle Symbole dem eigentlichen Code der Landkarten fremd sind: so z.B., wenn die schematisierte Silhouette eines Hauses das Gastgewerbe anzeigt [...]; auf jeden Fall zeigt das Beispiel, daß der Code der Landkarten nicht die gesamte kartographische Nachricht erklärt.³⁰

Design + Film. Berlin 2005; Koch, Gertrud (Hrsg.): Umwindungen – architektonische und kinematographische Räume, Berlin 2005.

²⁹ Harley (2001), S. 35.

³⁰ Metz, Christian: Sprache und Film. Frankfurt/M. 1973. S. 34f.

Solche Symbole spielen auch bei Karten im Film eine Rolle, da sie z.B. eine bestimmte Zeit konnotieren können. Diese Symbole sind keineswegs nebensächlich, sondern notwendig für das Verständnis einer Karte.³¹ Karten beruhen historisch auf Reisebeschreibungen, wovon eben einige der allegorischen Abbildungen zeugen. Diese werden aber im Zuge der immer weiter fortschreitenden wissenschaftlichen Vermessung des Erdballs verdrängt: „Aber die Karte siegt immer mehr über die Abbildungen; sie kolonisiert den Raum; und sie eliminiert nach und nach die bildlichen Darstellungen derjenigen Praktiken, die sie hervorgebracht haben.“³²

Wie der Film die Karte inkorporiert, möchte ich kurz in Form einer Typologie entwerfen. Es gibt eine Reihe von Möglichkeiten, wie Karten im Film vorkommen können. Eine prominente Stelle ist der Vorspann. Die Titelsequenz liefert häufig eine Art *establishing shot* oder zeigt die Fahrt zum Ort des Geschehens.³³ Dies kann auch geschehen, indem eine Karte als Hintergrund für die darauf geblendeten Titel benutzt wird. Beispiele hierfür sind *The Spoilers* (USA 1942, Ray Enright) (Abb. 6), ein in Alaska spielender Western, *The Pirate* (USA 1948, Vincente Minnelli), ein Musical, und *The Big Steal* (USA 1949, Don Siegel) ein Krimi, der in Mexiko spielt. Im Unterschied zum *establishing shot* wird hier nicht die perspektivische Wahrnehmung nachvollzogen – zumindest nicht in dem Maße, wie es ein fotografisches Filmbild täte. Wobei natürlich immer zu bedenken ist, daß es sich auch bei Karten im Film um von einer Kamera aufgenommene Bilder handelt. Das wird immer dann besonders klar, wenn auf der Karte ein Gegenstand plaziert wird, wie z.B. in der aufwendigen Animationssequenz von *Atlantis. The Lost Continent* (USA 1961, George Pal), die zusammen mit der Off-Stimme die Exposition der Geschichte liefert (Abb. 7). Die Landkarte fungiert als Rahmen, der dem Geschehen einen

³¹ Siehe auch Stoichita, Victor: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998. S. 208: „Die Karte ist also umgeben von einer Konstellation nicht-kartographischer, aber zur kartographischen Darstellung komplementärer Zeichen: Maßstab/Allegorie/Wappen/Laudatio/Index. Dies ist das zum Verständnis der Karte notwendige Beiwerk.“

³² Certeau (1988), S. 224.

³³ Guiliana Bruno hat auf dessen Verwandtschaft mit der Karte aufmerksam gemacht, ohne jedoch auf die Möglichkeit, daß sie ein funktionales Äquivalent zum *establishing shot* sein kann, hinzuweisen: “A clear example of cartographic transference is the cinematic convention of the ‘establishing’ shot. [...] The establishing shot, a fundamental feature of the dominant film language, makes manifest a particular form of mapping: it exerts the pressure of a regulatory measure against the practice of border crossing.” (Bruno, Guiliana: Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film. New York 2002. S. 271)

Ort zuweist. In den Filmen selbst spielen die Karten kaum eine Rolle.

Es gibt natürlich auch Karten, die erst nach dem Vorspann auftauchen, und – ähnlich wie bei *The Spoilers* – den Hintergrund für einen expositorischen Text bieten, so z.B. *Lone Star* (USA 1952, Vincent Sherman) (Abb. 8). Dieser Western, der den Anschluß von Texas an die Vereinigten Staaten behandelt, d.h. die Geschichte erzählt, wie der *Lone Star* in das Sternenbanner aufgenommen wurde, liefert eine historische Karte des *status quo ante* und damit einen der seltenen Fälle, daß die Vereinigten Staaten selbst auf einer Karte abgebildet werden. Als der Rolltitel am Ende des Textes angekommen ist, wird auf das im Text erwähnte Haus von General Jackson geblendet, das als *establishing shot* im engeren Sinne dient.

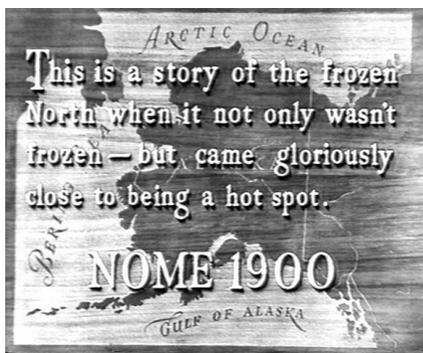


Abb. 6

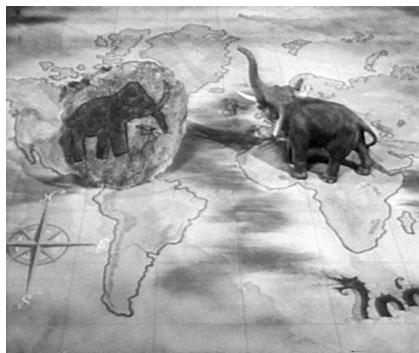


Abb. 7

Bis jetzt war nur von statischen Karten die Rede. Aber was wären *moving pictures*, wenn sie nicht versuchen würden, Gegenstände in Bewegung zu setzen. Eine erste Möglichkeit, die Karte zu dynamisieren, ist Kamerabewegung bzw. -zoom. Beispiele sind: *The Conspirators* (USA 1944, Jean Negulesco), *To Have and Have Not* (USA 1945, Howard Hawks) und *La Sirène Du Mississippi* (F/I 1969, François Truffaut) (Abb. 9).

Eine weitere Variante, mehr Bewegung ins Bild der Karte zu bekommen, ist die Überblendung von Karte und Filmbild.³⁴ Schon *Morocco* (USA 1930, Josef von Sternberg) nutzt lange Überblendungen, zusätzlich zur Bewegung der Kamera. Hier ist die Karte vom Rand des Films mitten in den Film hineingewandert. Was gar nicht so verwunderlich ist, denn die *expository titles* sind

³⁴ Metz (2000), S. 213: „Die Überblendung führt uns – ausführlicher und vollständiger, als Bilder oder das Gegenteil, der Schnitt, dies könnten – die Bewegung als solche vor Augen, die im Film von Bild 1 zu Bild 2 führt. Das Moment des Übergangs ist hier besonders betont und ausgedehnt, es erreicht bereits die Qualität eines metalinguistischen Kommentars.“

ja auch nicht auf den Anfang des Films festgelegt und können Orientierung bei Szenenwechseln liefern. Darauf hat Hans J. Wulff hingewiesen. Besonders in Fernsehserien, deren Handlung sich fast ausschließlich in Innenräumen abspielt, dienen stereotype Außenaufnahmen als eine Art Vorhang³⁵, der die Szenen trennt und verbindet: „Ein *Ortsindikator*, der die ‘Globaltopographie’ des Handlungsraums anzeigt, ist immer dann nötig, wenn der Handlungsraum neu aufgebaut oder in Erinnerung gerufen wird.“³⁶ Ihr Wert liegt dann weniger im Anzeigen eines Raums als im Anzeigen einer Szenenaufgliederung. „Man würde die Passagen-Einstellungen dann nicht nur als Ortsindikatoren, sondern auch als Indikatoren von (Handlungs-)Sequenzen auffassen und sie damit zu den Techniken der Sequenz-Eröffnung stellen können – und somit eher ein dramaturgisches und rhythmisches als ein topographisches Moment für die Begründung dafür annehmen, daß sie so häufig auftreten.“³⁷

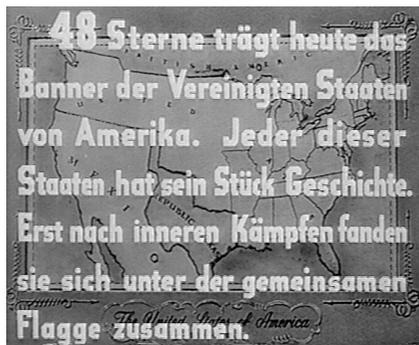


Abb. 8

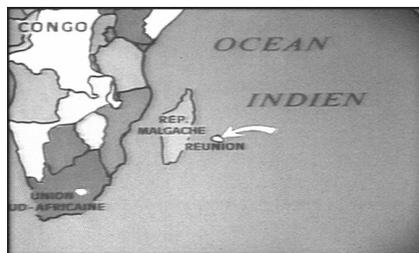


Abb. 9

Dasselbe leisten auch die Karten. Zwei Sequenzen können auf diese Art verbunden werden, deshalb werden solche Formen auch ‘*bridging shots*’ genannt. Wenn diese besprochen werden, wird aber durchgängig das Gewicht auf die Repräsentation von Zeit gelegt. Man denkt an die beliebten fliegenden Kalenderblätter, die das Vergehen von Zeit bebildern. Wenn dieser Übergang hinreichend viel Material verarbeitet, spricht man von einer Montage-Sequenz. Ein typisches Beispiel für eine Karte im Stil der Montagesequenz ist *From Russia with Love* (GB 1963, Terence Young) (Abb. 10). Wir hier eine Reihe von aufeinander geblendeten Einstellungen, die die Fahrt mit der Eisenbahn

³⁵ Zwischentitel dienten ebenso als „drop curtain“. Siehe Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema. 1907-1915*. Berkeley/Los Angeles/London 1990. S. 142.

³⁶ Wulff, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen 1999. S. 108.

³⁷ Ebd.

begleiten bzw. suggerieren. *Casablanca* (USA 1942, Michael Curtiz) darf bei dieser Aufzählung nicht fehlen. Was hier noch hinzutritt, ist die Markierung einer Spur, die den Weg nachzeichnet. (Abb. 11).



Abb. 10



Abb. 11

Im Unterschied zu einer Karte, die am Anfang eines Films positioniert ist, ist eine Karte im Film viel stärker fokalisiert, d. h. an eine Figur gebunden. Während eine Karte zu Beginn eines Films die Bewegung der gesamten Narration auf den Punkt hin, wo die Handlung einsetzt, bezeichnet, ist eine dynamische Karte innerhalb des Films fast immer an die Bewegung von Figuren gebunden.³⁸ Aber diese Bewegung auf der Karte behält immer etwas von der Bewegung der gesamten Narration, deren Teil sie ja ist. Die Narration bewegt sich mit jeder neuen Einstellung eines Films. Und dynamische Karten sind Figurationen einer solchen Bewegung: Eine dynamische Karte ist die Figur für die Bewegung der Narration, die zwei Orte verbindet. Viel stärker als bei einem einfachen Schnitt wird die verbindende Tätigkeit der Narration offen ausgestellt – auch wenn sie an Figurenbewegung gebunden ist, also gewissermaßen anthropomorphisiert ist.

Genauso wie Montagesequenzen eine bestimmte Art von Filmen konnotieren, so ist auch der Einsatz von Karten im Film kodifiziert. Wenn sie in neue-

³⁸ Vgl. dazu Marin, Louis: *Utopics: Spatial Play*. New Jersey/London 1984. S. 42f.: „The essence of a travel narrative is this succession of places traversed by a network and punctuated by names and local description. [...] The travel narrative is thus the remarkable transformation into discourse of the map, that geographic icon. [...] The essential transformational operation consists in introducing a succession into the network of names [...]. It consists in providing a form of temporality that is simultaneously that of discourse, in its syntagmatic linearity, and of narrative proper, by adding an actor. This latter anthropomorphizes the syntagmatic wanderings of the text; in this case the toponyms would be the simple marks of passage, the *topoi* of the simple function of travel.“

ren Filmen vorkommen, sind sie schon mit diesem Zitatindex versehen. Die Definition des post-klassischen Hollywoodfilms beruht ja gerade auf dem souveränen Umgang mit filmischen Codes. In den *Indiana Jones*-Filmen kann man den Einsatz der Karte beobachten – Spielberg ist für seine Orientierung an B-Movies der 40er Jahre bekannt und nutzt die Karte auch in den folgenden Filmen der Trilogie (Abb. 12). Ein anderes Beispiel wäre *Bram Stoker's Dracula* (USA 1992, Francis Ford Coppola). Oder eben *Jackie Brown*.



Abb. 12



Abb. 13

Gehen wir noch einmal zurück an den Anfang des Films. Der Vorspann zeigt uns Jackie in Bewegung.³⁹ Zunächst bewegt sie sich aber nicht selbst, sondern sie wird bewegt. Sie steht auf einem Laufband und die Kamera fängt

³⁹ Eine detaillierte Analyse des Vorspanns von *Jackie Brown* leistet Stanitzek, Georg: Vorspann zu Kluge (Laudatio auf Alexander Kluge. 23. Duisburger Filmwoche. 3.11.1999). Typoskript..

sie im Profil ein (Abb. 13). Die Kamera fährt neben ihr her. So wie das Filmband ein unbewegtes Objekt nur durch seine Bewegung durch die Kamera festhalten kann, so bewegt das Laufband die unbewegte Jackie.

Wir sehen Pam Grier-Jackie Brown, im Flughafen auf dem Weg zu ihrer Arbeit als Stewardess, zunächst statuarisch, ruhig auf einem Laufband, dann ‚schreitet‘ sie, geht, kommt immer mehr in Eile, erhöht das Schritt-Tempo, schließlich läuft sie, rennt, in Zeitnot – womit eigentlich der ganze Film auf den Punkt gebracht wird.⁴⁰

Es ist fast so, als wenn der Film seinen eigenen raumgreifenden Prozeß abbilden wollte. Dieser „Punkt“ hat selbst wieder etwas Statuarisches, er ist eine Figuration. Der Vorspann führt das Spiel von Bewegung und Stillstand vor, ohne das keine Narration statt hat. Es gibt keine Narration ohne Bewegung, wenn es auch nur die Bewegung der Narration selbst ist.

„Die Erzählungen führen eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“, heißt es bei Michel de Certeau.⁴¹ Orte werden wie folgt definiert: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“⁴² Diese Stabilität wird durch die Narration in ein Ungleichgewicht transformiert – der Anfang einer Geschichte markiert die Überschreitung einer Grenze –, das dann am Ende der Geschichte wieder ins Lot gebracht wird. Der Raumbegriff bezeichnet die Auflösung der Stabilität des Ortes durch Bewegung:

Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dazu bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.⁴³

Für Certeau ist Raum immer mit einer Öffnung verbunden, mit der Handlung, die einen Ort zum Raum macht, während der Ort das statische Substrat bildet. Dem entsprechen zwei Formen der Beschreibung: Die „'Karte' (map)“ und der „'Weg' (tour)“.⁴⁴ Diese beiden Formen liegen verschiedenen Rezeptionsmodi zugrunde: „[...] entweder *sehen* (das Erkennen einer Ordnung der Or-

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Certeau (1988), S. 220. Siehe auch S. 216: „Jeder Bericht ist ein Reisebericht – ein Umgang mit dem Raum.“

⁴² Ebd., S. 218.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 220f.: „Der erste Typus [map] ist folgender Art: ‚Neben der Küche ist das Mädchenzimmer‘. Der zweite [tour]: ‚Du wendest dich nach rechts und kommst ins Wohnzimmer‘.“

te) oder *gehen* (raumbildende Handlungen). Entweder bietet sie [die Beschreibung] ein Bild an ('es gibt' ...) oder sie schreibt *Bewegungen* vor (du triffst ein, du durchquerst, du wendest dich' ...).⁴⁵ Guliana Bruno hat aber darauf hingewiesen, daß die Unterscheidung für die filmische Rezeption nicht zutrifft:

Cinematic description, like emotional cartography and its landscape design, does not oscillate between the alternatives given by Certeau: 'seeing' or 'going.' [...] the motion picture does precisely what it announces: like Scudery's map, it is the very synthesis of seeing and going – a place where seeing is going.⁴⁶

Das bedeutet dann auch, daß Karten im Film einen anderen Stellenwert haben. Der Film schreibt eine Bewegung vor, die in einem imaginären Raum vollzogen wird. Dementsprechend läßt sich die einfache Gegenüberstellung von Karte und Erzählung, die Certeau entwickelt, nicht durchhalten, wenn die Karte innerhalb der Erzähllogik von Filmen plaziert wird, also selber erzählt.⁴⁷ Für den Film könnte man demnach formulieren: Die Karte verweist immer auch auf den realen Raum, der von der Fiktion verdrängt wird, ohne jemals vordiskursiv gewesen zu sein.⁴⁸

Welche Orte bzw. Räume werden in *Jackie Brown* präsentiert? Peter Körte hat auf ihre Rolle bei Tarantino hingewiesen: „Wo und wie die Rezeption von Tarantinos Filmen stattfindet, ist nicht zufällig. Es hängt zusammen mit der Topographie der Filme und mit den Besonderheiten ihrer Erzählweisen.“⁴⁹ Aber was für eine Topographie ist das? L.A. bietet sich nicht unbedingt für das

⁴⁵ Ebd., S. 221.

⁴⁶ Bruno (2002), S. 245.

⁴⁷ Certeau (1988), S. 236: „Dort, wo die Karte Einschnitte macht, stellt die Erzählung Verbindungen her. Sie ist 'diegetisch', sagt man im Griechischen, um eine Erzählung zu bezeichnen: sie unternimmt einen Gang (sie 'führt') und sie durchquert etwas (sie 'überschreitet'). Der Handlungsspielraum, in den sie eintritt, besteht aus Bewegungen: er ist *topologisch*, das heißt mit der Verzerrung von Figuren verbunden, und nicht *topisch*, das heißt er definiert keine Orte.“

⁴⁸ Siehe dazu Miller, J. Hillis: *Topographies*. Stanford 1995. S. 21: „The landscape exists as landscape only when it has been made human in an activity of inhabitation that the writing of the novel repeats and prolongs. Causer and caused, first and second, change places in a perpetually reversing metalepsis. If the landscape is not prior to the novel and outside of it, then it cannot be an extratextual ground giving the novel referential reality. If it is not part of the novel, in some way inside it as well as outside, then it is irrelevant to it. But if the landscape is inside the novel, then it is determined by it and so cannot constitute its ground. The same thing may be said of the relation of any two members of the series: novel and map; real map and imaginary map; landscape and map. Each is both prior to the other and later than it, causer and caused, inside it and outside it at once.“

⁴⁹ Körte, Peter: *Tarantinomania*. <http://www.blarg.net/~kbilly>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: *Quentin Tarantino*. Berlin 2000. S. 18f.

Filmen an.

Nie hat L.A. die einprägsame Ikonographie von New York oder San Francisco besessen, und alle Versuche, aus *Mann's Chinese Theatre* am Hollywood Boulevard, den Türmen von Century City oder der bunten Pazific-Idylle von Venice Beach ein haltbares Image zu kreieren, blieben stets ziemlich unverbindlich.⁵⁰



Abb. 14



Abb. 15

Obwohl L.A. dieses Postkartenflair abgeht – oder gerade deswegen – meint Körte, daß Tarantino eigentlich nur hier filmen bzw. seine Geschichten erzählen kann. „In der Unbestimmtheit des in die Horizontale gewürfelten Siedlungskonglomerats, im Sammelsurium aus lauter austauschbaren Straßenecken, Freeways, gleichförmigen Hinterhöfen und *back alleys* entdeckt er [Tarantino] den *genius loci*.“⁵¹ Wenn man sich seine Filme ansieht, so spielen sie tatsäch-

⁵⁰ Ebd., S. 21.

⁵¹ Ebd., S. 22.

lich alle in L.A. Und wenn die Figuren das heimatliche Gelände verlassen, wie in Kill Bill (USA 2003, Quentin Tarantino) (Abb. 14), gibt es eine Karte, um Orientierung zu liefern.

Welcher Art sind nun die Orte, die in *Jackie Brown* zu sehen sind? Zunächst einmal läßt sich festhalten, daß fast alle Szenen sich in Innenräumen abspielen. Die Wohnung von Melanie, Jackie und Simone, das Büro von Max und des Polizisten. Wenn es Außenaufnahmen gibt, so sitzen die Figuren meist im Auto. Und dann gibt es da noch die Mall (Abb. 15). Max fährt ins Einkaufszentrum, um ins Kino zu gehen.⁵² Das Einkaufszentrum ist ein Ort, der mit dem Blick des Besuchers rechnet: „The smart store, then, is designed in accordance with how we walk and where we look.“⁵³ Dementsprechend hat Margaret Morse – auf Certeau rekurrierend – auch das Einkaufszentrum als einen Ort beschrieben, an dem die Inbesitznahme des Raums durch den Fußgänger so nicht mehr möglich ist. „De Certeau’s vision of liberation via enunciative practices bears the marks of its conception in another time and place, that is in a pre-mall, pre-freeway and largely print-literate, pretelevision world.“⁵⁴ Das heißt aber nicht, daß die Form der Aneignung, die Certeau vorschwebte, hier keine Relevanz hat. Im Gegenteil, alles ist so eingerichtet, daß die Gedanken des Besuchers abschweifen können – und sollen, denn er soll sich wie in Trance bewegen, nicht merken, wie die Zeit vergeht: „[...] distraction is based upon the representation of *space* within *place* (in which, as we shall see, space becomes displaced, a *nonspace*) and the inclusion of (for de Certeau, liberating) *elsewheres* and *elsewhens* in the here and now.“⁵⁵ Das Einkaufszentrum rechnet mit der Zerstreuung, der fiktivisierenden Abweichung.⁵⁶

Interessant für *Jackie Brown* ist, daß Morse drei Räumen eine analoge Struktur zuweist: Dem Freeway, den Malls und dem Fernsehen: „Freeways, malls, and television are the locus of virtualization or an attenuated *fiction effect*, that is, a partial loss of touch with the here-and-now, dubbed here *distrac-*

⁵² Siehe Gomery, Douglas: Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States. London 1992. S. 93: „By 1980, to most Americans going to the movies meant going to the mall.“ Für eine Diskussion der Beziehung von Kino und Mall siehe auch Hüser, Rembert: Einkaufen gehen, in: *Cinema* 47 (2002).

⁵³ Underhill, Paco: Why we buy. The Science of Shopping. London/New York 2000. S. 75f.

⁵⁴ Morse, Margaret: Virtualities. Television, Media Art, and Cyberculture. Bloomington 1998. S. 101.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Siehe Farocki, Harun: Amerikanische Einstellung. In: *Jungle World* (18.8.1999). S. 25: „Eine Personendichte wird erstrebt, bei der weder der Eindruck von Enge noch Leere aufkommt. Für ideal gilt der Abstand, bei dem ein Besucher den nächsten vom Kopf bis etwas über die Knie ins Auge fassen kann, was in der Kinoterminologie ‘Amerikanische Einstellung’ heißt.“

tion.“⁵⁷ Die Figuren in *Jackie Brown* bewegen sich also in Räumen, die schon selbst auf die fiktivisierende Wahrnehmung durch den Fahrer, Besucher oder Zuschauer abzielen. Nun macht es einen Unterschied, ob diese Räume im Kino gezeigt oder „real“ erfahren werden. Im Kino kann die Zerstreung durchaus zur Testhaltung werden. *Jackie Brown* versammelt diese Orte in einem Raum, der nicht nur als solcher Fiktion ist, sondern die Grenzen dieser Fiktionalisierung geschickt in sein Spiel einbezieht. Auf dem Klingelschild von Melanies Apartment kann man auch die Namen J. Hill und S. Haig zu lesen. Jack Hill ist der Regisseur von *Coffy* und *Foxy Brown*, also der Pam Grier-Filme, auf die sich *Jackie Brown* bezieht, und Sid Haig hat in diesen Filmen mitgespielt – außerdem spielt er den Richter in *Jackie Brown*.⁵⁸ Solche intertextuellen Verweise listet auch die DVD-Version in einem Menü auf, was von der Form der Rezeption der Tarantino-Filme zeugt. Die Narration der Geschichte kann dann u.U. durchaus vernachlässigt werden. Die Geschichte verschwindet, um einem Autorenfilmer Platz zu machen. Dann geht es aber plötzlich um die realen Orte in L.A., die Quentin Tarantino kennt und in seinen Filmen einsetzt. Und die liegen ganz nah bei Hollywood.⁵⁹

Die Karte in *Jackie Brown* ist wie ein Bildschirm, der ein Außen bezeichnet, das der Film vermeidet.⁶⁰ Von den Malls und ebenfalls von L.A. kann man sich kaum ein Bild machen. Außer aus der Vogelperspektive. „Die größte Mall Nordamerikas, in Edmonton, ist von außen kaum abzubilden, nur eine Luftaufnahme kann sie gänzlich erfassen. (So erscheint sie auf Postkarten.) Es fehlt den Malls das repetitive Moment, das einzeln das Ganze repräsentieren könnte.“⁶¹

In der Del Amo Mall gibt es Karten, die den Besucher Orientierung geben sollen. Sie enthalten den Hinweis auf den Standpunkt des Betrachters, den ein fiktionaler Film nur implizieren kann (Abb. 16).

⁵⁷ Morse (1998), S. 99. Siehe S. 100 für die Entfaltung der Differenz *discourse/histoire*: „[...] distraction is related to the expression of two planes of language represented simultaneously or alternatively, the plane of the subject in a here-and-now, or *discourse*, and the plane of an absent or nonperson in another time, elsewhere, or story.“

⁵⁸ Siehe dazu Fischer (2000) S. 223f.

⁵⁹ Zum Verhältnis von Production Design und Hollywoods Architektur siehe Peter Körte: Mehrfachbelichtungen des Realen. Die Welt war nie genug. In: Eue/Jatho (2005).

⁶⁰ „From the sixteenth century on, maps were produced in great numbers as objects of display suitable for wall decoration and thus became a feature of domestic interiors, together with other cartographic objects.“ Bruno(2002) S. 175)

⁶¹ Farocki (1999), S. 25.

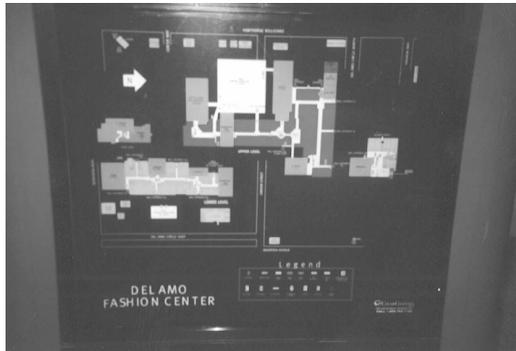


Abb. 16

Literatur:

- Benveniste, Émile: Die Tempusbeziehungen im französischen Verb. In: Ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. München 1974. S. 264-279.
- Bonitzer, Pascal: Here: The Notion of the Shot and the Subject of Cinema. In: *Film Reader* (1979). Nr. 4. S. 108-119.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. London 1985.
- Bordwell, David: Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge/London 1989.
- Bowser; Eileen: The Transformation of Cinema. 1907-1915. Berkeley/Los Angeles/London 1990.
- Branigan, Edward: "Here is a Picture of no Revolver!" The Negation of Images, and the Methods for Analyzing the Structure of Pictorial Statements. In: *Wide Angle* 8 (1986). Nr. 3-4. S. 8-17.
- Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York 1992.
- Bruno, Guiliania: Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film. New York 2002.
- Certeau, Michel de: Die Kunst des Handelns. Berlin 1988.
- Downs, Robert/Stea, David: Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen. New York 1982.
- Eue, Ralph/Jatho, Gabriele (Hrsg.): Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design + Film. Berlin 2005.
- Fischer, Robert: Quentin Tarantino – Die Filme. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. 3. erw. und aktualisierte Aufl. Berlin 2000, S. 71-230.
- Gomery, Douglas: Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States. London 1992.
- Harley, J. Brian: The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography. Baltimore/London 2001.
- Hüser, Rembert: Einkaufen gehen, in: *Cinema* 47 (2002). S. 105-116.
- Hüser, Rembert: Found-Footage-Vorspann. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela (Hrsg.): Medien in Medien. Köln 2002. S. 198-217.
- Jameson, Fredric: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System. Bloomington/London 1992.

- Jost, François: The Authorized Narrative. In: Buckland, Warren (Hrsg.): The Film Spectator: From Sign to Mind. Amsterdam 1995. S. 164-180.
- Körte, Peter: Tarantinomania. <http://www.blarg.net/~kbilly>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßen, Georg: Quentin Tarantino. 3. erw. und aktualisierte Aufl. Berlin: 2000. S. 7-70.
- Peter Körte: Mehrfachbelichtungen des Realen. Die Welt war nie genug. In: Eue, Ralph/Jatho, Gabriele (Hrsg.): Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design + Film. Berlin 2005. S. 11-31.
- Koch, Gertrud (Hrsg.): Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume. Berlin 2005.
- Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Berlin/Frankfurt/M./Wien 1965.
- Marin, Louis: Utopics: Spatial Play. New Jersey/London 1984.
- Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: Semiologie des Films. München 1972. S. 151-198.
- Metz, Christian: Sprache und Film. Frankfurt/M. 1973.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000.
- Miller, J. Hillis: Topographies. Stanford 1995.
- Morse, Margaret: Virtualities. Television, Media Art, and Cyberculture. Bloomington 1998.
- Nohr, Rolf F.: Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung. Münster: 2002.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990. S. 125-146.
- Stanitzek, Georg: Vorspann zu Kluge (Laudatio auf Alexander Kluge. 23. Duisburger Filmwoche. 3.11.1999). Typoskript..
- Stoichita, Victor: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998.
- Underhill, Paco: Why we buy. The Science of Shopping. London/New York 2000.
- Wulff, Hans J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen 1999.

Ekkehard Knörer

Der Zerfall des Rahmens

Zur Auflösung der Landschaft im Wüstenfilm

Ein Wüstenführer muß geradeaus gehen können.

Raymond Depardon, Vom Westen unberührt

Szenen

Eine Szene aus Nicolas Roeg's *Walkabout* (GB 1971): Die Kamera verharrt auf einer roten Ziegelmauer, fährt nach rechts, in den Blick kommt die Stadt, die Straße. Kurz darauf: dieselbe Mauer, dieselbe Fahrt, in den Blick kommt die Wüste. Die gleiche Kamerafahrt in der Verdopplung mit Variation eingesetzt als Kontrastmontage. Das Verhältnis von Zivilisation und Wüste als schroffe Entgegensetzung. In der Wüste ein VW Käfer, ein Vater, seine Kinder. Ohne ersichtlichen Grund beginnt der Vater zu schießen, auf die Kinder, die fliehen. Er setzt das Auto in Brand, er liegt auf dem Boden, er stirbt. Später hängt er, übel zugerichtet, in einem Baum. Die Kinder gehen in die Wüste, geraten in die Irre, in der oft rabiaten Montage aber bindet Roeg die Bilder der Wüste zurück an die Zivilisation.

Eine Szene aus Philippe Garrels *La Cicatrice Intérieure* (F 1972): Eine Frau – die Velvet-Underground-Sängerin und Garrel-Muse Nico –, die auf dem Wüstenboden kauert, in ein sackartiges Gewand gekleidet, Philippe Garrel, der nach links läuft, die Kamera folgt ihm in einer langen Plansequenz, immer weiter, die Hintergründe verändern sich, flaches Land, der Horizont, Berge, näher, ferner. Die Kamera folgt, links herum, schreitet eine Linie ab mit der Figur in der Wüste, eine Linie, die sich zum Kreis schließt. Dann stößt Garrel, gemessenen Schritts immer weiter nach links gehend, wieder auf Nico, an derselben Stelle, in derselben Haltung. Auf der Tonspur läuft Nicos Song „Janitor of Lunacy“.

Eine Szene aus Gus van Sants *Gerry* (USA 2002): Die Kamera folgt den Gesichtern, die auf und ab schwappen wie plätschernde Wellen auf bewegter

Meersoberfläche. Dann der Umschnitt, die Figuren in der Totalen, verloren in der Wüste. Die Kamera ist durchweg eine Steadicam, die den Darstellern im Gleichschritt durch die Wüste folgt wie sie ihnen in *Elephant* durch die Gänge der Highschool folgt. Dazwischen immer wieder das, was Noel Burch bei Ozu „Pillow Shots“ genannt hat. Blicke auf die Natur: Hier die Wüste, die Wolken, im Zeitraffer, Bilder, die nicht als Bestandteil der Narration funktionieren, sondern als Gegenbilder, die eine rhythmische Funktion haben und in *Gerry* die Art, wie alle Diegese hier ins Leere geht, veranschaulichen.



Eine Szene aus Bruno Dumonts *Twentynine Palms* (F/D/USA 2003): Der Mann, die Frau verlassen das Auto, den roten Hummer, es bleibt am Straßenrand zurück. Er bedrängt sie, sie sagt: „Nicht hier“. Sie gehen hinein in die kalifornische Wüste. Dann sind sie nackt, nähern sich einem zerklüfteten Hügel aus Fels. Aus mittlerer Entfernung beobachtet die Kamera sie beim Sex im Stehen. Sie brechen ab, klettern nackt in die Felsen, die Kamera betrachtet aus weiter Ferne, der Ton aber bleibt nah bei den Figuren, wie sie sich hinlegen, auf dem Rücken, nackt auf den nackten Stein, nebeneinander, gegeneinander, die Köpfe in entgegengesetzter Richtung. Sie greift mit ihrer linken Hand nach seinem Geschlecht, er lacht. Es folgt eine Einstellung, in der die Kamera die beiden von oben betrachtet, als wären sie Natur in der Natur, Unbelebtes in der Wüste, ein Muster nur auf dem Fels. Und es folgt eine Einstellung, die man wohl als subjektive begreifen muß, der Blick in den weiten, blauen Himmel, in dem wenig sich regt. Ein unbelebter Menschenblick aus der Wüste in den unbelebten Himmel.

Annäherung

Wenn die Natur im Film durch Rahmungen zur Landschaft wird, dann ist die Wüste der kinematografisch topische Ort, an dem diese Rahmungen sich aufzu-

lösen beginnen. Der Ort, an dem die Kadrierung ihren Halt an den Gegebenheiten des Raums zu verlieren scheint. Zugleich verliert sich in der Wüste des Films die Figur des Menschen, aber selten wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Vielmehr wird das Figürliche umspielt, sein Verschwinden, seine Marginalisierung, sein Erscheinen, die Unentscheidbarkeit zwischen Wirklichkeit und Fata Morgana. Als minimaler Kontrast von nichts und etwas, der weiten Unendlichkeit der Wüste und dem Fleck, der darin erscheint, am Horizont, in der Ferne, tritt die Figur auf in binärer Opposition zur Nicht-Figur, zur Defiguration, die die Wüste als der Rahmung hartnäckig sich entziehende Landschaft immer schon ist und für den Menschen bereithält, als Wankenden, Irrenden, im Kreis Laufenden, Ausgesetzten. Die Form, die ihren Rahmen verliert, die Figur, die im Weiß oder Gelb des Sandes als einem weißen Bild/Nicht-Bild verschwindet, auftaucht und verschwindet, fallen im Wüstenfilm existentiell in eins.

Das emblematische Bild des Wüstenfilms, etwa am Beginn von Raymond Depardons *Un homme sans l'occident* (Frankreich 2001), in einer langen statischen Einstellung auch von Bill Violas gänzlich anarrativer Video-Meditation *Chott El-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (USA 1979): Das helle Nichts, die Hitze, das Licht (dies eben der Untertitel von Violas Film) und aus weitester Ferne, vom Horizont her, nähert sich in großer Langsamkeit etwas, ein dunkler Fleck im Hellen, etwas, das Figur wird, deren Status (wirklich-scheinhaft, Mensch-Tier, gefährlich-gefährdet) lange, für die Länge der Annäherung unklar bleibt. Diese Grundbewegung im Wüstenfilm ist eine des zeitlichen und räumlichen Offenbleibens: Der Mensch, die Figur tritt ein in eine offene Kadrage, sie bezieht in aufreizender Langsamkeit Position, ohne gleich (oder überhaupt) Teil einer Narration zu werden. Noch der Bezug der Figur zum Raum bleibt offen, die Wüste de/figuriert den Zerfall jener Einheit, die die Landschaft ist: Der Mensch in der Natur, eine Aufhebung, die seinem Blick geschuldet ist. Jenem Blick, genauer gesagt, der von Bela Balazs wie Joachim Ritter angeführten Urszene von Petrarcas Aufstieg auf den Mont Ventoux, unter dem die Natur das Maß des Menschen gewinnt. Der Begriff für die Fügung der Natur unter den Blick ist der der Landschaft – und erst als Landschaft hat die Natur Schönheiten zu bieten, für den Menschen. Mit der Kantischen Idee vom Erhabenen der Natur wird dieses als natürliches konstruierte Verhältnis an eine Grenze geraten, die freilich noch in der Subreption der Maßstäbe erfahrbar bleibt, als Grenze des Menschenmaßes. In der Wüste gerät die Landschaftlichkeit der Natur an eine Grenze. Der Fels, den Gerry in *Gerry* erklimmt, bietet keinen Ausblick, er figuriert die Umgebung nicht zur Natur. Der Fels ist nichts als eine asignifikative Falle. Nicht nur vergeht viel Zeit, spürbar viel

Filmzeit, bis sich der eine Gerry (beide Figuren tragen denselben Namen) mit Hilfe des anderen Gerrys durch einen unspektakulären Sprung auf den Boden (der Wüste) wieder befreien kann. Beinahe könnte man auch sagen: Es vergeht nicht nur Zeit, es vergeht am Ende sogar der Begriff der Zeit an diesem Felsen und an der Irre, die die Wüste ist.

Bewegung

Die Topographie der Wüste schreibt keine Bewegung vor, Orientierung ist präsent nur im drohenden oder tatsächlichen Umschlag in ihren vollständigen Verlust. Das Auto als Bewegungsmittel hat seinen Ort am Rand, an dem es verbleibt: Der Käfer, mit dem der Vater und die Kinder in *Walkabout* in der Wüste stranden, wird bald darauf in Flammen aufgehen. Dies ist der Ort, von dem die Bewegung der Kinder nach dem Tod des Vaters ihren Ausgang nehmen wird. Im Schlußbild von *Twenty-nine Palms* liegt David tot in der Wüste, daneben der ebenso leblose rote Hummer, das Transportmittel zuvor, das steckenblieb und weiterfuhr. „Woher? Woher?“ fragt David einmal hysterisch, als Katja meint, sie sollten dahin zurückfahren, wo sie herkommen. Der Hummer ist die Zivilversion des Humvee, also des vom US-Militär in den jüngsten Wüsten-Kriegen genutzten Geländewagens. Als Originalton in der Autofahrt, mit der der Film beginnt, ist aus dem CD-Player japanisch-amerikanische Bluegrass-Musik zu hören, im Auto eine Litauerin, die französisch spricht Auch *Gerry* beginnt mit einer minutenlangen Autofahrt, freilich ohne Originalton, ein Gleiten auf einer Straße durch und in die Wüste, unterlegt mit der aufreizend meditativen Musik von Arvo Pärt. Auf dem mythischen Gelände von Garrels *Cicatrice Intérieure* gibt es ein Pferd, aber kein Auto, ohne daß man dabei jedoch auch nur in die Nähe des Westerns geriete. Bei Depardon gewinnt das zunächst unbestimmbar Dunkle nach und nach die Gestalt dreier Männer und eines Kamels. Auf die Annäherung an die Kamera folgt der Zusammenbruch, der Menschen, des Tieres, in der Wüste.

Die Kadrange setzt im klassischen Kino die Figur und den Raum in ein Verhältnis, sie hebt die Figur auf im Bild des Raumes, dem sie sich so verbindet. Der Zusammenhang zwischen den Figuren untereinander und zwischen der Figur und ihrem Bewegungsraum und dem Raum der narrativen Bewegung (Plot) stellt sich so her, als ein kontinuierlicher und logischer, Bild für Bild, Schnitt für Schnitt. Im klassischen Kino, wie Bela Balazs es beschrieb, ist die Natur belebt als Stimmungsraum für den Menschen in ihr. Darin folgt es noch immer dem Blick der Renaissance:

Denn im Film, der kein geografisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine ‚Natur‘ als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.

Und weiter:

Die Kunst des christlichen Mittelalters kannte die Seele der Natur und daher auch ihre Schönheit nicht. Die Natur blieb leblose Kulisse, Hintergrund und Ort des menschlichen Handelns. Erst die Menschen der Renaissance haben die Natur beseelt und machten aus der toten Gegend lebendige Landschaft. (Bekanntlich war Petrarca der erste, der auf die Idee verfiel, einen hohen Berg als ‚Tourist‘ zu besteigen, ohne etwas anderes dort zu suchen als die Schönheit.)¹

Die Schönheit der Wüste im Wüstenfilm entzieht sich der von Balazs herausgearbeiteten Differenz. Die Wüste im Wüstenfilm ist weder „tote Gegend“ noch „lebendige Landschaft“, vielmehr tote Landschaft und lebendige Gegend, sie kreuzt den Gegensatz von Leben und Tod und setzt den Menschen in ihr so einem Raum aus – einer Räumlichkeit –, der er weder als Wesen der Natur noch als Wesen der Zivilisation gewachsen ist. Von hier aus scheint mir auch eine Definition des Wüstenfilms möglich, im Unterschied zum Film, in dem die Wüste nur als Motiv fungiert.

Spielarten

So ist der Western in seiner klassischen Ausprägung niemals ein Wüstenfilm, die Wüste ist hier nur der Raum, den es zu durchqueren, dem es seine Überwindung abzugewinnen gilt. Der Westernheld verwandelt tote/fremde Gegend in lebendige/eigene Landschaft und zivilisiert so den Raum, dem er sich im ikonischen Schlußbild, im Ritt in die Sonne, symbolisch einfügt, ja, den er zum symbolischen Bild gestaltet. Im Wüstenfilm zerfällt dieses Bild: in die Figur, die verschwindet; das Auto, das er zurückgelassen hat; die Sonne, die kalte, am Menschen und seinem Schicksal nicht interessierte Natur bleibt; den Sand, der sich leise bewegt, der sich zu abstrakten Mustern fügt; die Wüste, der der Mensch entkommt oder in der er verendet. Daher gibt es den Wüstenfilm als film noir, etwa über weite Strecken von Ida Lupinos *The Hitch-Hiker* (USA 1953). Ein sadistischer Verbrecher zwingt zwei Männer unter vorgehaltener Waffe, ihm bei der Flucht nach Mexiko, in die Wüste, durch die Wüste behilflich zu sein. Der Film konzentriert sich ganz darauf, die menschlichen Ver-

¹ Béla Balázs: Der sichtbare Mensch: Kritiken und Aufsätze 1922-1926. München 1982, S. 99 und 101

hältnisse als solche eines existentiellen Ausgeliefertseins an den sadistischen Anderen zu zeichnen. Die Wüste gibt den Spielraum der Unmöglichkeit des Entkommens. Und es gibt den Wüstenfilm als Ort der Liebestragödie, in Sunil Dutts grandiosem *Reshma aur shera* (Indien 1971), einer indischen *Romeo und Julia*-Variante. Der Versuch, den Bann des genealogischen Gesetzes des Vaters zu brechen, findet im Treibsand, der nicht zur neuen symbolischen Ordnung, immer nur zum grafischen Ornament strukturiert wird, keinen Halt. Die Wüste ist hier Zwischenort, der der Liebe Raum gibt, nachts, außerhalb der Topoi des Zivilisatorischen, der sich mit dem Feuer verbündet, in dem für den Moment die alte Ordnung vergeht. Die Institution des neuen Gesetzes, das aus dem Zirkel der Rache und damit der genealogischen Starre ausbrechen könnte, aber nicht gelingt. Die Rebellion und die Liebe ersticken im Sand, der zuletzt die Liebenden unter sich begräbt. Der Überlebende kann nicht zum Gründungsvater eines neuen Gesetzes werden, denn er ist stumm, ein Ausgestoßener von Anbeginn. Es endet, im Sand der Wüste, eher jede symbolische Ordnung überhaupt, als daß eine neue errichtet werden könnte.

Für den Wüstenfilm gilt: Die Kadrage gibt den Figuren Halt nur noch zum Schein, daran sterben sie oder drohen doch zu sterben. Eine Ein-Stimmung, könnte man sagen, stellt sich ein, aber nicht in der von Balazs beschriebenen Art. Vielmehr ist die Wüste vor allem toter Raum, ein Raum, der die Kraft hat, den Menschen sich anzugleichen, was nichts anderes hieße als: ihn ums Leben zu bringen. Freilich hat das Sterben des Menschen ein anderes Pathos als die Schönheit der unbelebten Wüste. Schroff prallen Bilder des Ewigen auf Bilder nicht nur des Endlichen, sondern des sehr konkreten Endens, ja, Verendens. In der Wüste, die keine Zeit kennt, läuft sie dem verdurstenden Menschen davon. Es gibt kaum einen Wüstenfilm ohne die menschenleere Einstellung. Die im Zeitraffer jagenden Wolken in *Gerry*, die außerhalb der Dimensionen des Menschlichen gesetzte aufgehende Sonne in *Reshma aur shera*, das aufs schiefe Flirren reduzierte Bild in *Chott-el-Djerid* sagen vor allem das eine: Der Mensch verliert den Halt im Rahmen, den die Natur als Landschaft gibt. Dem entspricht in der Mehrzahl der Filme eine narrative Entleerung, eine Reduktion der Erzählung auf die Bewegung, das Stocken, der ins Stolpern geratenden Gang. Die Narration selbst frißt sich fest, kommt – exemplarisch in *Gerry* – mit den Figuren zum Erliegen.

Anders verhält es sich in Nicolas Roegs *Walkabout*, denn hier entsteht zwischen Mensch und Natur ein ausgesprochenes Spannungsverhältnis, das von Zwischenstufen des Sozialen in der Weite der Wüste moduliert wird. Durch abrupte Bewegungen der Verengung und der Weitung im den Figuren gegebenen Bildraum entzieht Nicolas Roeg seine Figuren in der Wüste der mortifizie-

renden Kadrage. Sein Prinzip heißt Montage und in seinen Parallelführungen markiert er Differenzen, ohne ihnen den festen Grund einer klaren Botschaft unter den Boden zu geben. Die australische Wüste des Engländers Roeg ist belebt wie im berühmten Disney-Film *Die Wüste lebt*. Das drohende Verdursten, der Verlust der Orientierung werden kommentiert, vielleicht auch konterkariert durch Großaufnahmen der Tiere der Wüste. Noch in der Drohung fürs Leben, die die Schlange im Baum am Wasserloch bedeutet – von der fraglos mit-schwingenden Paradies-Symbolik abgesehen –, steckt auch das Leben, das die australische Wüste selbst als Lebensraum zu bieten hat.

Auch die Zivilisation ist bei Roeg stets nur einen Montage-Schnitt entfernt: als Kontrastbild, wenn dem Erlegen des Tieres seine handwerkliche Schlachtung gegenübergestellt wird; als Einschluß, wenn ein Wissenschaftler-Team sich in der Wüste zu schaffen macht, lüsterne Männerblicke auf Frauenkörper inklusive. Und umgekehrt: In der Rückblende werden zuletzt, nach der Rückkehr in die Zivilisation, die Bilder aus der Wüste nostalgisch. Vor allem aber haben die Geschwister nach dem Verlust des Vaters einen Führer, den Walkabout des Titels, einen jungen Aborigine in seinem *rite de passage*. Er ist selbst an der Schwelle von der Adoleszenz zum Erwachsenenalter der Wüste ausgesetzt, um als Erwachsener aus ihr in die Gemeinschaft zurückzukehren. Der Aborigine zeigt sich vom Moment seines Auftretens an der Wüste mühelos gewachsen, nicht aber dem unerwartet ihm begegnenden Sozialen. Die Begegnung bleibt wortlos und im Scheitern der sozialen Beziehung zu der jungen Frau aus der Stadt, das den Selbstmord des Aborigine zur Folge hat, scheitert auch die Aufhebung des von der Montage so ausdrücklich aufgerufenen Widerspruchs von Zivilisation und Wüste. Man könnte auch sagen: Der Schnitt selbst, der diesen Widerspruch von der Seite der Differenz her formuliert, befindet sich immer schon auf der Seite der Zivilisation, die sich die Wüste als Ort der paradiesischen Aufhebung aller Differenzen nur postparadiesisch herbeiträumen kann. Auch daher rührt die Tödlichkeit der Wüste: Ins Paradies gibt es keinen Hintereingang der filmischen Reflexivität. Die Wüste ist das Paradies als Ödnis, die totale Verkehrung, auf Schritt und Tritt wird der Mensch ausgestoßen, wieder und wieder.

Wenn die Wüste zur Erfahrung werden kann, dann – angesichts ihrer Grenzenlosigkeit scheint das zunächst paradox – zu einer Erfahrung der Grenze. Das Unermeßliche wird zur Grenzerfahrung, aber nicht im subreptiven Schauer des Erhabenen, sondern als sinnloser Zerfall. Die Erfahrung der Grenze ist tendenziell Aufhebung der Erfahrung. Ein Fall aus der Ordnung von Zeit und Raum, die doch das, was Erfahrung heißt, erst möglich machen. Die Selbstverständlichkeit des Aufenthalts im Raum verliert sich, wie sich die Orientierung

über die Richtung verliert, aber auch über die Bewegungsarten. Die Gerade, das demonstriert die beschriebene Kamerafahrt in *La Cicatrice intérieure* eindrucksvoll, droht in den Kreis überzugehen, unvermerkt. Die Kamera wie die Narration scheinen von der Orientierungslosigkeit infiziert. Die Einstellung im Wüstenfilm ist immer schon eine Reaktion auf diese Unsicherheit der Orientierung. Den schlechten Wüstenfilm erkennt man, ließe sich im Umkehrschluß sagen, daran, daß er keine Einstellung zur Wüste findet, die sich von der Einstellung zur Landschaft unterscheidet, daß er die Wüste filmt, als wäre sie Landschaft, daß er den Menschen in den Raum kadriert, als könne er ihm angehören, daß er das Verhältnis von Wüste und Mensch filmt, als könne es sich um einen noch nicht zerfallenen Stimmungsraum handeln.

So scheitert Lavinia Curriers *Passion in the Desert* (USA 1997) – nach einer Erzählung von Balzac – gleich an der doppelten Erfahrung einer Grenze: Ein napoleonischer Offizier verliert nach einem Scharmützel in der Sahara die Orientierung und wird von einer Leopardin gerettet. Zwischen ihr und dem Soldaten entspinnt sich eine Liebesgeschichte, die, als ein männlicher Leopard auftaucht, in einem Eifersuchtsdrama kulminiert. Carrier aber filmt den Menschen, der sich ins Tier verwandelt, den Menschen, der durch die Wüste irrt und einen Maler, der im Wahnsinn beginnt, seine Farben zu trinken, als wären sie am sicheren Ort. Sie filmt die Wüste ebenso wie die Grenze zwischen Mensch und Tier und ihre Überschreitung, als handelte es sich um einen Raum und eine Bewegung, denen die gemäßigte Decoupage, das Erzählkino, das Abfolgen und Kausalitäten herstellt, gewachsen sein könnte.

Spuren, Zerfall



Man darf sich diesen Film nicht ansehen und Fragen stellen, man muß ihn sich genau in der Art ansehen, in der man einen Gang durch die Wüste genießen mag. Der Film besteht aus Spuren [...] und Wegmarken.

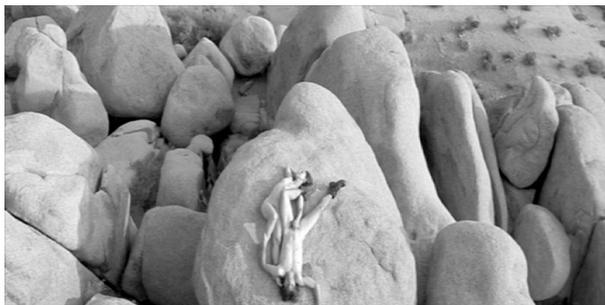
So Philippe Garrel über *La Cicatrice intérieure*. Die Spuren, aus denen der Film besteht, scheinen auf eine manifeste Symbolik zu verweisen, die aber bleibt unauflösbar. Diese Spuren verweisen nicht auf einen Weg, dem zu folgen wäre, sie sind Spuren im Sand, nie aufhebbar in den Sinn einer konsistenten Symbolsprache – oder überhaupt irgendeiner Sprache. Wenn die Narbe die sichtbare Spur einer vergangenen Verletzung bezeichnet, also den Eintrag eines Ereignisses und der Zeit in die Oberfläche der Haut, dann ist die „innere Narbe“ die Aufhebung des Begriffs der „Narbe“: die unsichtbare Sichtbarkeit der Spur. Das Entscheidende ist dabei, der Metapher zu widerstehen, die es erlaubte, die unsichtbare Narbe als Verwundung der Psyche kommensurabel zu machen. Das wäre nicht weniger ein Klischee als die Wüste als Metapher. Die Wüste als Grenze der Erfahrung widersteht der Sinnergreifung durch die Metapher. Das Sehen, Verstehen, Erleben des Betrachters ist zurückgeworfen auf jene Grenze und Aufhebung des Sehens, Verstehens, Erlebens, die Antonin Artaud als Theater der Grausamkeit bezeichnet hat. Bei Garrel hat das statt im Zueinander von Ton und Bild, Sprache, Laut, Berührung, Starre und Bewegung: Das schreiende Wehklagen von Nico, die Auflösung der Ereignisse zur Musik, das Helle, das Dunkle.



In *Gerry* wird die Sprache von der auflösenden Kraft der Wüste infiziert – oder vielleicht verhält es sich umgekehrt: Die Auflösung der Sprache versetzt die Protagonisten in die Wüste als Ort einer sinnlosen Bewegung. Schon der Titel des Films adressiert eigentümlich ins Leere. Er benennt die beiden Protagonisten, Gerry und Gerry, die schon im identischen Namen wie nicht recht differenzierbar erscheinen (es wird fraglich werden, ob sie überhaupt zwei Personen sind oder nur eine). Und er benennt das Eindringen des sinnlosen Namens/Wortes „Gerry“ in die Sprache von Gerry und Gerry, als Verb, das sich in der Verwendung der Bedeutung entzieht und in der sinnlosen Wiederholung (Gerrysierung) entleert und die Sprache vom Mittel der Kommunikation und der Vermittlung von Erfahrungen in eine leere Sprache verkehrt, die so wenig

Orientierung ermöglicht wie der Raum, der die Wüste ist, wie der Raum, durch den die Steadycam Gerry und Gerry begleitet. Die Sprache und die Bewegung geraten in ein Kreisen, in dem sich der Kontakt verliert zu allen Gegenständen dieser Welt. Das Ziel der Wüstenwanderung ist von Anfang an nur das „thing“ und dieses „thing“ referiert nicht. Die Irre des referenzlosen Wortes korrespondiert – aber seltsam verdreht, nicht einfach, nicht unmittelbar – der Irre des eingeschlagenen Wegs.

In *Twentynine Palms* tragen die Figuren nur Vornamen, es sind die Vornamen der Darsteller: Katja, David. Der Rand der Wüste, an dem sie sich bewegen, wird zum Austragungsort von Ausbrüchen. Aggressive Wortwechsel, Sex, eine Vergewaltigung, ein Mord. David, der am Ende, in Totalen kadriert, keiner menschengemäßen Einstellung mehr würdig, tot in der Wüste liegt, als wäre er Teil von ihr. Der Raum dieses Films – der topografische, der emotionale, der narrative Raum – ist nicht homogen, auch nicht durch Lektüre homogenisierbar. Die ihre Gestalt wechselnde Wüste – Sandwege, Sträucher, Felsen –, an deren zivilisatorischen Rändern und Inseln Katja und David ihre Kämpfe ausfechten, ist die stumpfe, alle Erklärung und Reaktion verweigernde Ödnis. In der Reihe der von Bruno Dumont bisher, also in *La Vie de Jesus* (F 1997) und *L'Humanité* (F 1999), entworfenen Theologumena ist die kalifornische Wüste vor allem die Materialisierung eines endgültigen Zerfalls. Sie wird zur Chiffre, deren letzte Kraft darin liegt, jede Bewegung, jeden Ausbruch von Sex und Gewalt unlesbar zu machen. Zeit, Raum, der Mensch im Rahmen des filmischen Bildes geraten hier in ein Endstadium, in dem in aller Radikalität noch die Differenz von Metapher und schierer Materialität sich auflöst. Mit der letzten Totalen, die zum Klang kaum verständlicher Funksprüche einen Polizisten zeigt, der sich, in die Wüste hinein, von der Leiche Davids entfernt, gelangt der Wüstenfilm, der immer vom Enden erzählt, an eine letzte Grenze. Jeder mögliche Rahmen, der den Menschen in der Natur verortet, löst sich auf. Die Wüste tilgt die Lesbarkeit der Einstellung.



Kristina Trolle

Was blieb, waren die Kraftwerker und ihre Filme¹

Zur Konstruktion von Landschaft in *Technik des Glücks*

*Technik des Glücks*² der beiden jungen Filmemacher Chris Wright und Stefan Kolbe ist ein Dokumentarfilm über den kleinen Ort Zschornewitz. Geografisch befindet sich dieser Ort südwestlich von Berlin im Gebiet des Braunkohletagebaus Golpa-Nord bei Bitterfeld. In Zschornewitz stand das ehemals grösste Kraftwerk der Welt, das inzwischen stillgelegt ist. Nach der politischen Wende in der DDR und der Vereinigung mit der BRD erwies sich das Kraftwerk als nicht mehr rentabel, sein Betrieb wurde 1992 eingestellt. Vom Rückbau und Abriss blieb lediglich die Schaltzentrale des Werks als Industriedenkmal erhalten.



Erzählerischer Rahmen des Films ist die fiktive Suche eines jungen Briten nach eben diesem Kraftwerk. Seine Suche schließt an die Suche seines Großvaters an. Dieser sollte als Pilot im zweiten Weltkrieg das Kraftwerk zerstören, konnte es aber nicht finden. Auch sein Enkel findet das Kraftwerk nicht mehr.

¹ Erzähler in einem Brief an seinen Großvater.

² Wright, Chris/Kolbe, Stefan: *Technik des Glücks*. Deutschland 2003, 68 Min..

In den im Film vorgelesenen Briefen an seinen Großvater beschreibt der Erzähler, daß er das Werk jedoch in den Filmen der Kraftwerker fand.

Diese gefundenen Super8-Amateurfilme der Kraftwerker sind das dominierende Material und ein wichtiges Motiv des Films. Die Arbeiter filmten ihren ehemaligen Arbeitsalltag und ihre Freizeit. Inhaltlich beschreibt dieses Material sehr verschiedene Aspekte des Lebens in Zschornewitz. Zu sehen sind beispielsweise Szenen aus der Arbeit im Kraftwerk, das Leben in den Familien, Ausflüge ins Grüne, Urlaubssituationen, die Tagebaubagger bei der Arbeit, einfache Straßenszenen. Später begleiten und dokumentieren sie – inzwischen mit Videokameras – die Kraftwerks- und Schornstein-Sprengungen und damit nicht nur den Abriss ihres Betriebes, sondern auch ihren eigenen sozialen Niedergang. Dabei wird dem Amateurfilmer Hans-Joachim Werner stellvertretend für die filmenden Kraftwerker eine besondere Funktion eingeräumt. Mit seinem zahlreichen reportageartigen Dokumentationen und Interviews führt er als zweiter Erzähler durch den Film.



Neben den Aufnahmen der ehemaligen Arbeiter des Werks zieht der Film weiteres Material heran: verschieden datierbare Luftaufnahmen vom Kraftwerk; Hörspiele und Lehrfilme, die die Arbeit im Kraftwerk und im Tagebau thematisieren; Gedichte und Lieder aus den ‚Zirkeln Schreibender Arbeiter‘; aktuelle Nachrichtenmeldungen aus der Region; Fernsehberichte zur offiziellen Stilllegung des Werks; Spielfilme; die Bagger im Tagebau und vieles mehr.

Diesem vorgefundenen Material setzen die Filmemacher wenige eigene Bilder entgegen. Das sind zum einen Porträts von den Amateurfilmern, aufgenommen auf der Wiese, wo früher das Kraftwerk stand. Sie werden hier mit ihren Kameras und dem von ihnen bereitgestellten Material als Autoren des Films vorgestellt. Zum anderen sind es statische Standbilder, die örtliche Situationen Zschornewitz‘ abbilden: Häuserfronten und -ecken, Giebel, Vorgärten, ein Spielplatz, Straßen. Diese Standbilder sind stilisiert, klar begrenzt und ha-

ben eine spezielle Farbigkeit. In postkartenartigen Tableaus beschreiben sie den Ort so, wie die Filmemacher ihn erfahren und gesehen haben. Sie sind in der Regel menschenleer, in ihnen bewegt sich nichts, es ist still.

Der Film ist in vier jeweils durch Zwischentitel eingeführte Kapitel unterteilt: Die filmenden Kraftwerker – Poesie der Arbeit – Feierabend – Beschäftigung. Er führt so in breit angelegten Themenabschnitten collageartig durch das vergangene und gegenwärtige Leben der Menschen in Zschornewitz. In der Montage beziehen sich Bild- und Tonebene des Films frei aufeinander, kontrapunktieren oder ergänzen einander. Assoziativ ergeben sich neue Zusammenhänge, Gedankenspiele werden möglich. Entstanden ist ein Kompilationsfilm über die Veränderungen in Zschornewitz, die mit der Stilllegung des Kraftwerks einhergehen. Die Bewohner, die früher im Werk arbeiteten, sind arbeitslos. Wo früher Braunkohle abgebaut wurde, erstreckt sich heute ein See. Die Tagebaubagger sind heute Teil eines Freilicht-Museums: die Stadt aus Eisen. Hinter dem Eisenschild, das früher auf das Kraftwerk verwies, verbirgt sich heute eine leerer Platz. An Stelle des Kraftwerks gibt es nun im Mittelpunkt des Ortes eine Wiese.



Das nicht mehr existente Werk hinterläßt im wörtlichen und materiellen Sinn eine ‚Leerstelle‘ in der Landschaft. Ausdruck für diese hinterbliebene ‚Leerstelle‘ sind die atmosphärischen Standbilder der Filmemacher vom Ort Zschornewitz. Sie sind die einzigen Bilder des Films, die eine Landschaft im Sinne eines Abbildes zeigen. Wenn sich in diesen statischen, spröden Ansichten eines Ortes nichts bewegt, keine Menschen zu sehen sind und nichts geschieht, erzeugen sie den Eindruck von Leere und Trostlosigkeit. Mit der ‚leeren Landschaft‘ verwenden die Filmemacher eine Metapher für die derzeitige Situation in Zschornewitz. Diese ist gekennzeichnet durch radikale Veränderungen des Lebens, die die Bewohner von Zschornewitz durch die Kraftwerksstilllegung erfahren.



Technik des Glücks ist nicht das filmische ‚Abbild‘ einer Landschaft im Sinne eines natürlich und ästhetisch definierten Phänomens. Statt dessen wendet sich der Film den Bewohnern zu und charakterisiert über sie bzw. über ihre Filme einen Ort und das Leben in ihm. Damit evoziert er beim Zuschauer das Bild einer Landschaft. Der Begriff Landschaft läßt sich so um nicht-natürliche und nicht-ästhetische Dimensionen erweitern. In *Technik des Glücks* ist Landschaft untrennbar mit historischen, politischen, industriellen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen verbunden. Im Geflecht der filmischen Erzählung spiegelt sich die gegenseitige Abhängigkeit dieser verschiedenen Bedingungen wider.

Landschaft als Lebensraum

Dem veränderten Verständnis davon, was Landschaft ist und sein kann, liegen Auffassungen zu Grunde, die den Raum als dynamisches System der Interaktion unserer selbst mit den uns umgebenden Dingen verstehen. Raum ist demnach keine absolute Größe, sondern existiert im Verhältnis zu uns selbst. Räume sind das Ergebnis von Wahrnehmung. Damit erhalten beispielsweise emotionale und psychische Faktoren Bedeutung für die Konstruktion von Landschaften und Räumen. Atmosphären und Stimmungen wirken sich auf die Wahrnehmung von Räumen aus.

Landschaft wird so nicht mehr ausschließlich materiell als offener Naturraum definiert. Spricht man heute von Begriffen wie Raum und Landschaft, werden diese verstärkt als soziales, politisches oder auch ökonomisches System verstanden. Der gesellschaftliche Gebrauch des Begriffs orientiert sich an einer bestimmten Funktion, den er für den entsprechenden Diskurs hat.

In *Technik des Glücks* ist der Begriff Landschaft sozial bestimmt. Landschaft ist hier vor allem Lebensraum. Der Begriff Lebensraum beschreibt

Raum als das „Existential des Menschen“³ schlechthin. Lebensraum ist der geliebte Raum des Menschen, der durch seine Erfahrungen, seine Beziehungen zur äußeren Welt, seine Vorstellungen, seine Phantasien, seine leitenden Motive und die Zusammenhänge, in denen Menschen leben, produziert wird. An dieser Wirklichkeit von Räumen ist alles beteiligt, sowohl Faktoren der äußeren Welt als auch Aspekte innerer Befindlichkeiten. Wichtiges Kriterium bei der Produktion von Lebensraum ist die Kategorie ‚Sinn‘. Der individuelle Lebensraum eines Menschen ist immateriell und nicht identisch mit der sichtbaren Umwelt. Erst die tatsächlich erfah- und erlebbaren Lebenszusammenhänge, die Sinn erzeugen, öffnen über das Tätigsein Lebensräume. Auch Lebensräume sind dynamisch, sie können zusammenbrechen und neu entstehen, sie sind historisch.⁴

Vergangenheit und Gegenwart

Technik des Glücks ist ein Film über das Zusammenbrechen eines Lebensraums. Der Verlust des Lebensraums, den die Bewohner Zschornewitz‘ erfahren, wird über einen Kontrast zwischen dem filmischen Material der Vergangenheit und der Gegenwart beschrieben. Dem weitgehend historischen Amateur- und Archivmaterial stehen die Bilder der Filmemacher von der gegenwärtigen Realität gegenüber. Die Bilder der Amateurfilmer beschreiben konkret und lebendig ihr berufliches und privates Leben, sei es das Verlegen eines Kabels, eine Schneeballschlacht oder Gymnastik am FKK-Strand. Von diesen lebhaften Bildern setzt sich die Ästhetik der Bilder der Filmemacher durch ihre Komponiertheit, ihre Farblichkeit und ihre inhaltliche Wirkung deutlich ab. Sie wirken durch das Fehlen jeglicher Handlung und Bewegung leer. Die zu Beginn des Films vorgestellten filmenden Kraftwerker stehen mit ihren Kameras ruhig da, während sie auf der Tonebene mit ihren Namen, ihrer Kamera und ihren zur Verfügung gestellten Filmen vorgestellt werden. In den Ansichten einzelner Häuser bewegt sich nichts, zu hören sind lediglich schwache atmosphärische Geräusche wie beispielsweise Wind. Vor einem Haus hängen Socken auf der Wäscheleine, die Straße zwischen zwei Häusern ist unbelebt. Dadurch werden Kontrapunkte zwischen historischem und gegenwärtigem Material, privater und Arbeitswelt, Innen und Außen, Tätigsein und Nichtstun erzeugt. Das

³ Baier, Franz Xaver: Erected Space. Zur Ästhetik des Lebensraums. In: *Kunstforum International*. Bd. 143 (4/1998), S. 130.

⁴ Vgl. Baier (1998), S. 134f.

Leben in den Bildern der Vergangenheit wird als ein sinnvolles beschrieben, wohingegen der selbstverständliche und direkt erfahrbare Sinn für die Menschen im Leben der Gegenwart abhanden gekommen scheint. Die Gegenwart wird zum Moment des Zusammenbruchs eines Lebensraums.



Das Leben der Menschen in Zschornewitz war maßgeblich durch die natürlichen Kohlevorkommen und deren Nutzung bestimmt. Das ‚Lied von der Kohle‘ mit den dazu gezeigten Bildern eines Kindes, das sich am Ofen wärmt, eines verschneiten Zschornewitz‘ und eines Lehrfilms über den Braunkohletagebau machen deutlich, daß die natürlich gegebenen Kohlevorkommen Voraussetzung für die industrielle und soziale Entwicklung der Region waren und sind. Die Kohle und das Kraftwerk haben sich in der Vergangenheit als Rohstofflieferant, Arbeitgeber und elementare (wärmende) Lebensgrundlage gesellschaftlich bedeutsam erwiesen. Mit der gesellschaftlichen Bedeutung ging individuelle Sinnstiftung einher, das eigene Tun war wichtig. Andererseits wirkt die industrielle Nutzung der natürlichen Ressource auf die Landschaft zurück. Wenn mit dem Kraftwerk ‚Industriellandschaften‘ entstehen und der ehemalige Tagebau geflutet wird, verändert die Landschaft ihr Aussehen. Natur und Landschaft in Zschornewitz sind untrennbar mit deren industrieller Entwicklung verbunden.

Wie sinntragend die gesellschaftliche Relevanz der Stromerzeugung tatsächlich war, ist im unerschütterten Zukunftsglauben der Vergangenheit ablesbar. Im Prolog des Films sieht man Ausschnitte aus einem Film über das Kraftwerk Golpa-Zschornewitz, dessen Untertitel einen fast religiös zu nennendes und umfassendes Verhältnis zwischen Mensch und Natur implizieren: „Der Mensch beherrscht: die Erde, die Luft, das Wasser. Der Mensch beherrscht die Elektrizität. Die Großkraftwerke – Golpa-Zschornewitz.“ Einerseits stehen hier natürlich gegebene Phänomene in einer Reihe mit menschlich erzeugten Produkten, andererseits wird dem Menschen uneingeschränkt Macht

über die Natur und ihre Kräfte zugeschrieben. Bilder eines Kühlturms, in dessen Innerem ein Mensch an einer Leiter nach oben klettert, wirken wie eine zeitgenössische Kathedrale. Technik und Fortschritt lösen die Probleme der Zukunft.

In der Gegenwart ist dieses sinnstiftende und zukunftstaugliche Element verloren gegangen. Mit der Stilllegung des Kraftwerks und des Tagebaus verliert die ‚Industriellandschaft‘ ihre gesellschaftliche Funktion und Bedeutung. Der Lebensraum, der an die Existenz des Kraftwerks und des Tagebaus geknüpft war, bricht zusammen. Und so fehlt den Bildern der Gegenwart das gesellschaftlich sinnstiftende Element. Die Bilder der Filmemacher sind Bilder des Stillstands. Mit dem Fehlen jeglicher Bewegung wird in ihnen die Abwesenheit, das Fehlen von etwas überdeutlich. Die im Film verlesenen Polizeiberichte berichten von vermeintlichen Einbrechern, Spuren oder Lärmbelästigungen. Sie sind einerseits banal, andererseits verlaufen sie alle ergebnislos. Die Aufklärung tatsächlicher oder vermeintlicher Delikte erweist sich als nicht notwendig oder gar ‚sinnlos‘. Dieses ‚Fehlen‘, das ‚Leere‘, das für die Gegenwart redundant auf mehreren Ebenen des Films beschrieben wird, verweist auf einen Sinnverlust. Und mit dem starken Bezug des Films insgesamt auf die zeitlichen Dimensionen Vergangenheit und Gegenwart auf eine (noch) nicht vorhandene Zukunft. In *Technik des Glücks* ist Zukunft ein Wort, das in einem der Standbilder auf dem Eingangstor zu einer Schrebergartensiedlung steht. In diesem Vorhandensein von Geschichte bei gleichzeitigem Fehlen von Zukunft ist auch eine deutliche politische Dimension enthalten.



Mit der besonderen Behandlung der zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stellt *Technik des Glücks* das Geschehen in historische Zusammenhänge. Landschaften und Lebensräume sind historisch determiniert. Auf das Historische des Lebensraums verweisen im Film bereits die beiden erzählerischen Klammern. Der Großvater des Erzählers fand als Pilot während

des zweiten Weltkrieges das Werk nicht und konnte seine Bomben nicht abwerfen. Es entging nur zufällig seiner früheren Zerstörung. Die Sprengung der Schornsteine im Nachbarort Vockerode wird zu Beginn des Films in der Reportage Hans-Joachim Werners angekündigt und erfolgt dann zum Ende des Films, womit diese Klammer dem Film einen sehr spezifischen historischen Moment des Innehaltens und Rückblicks zwischen Ankündigung und Vollzug zuweist. Das herbeigezogene Archivmaterial – wie zum Beispiel die Luftaufnahmen vom Kraftwerk oder der Fernsehbeitrag zur offiziellen Stilllegung des Betriebs – bezeugen das physische Vorhandensein des Werks jenseits der zeitlichen Ebenen Vergangenheit und Gegenwart der filmenden Kraftwerker. Zudem wird die Existenz des Werks in größere, durch den Einzelnen schwer beeinflussbare Zusammenhänge gestellt. Wenn den Szenen der Vergangenheit Musik aus Johann Sebastian Bachs h-moll Messe zugeordnet wird und der Film mit dem Zitat „Credo in unum deum – Ich glaube an den einen Gott“ aus dieser Messe beginnt, ordnen diese Elemente durch ihren religiösen Bezug den Lebensraum Zschornewitz in umfassendere Sinn- und Lebensräume ein. Zschornewitz erhält seinen Platz in der Welt.

Medialität – „Das ist wichtig, daß wir da sind“⁵

Ein weiterer wichtiger Hinweis für die historische Verortung des Films liegt in dem Material der filmenden Kraftwerker selbst. Die Filmenden sind die letzten Zeugen einer Vergangenheit, einer Lebenswelt, die nicht mehr erfahrbar, sondern nur noch medial vermittelbar ist. Ihre Filme sind Quellen, über die die Vergangenheit zugänglich wird. Gleichzeitig erhalten die Akteure des Geschehens mit der Verwendung ihres Materials eine Stimme und damit Autorität über ihre Geschichte. Indem die Arbeiter ihr Leben filmen, schaffen sie Sinn. Es ist bezeichnend, daß sich alle, die zunächst auf Super8 gefilmt haben, später eine Videokamera zulegen und weiterhin ihren Alltag dokumentieren. Filmen als individuelle Mnemotechnik, dessen Produkte – nicht zuletzt in *Technik des Glücks* – Teil eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses werden. Die hinterlassenen ‚Narben‘ in einer natürlich, kulturell und sozial determinierten Landschaft werden sichtbar. Sie werden zum Bild, das erinnert wird.

Gleichzeitig ist das Filmen ein Prozess, der nach Franz Xaver Baier⁶ die vorgegebene Wirklichkeit aufarbeitet, eine (fremde) Außenverfassung in eine

⁵ Marktfrau in einem Interview mit Hans-Joachim Werner.

⁶ Vgl. Baier (1998), S. 132f.

(eigene) Binnenverfassung und damit in einen Lebensraum verwandelt. So läßt sich auch der Titel des Films „Technik des Glücks“ verstehen: Filmen als Technik, die zur Aneignung von Wirklichkeit und zur Sinnstiftung dient. Wenn die Arbeiter die Sprengungen der Schornsteine ihres Kraftwerks dokumentieren, sind als Originalton ihre beifälligen Kommentare, ihr Klatschen und ihr anerkennendes Lachen bei gelungenen Detonationen zu hören. Ein Moment der Destruktion ihres bisherigen Arbeitslebens, erzeugt für sie eben dadurch, dass sie diesen filmisch festhalten können, Sinn. Sie haben Teil an einer Welt, die auch in harten Zeiten ihre ist. Besonders deutlich wird dieser Umstand in der Person Hans-Joachim Werners, der als Grenzgänger zwischen der Vergangenheit und Gegenwart fungiert. In seinen vielen Filmen hielt und hält er sorgfältig jeden Aspekt seines Lebens filmisch fest. Mit seinem reportageartigen Gestus entwickelt er hierbei einen eigenen Stil. Filmte und interviewte er in der Vergangenheit den Radrennfahrer Täve Schur, handeln seine gegenwärtigen Videoberichte von seiner privaten Welt, beispielsweise der Einrichtung seiner Küche oder der Silvesterfeier mit seiner Freundin. Neben dem Zusammenbruch eines Lebensraums wird in Hans-Joachim Werners Filmen ganz beiläufig auch ein Stück Alltagsgeschichte dokumentiert. Das Filmen wird zum Medium des Zugangs zur Welt.



Letztendlich sind es nur die Bilder der Amateurfilmer, die das Kraftwerk und das Leben der Vergangenheit noch zeigen können. Damit ist sie nicht mehr direkt, sondern nur noch sekundär vermittelbar und ein Medium wird zum Träger von Gedächtnis. Die Arbeit der Amateurfilmer aufnehmend und fortsetzend mißt der Film *Technik des Glücks* seinem eigenen Medium eine hohe Bedeutung bei. Indem er die Filme der Kraftwerker sichtbar macht, ermöglicht er einen Zugang zur vergangenen Lebenswelt. Der Film selbst ist damit Teil der medialen Konstruktion eines Lebensraums und einer Landschaft.

Technik des Glücks beschreibt das Verschwinden und den Verlust eines

Lebensraums und einer Landschaft, indem die gesammelten Spuren der Vergangenheit gegen die Spuren der Gegenwart abgesetzt werden. Aus den Spuren entstehen verschiedene Schichten, in deren Vergleich die Veränderungen der Landschaft sichtbar werden. Verdienst des Films ist es, die eigentlich unsichtbaren Binnenwelten, die individuellen Lebensräume der Kraftwerker überhaupt erst sichtbar und auch erfahrbar zu machen. Wenn Franz Xaver Baier schreibt „Wir sehen zwar die Leute wie sie durch Städte laufen. Aber wir sehen nicht, wie sie eingeräumt sind“⁷ zeigt *Technik des Glücks*, wie die Leute eingeräumt sind. Als mediales Produkt, das vom vergangenen und nicht mehr vorhandenen Lebensraum erhalten bleibt, ist *Technik des Glücks* selbst Teil einer Sinnkonstruktion, schafft Lebensraum und konstruiert Landschaft.

Literatur

- Baier, Franz Xaver: Erected Space. Zur Ästhetik des Lebensraums. In: Kunstforum International. Bd. 143 (4/1998), S. 130-140.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M., 1995.
- Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum. In: Wentz, Martin (Hrsg.): Stadträume. Frankfurt/M., 1991, S. 25-34.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 1990. S. 34-46.
- Franzen, Brigitte: Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 2000.
- Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München, 1996.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. In: Brücke und Tür. Stuttgart 1913/1957.

Der Film:

Wright, Chris/Kolbe, Stefan: *Technik des Glücks*. Deutschland 2003, 68 Min
Alle Abbildungen stammen aus dem Film.

⁷ Baier (1998), S. 132.

Peter Krapp

This is Nowhere. Filmlandschaft mit Wohnmobil

„You see where I stand? That’s where I am from.”
The Rev. Sonny Dewey (Rubert Duvall), *The Apostle* (1997)

Tracking Shot

Es ist eine der weniger genau beobachteten Kinokonventionen, daß die Handlung unvermerkt der Beobachtung der Landschaft weicht, wie Giuliana Bruno anhand der Vor- und Frühgeschichte des Kinos nachweist.¹ Ihre Archäologie des „site-seeing“ seit der Ankunft von Lumières Zug vor 110 Jahren folgt den Spuren des frühen Films, der selbst in der touristischen Arena entstand und oft Reisen, Transport, Bewegung zum Thema hatte.² Kino entstand im Gefolge der Dioramen, Bewegungsstudien und magischen Laternen populärwissenschaftlicher Vorträge, zwischen Panoramen und Weltausstellungen, Kolonialphotographie und Postkartenindustrie.³ Walter Benjamin galten die Passagen als Miniaturen der Stadt und Dioramen erweiterten sie zur Welt; die Geschichte der Filmkritik hat allenthalben belegt, was der Stadt im Kino widerfährt. Doch die Verwandtschaft von Tourismus und Film geht weiter: als Massenphänomene und Zeitvertreib öffnen sie einen Erfahrungshorizont, der Spektakel und Vergnügung betont. Beide bestehen wesentlich in der temporären Bewegung durch den Raum, konstituiert in, vor, und durch Landschaften, die dem Alltag verwandt und doch von ihm unterschieden sind. In beiden Fällen bieten Grenz-

¹ Bruno, Giuliana: *Atlas Of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso 2002, S. 75.

² Siehe Musser, Charlie: *Before The Nickelodeon. Edwin S. Porter And The Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press 1991; sowie ders: *The Emergence Of Cinema. The American Screen To 1907*. New York : Scribner 1990.

³ Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München: Hanser 1983.

überschreitungen und kulturelle Begegnungen die vielfache Verschränkung von Bekanntem und Unbekanntem, von Außerordentlichem und Gewöhnlichem. Bruno schreibt:

Mobilizing its encompassing embrace, film has absorbed the touristic drive to ascend to take in the larger 'scape' as well as the desire to dive down to ground level and explore private dwellings. In such a way – that is, by incorporating a multiplicity of viewpoints – cinema has reinvented the traveller's charting of space.⁴

Kulturkontakt, das heißt unter diesen Vorzeichen zunehmend: Fernsehen auf der Rückbank im Kleinbus, Video im Wohnwagen, Satellitenradio im Mietauto, Computerbild im Armaturenbrett. In dem Maße, in dem die Aussicht des Reisenden immer monotoner wird – tausend oder mehr Kilometer von immergleichen Rücklichtern, Straßenschildern, Werbeplakaten, Raststätten – gerät die Bildschirmlandschaft zur Umgebung des Reisenden, nicht die Landschaft vor dem Fenster. An die Stelle des Fremden tritt die Differenz von Eigentum oder Selbstbestimmung und dem Gefühl, dem Ortlosen ohne Reserven ausgesetzt zu sein. „Der Begriff der Globalisierung“, wie Dirk Baecker konstatiert, „formuliert keine neue positive Qualität der Gesellschaft, sondern den Wegfall negativer Selektionen dessen, was in der Gesellschaft möglich ist.“⁵ Automobilität wiederholt diese Struktur, indem die Monade der Fahrzelle den bürgerlichen Traum der persönlichen Autonomie zu realisieren verspricht: je mehr die Außenwelt ausgeschlossen werden kann, desto wirklicher scheint die Selbstbestimmung. Dies zeigt, parallel zur Geschichte des Films, die Geschichte des Wohnmobils. Zugleich eröffnet sich hier ein medialer Raum, der auf diese Fläche der Unterscheidung jeweils neue Wünsche und Ablenkungen zu projizieren erlaubt: die Einsamkeit des Fernsehens, die Isolierung des Kinos, um so mehr, wenn es sich um ein Bett auf Rädern handelt, ein Wohnzimmer unterwegs. Wenn die Lebenswelt so auf die zweidimensionale Perspektive der Windschutzscheibe zusammenschnürt, wird der Innenraum zur halbdunklen Zelle des Zuschauers, und nur so markieren Fahrzeuge den (nicht zuletzt der Automobilität zuliebe) immer mehr eingeebneten öffentlichen Raum als bewohnbar.⁶ In seiner Anthropologie der „Supermoderne“ analysiert Marc Augé eine Reihe solcher „Nichtorte“ – bloße Durchgangsstätten, deren Passage nur in Zeit gemessen wird; das Radio spielt überall, der Fernseh Bildschirm findet seinen Weg in die Zapfsäule und in den Aufzug, in den Wartesaal und ins rol-

⁴ Bruno (2002), S. 84.

⁵ Baecker, Dirk: *Wozu Kultur?* Berlin: Kadmos 2000, S. 19.

⁶ Vgl. Gilroy, Paul: „Driving while Black,“ in Miller, Daniel (Hrsg.): *Car Cultures*. Oxford: Berg 2001: S. 96–7.

lende Haus. Alles geht vor sich, als gebe es keine Geschichte vor den Nachrichten der letzten 48 Stunden.⁷ Die Fernstraße ist die archetypische Landschaft des medialen Nirgendwo, nicht einmal „in the middle of nowhere,“ sondern geographisch ständig verschoben. Der gutsituierte Witwer (Jack Nicholson), der seinen Winnebago Adventurer in *About Schmidt* von Omaha, Nebraska nach Denver, Colorado fährt, will sein großes, leeres Haus zurücklassen und sich selbst finden, und erfährt doch nur die monotone Landschaft des mittleren Westens und des einsamen Alterns. Allerdings muß man dagegenhalten, daß jede Strecke ihre Geschichte hat, die durchaus zugänglich und archiviert sein mag, auch wenn sie oberflächlich nicht mehr bietet als Langeweile und Isolation – denn sie mag, solange zwischen hier und dort kaum mehr spürbare, sichtbare Unterschiede bestehen, im gleichen Ausmaß mit Arbeit und Seßhaftigkeit assoziiert sein, als Pendler-Landschaft.⁸



Meet the Fockers (2004)

Akademische Aufmerksamkeit wird solchen Passagen nicht oft genug gewidmet: dem Vorbeifahren, dem Gleiten auf der verführerischen Oberfläche einer Zeit, die sich nie vollends als Gegenwart materialisiert und je schon in eine unverfügbare Vergangenheit schwindet, die es vielleicht nie gegeben hat. Dies bedeutet auch, daß „Home,“ Zuhause oder Heimat, zum einen die „Anti-these des Reisens“ darstellt, zum anderen seinen Anfangs- und Endpunkt: man braucht diese Begriffe nur, um von ihnen weg zu kommen und sie zu suchen.⁹

⁷ Augé, Marc: *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso 1995, S. 104.

⁸ Merriman, Peter: „Driving Places: Marc Augé, Non-Places and the Geographies of England’s M1 Motorway“, in: *Theory, Culture & Society* 21: 4/5 (2004): S. 145–167.

⁹ Van den Abbeele, Georges: *Travel as Metaphor - From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis:

Doch das Wohnmobil verflacht diese Dialektik, es eliminiert die Spannung zwischen Abwesenheit und Rückkehr – im RV¹⁰ ist Wohnen kein existentieller Begriff mehr, nicht einmal mehr eine Station auf dem Weg. Im Wohnmobil, so scheint es, ist man Pilot des eigenen Schicksals, trägt man das eigene Haus mit sich auf dem Rücken, wohin auch immer. Man ist weder Gast noch bekommt man Besuch – dieses Ideal der Autarkie (einer Unterscheidung von privat und öffentlich eigen, die die amerikanische Massenkultur für kulturelles Selbstverständnis durchgehend stark macht) ist auch wesentlich für das Verständnis des Reisens. Die Entwicklungen der Verkehrslandschaft wie der kulturellen Landschaft gehen Hand in Hand; was Virilio vom Fernseher als stationärem Fortbewegungsmittel schreibt, gilt genauso für das Kino, wie Bruno treffend bemerkt: „Cinema is a lived documentation of cultural (dis)location. It is a vehicle of our inhabitation and a house that moves at the speed of our travel in space. Filmic movement is a cultural passage.”¹¹ Die filmische Topographie ist ein kulturwissenschaftlicher Leitfaden des mobilen Wohnens; zugleich ist das Wohnmobil mit der amerikanischen Filmindustrie seit ihren Anfängen verbunden. Schauspieler halten sich während Dreharbeiten vor Ort oft in einem Trailer oder RV auf, und Wohnmobile werden auch von Darstellern der politischen Bühne bevorzugt. Erhalten ist zum Beispiel ein *HouseCar* von 1931, in dem Filmstar Mae West den Kontinent bereiste; angetrieben durch einen Chevrolet 6-Cylindermotor, bot es Schlafplatz für vier Personen, Herd und Spülbecken, Eßtisch, Bad, und Balkon. Dieses Wohnmobil ist heute im Besitz eines Sammlers, der auch das Wohnmobil erworben hat, in dem US-Präsident George W. Bush seinen zweiten Wahlkampf führte.¹²

Close-up

Wer mobil wohnt, ist der „typische Amerikaner,“ so verkündete die Nachkriegspropaganda der Zeitschrift *Trailer Travel*: „Who is it today, like the pioneers in their covered wagons, feels the desire to dip over the horizon – who but the trailerite? Like the pioneers he, too, is hardy and self-sufficing – he can

University of Minnesota Press 1992.

¹⁰ Recreational Vehicle

¹¹ Bruno, 95. Vgl. Virilio, Paul: *Polar Inertia*. London: Sage 1999.

¹² David Woodworth, www.driveamodelt.com. - Der Schauspieler Matthew McConaughey wirbt derzeit für seinen Abenteuerfilm *Sahara* mit einer Amerika-Tour im RV, die ihn vor allem in den Süden und mittleren Westen der USA führt, wo er auf Campingplätzen, vor Militäreinrichtungen, und bei Autorennen auftritt.

live and thrive wherever he goes... He is independent, entirely democratic.”¹³ So muß es ein militärisch aufgerüstetes Wohnmobil oder „urban assault vehicle“ sein, mit dem Bill Murray als frischgebackener Soldat in *Stripes* hinter den eisernen Vorhang fährt, und ein Wohnmobil führt Jeff Goldblums Team durch *Jurassic Park*. Die Fahrzeuge in *Mad Max* und *Damnation Alley* sind sicherlich dem Wohnmobil verwandt, und die Überlebensmetaphorik hängt auch jenen Wohnwagen an, die in Filmen wie *Independence Day*, *Contact* oder *Mars Attacks*, in *Raising Arizona* oder *Tomb Raider* das einfache, aber heroische Volk beherbergen; in Clint Eastwood’s *A Perfect World* oder bei den *Blues Brothers* geht es hingegen weniger um Klassenangst als um den Pioniergeist der Unabhängigkeit. Eigenbrötlerische weibliche Protagonisten zeigt Hollywood ebenfalls gern im Wohnwagen, wie etwa in *Trial and Error* oder in *Charlie’s Angels*. Die werbewirksame Ideologie der Selbstbestimmung hat dazu geführt, daß an der Schwelle zum neuen Jahrtausend jeder zwölfte amerikanische Haushalt ein Wohnmobil besitzt; das Durchschnittsalter der RV-Besitzer sinkt, während das Durchschnittseinkommen steigt. Allen Klischees vom vermeintlichen Zigeunertum zum Trotz ist das Reisen im Wohnmobil eine Angelegenheit der Mittelklasse, wie zahllose Hollywood-Filme dokumentieren. *Lost in America* ist eine stereotypische Verfilmung der Midlife-Crisis: als eine lang erwartete Beförderung ausbleibt, bildet sich ein Werbefachmann (Albert Brooks) ein, er könne in einem Motorhome aus der Gesellschaft aussteigen; seine Gattin verspielt allerdings die Reserven im nächsten Kasino, und die beiden verbringen den Rest des Films mit vergeblichen Überlebensanstrengungen „on the road,” bis sie sich dem Schicksal fügen und nach Manhattan ziehen, wo er eine Stelle im Marketing findet. Zugleich illustriert diese Tour des Kontinents, daß die Landschaft zwischen Las Vegas und New York im großen und ganzen aus Vororten, Rastplätzen, und Autobahnen besteht; Brücken und Staudämme bilden die erhabenen Momente der Fahrt.

¹³ „The Trailerite is the Typical American”, in: *Trailer Travel* (July 1945), S. 5. – Der Kabelkanal OLN (Outdoor Life Network) zitiert eine Studie der University of Michigan aus dem Jahr 2002, derzufolge die Anzahl der Wohnmobil-Besitzer über 8 Prozent der US Haushalte gestiegen ist.



Lost In America (1985)

Deep Space

Örtliche Ungebundenheit zeichnet in der neuen Weltordnung nicht nur die Ärmsten, sondern zunehmend auch die Wohlhabenden aus, und Modernität heißt zunehmend Mobilität. Das Auto, urtypisches Produkt des Industriekapitalismus sowie Objekt der Begierde des postindustriellen Zeitalters, gilt Denkern wie Lefebvre, Debord, Barthes, oder Baudrillard als Symbol der Moderne, der Amerikanisierung, der Konsumgesellschaft, als das Objekt der Kolonisierung des Alltags, das den Sieg des geometrischen Raums über den natürlichen Lebensraum anzeigt und mitverschuldet. Zugleich hat diese allgemeine Mobilmachung unvorhergesehene Nebenwirkungen und kulturelle Praktiken hervorgebracht. Die sich stetig beschleunigende gesellschaftliche, örtliche, virtuelle, und Auto-Mobilität bilden ein Geflecht, das in zunehmendem Maße die Medienwissenschaft im engeren Sinne betrifft. Die beanspruchte Bewegungsfreiheit wirft Probleme auf – nicht nur Umwelt- und Unfallrisiken, sondern auch die Frage, wo die Leute erreichbar sind, für Nachrichten, für Politik, für Unterhaltung und Werbung.¹⁴ Zum einen reagieren darauf die inhaltlichen Angebote der Massenmedien, zum anderen verändert sich unter diesen Vorzeichen nicht nur die Medienökonomie, sondern im weiteren Sinne die kulturelle Landschaft. Was dies bedeutet haben wird, zeichnet sich erst ab, während die allgemeine

¹⁴ Siehe Urry, John: The System of Automobility, in: *Theory, Culture & Society* 21:4/5 (2004), S. 25–39.

Mobilität zugleich den Stillstand androht, den Stau, die komplette Abnabelung, die so viele Filme wie Joel Schumachers *Falling Down* bereits inszenieren. Trotz des allenthalben drohenden Verkehrskollaps wird es als absolutes Recht beansprucht, sich ungehindert zu bewegen, und es ist der unweigerliche Effekt der Motorisierung, wie Richard Sennett konstatiert, daß Landschaft bedeutungsleer erscheint, wenn sie nicht motorisiert „erfahren“ werden kann.¹⁵ Indem das Automobil Freiheit, Geschwindigkeit, Sicherheit, Berufserfolg signalisiert, stellt es einem primären Index des Sozialstatus des Konsumenten dar – neben der „richtigen“ Adresse. Automobilität wird mehr und mehr gleichgesetzt mit sozialer Mobilität. Und wenn das Fahrzeug bereits das typische industrielle Konsumgut ist, sowie meist die größte Ausgabe nach der Miete oder Hypothek, so ist es nur logisch, die beiden zusammenzulegen: Wohnungsbau und Autoindustrie verknüpfen zu gleichem Maße die Industriesparten – das fahrbare Haus ist sozialgeschichtlich zwingend.

Vor allem in Amerika hat motorisierte Mobilität alle anderen Arten der Fortbewegung wie Spazieren, Radfahren, Eisen- oder Straßenbahnfahren übertrumpft.¹⁶ Das bedeutet allerdings auch, daß Landschaft zunehmend Kulisse bedeutet, und je mehr sie in den Hintergrund gerät, desto komplizierter wird der Zugang zu ihr: die Straße direkt am Strand überpflastert den Strand, der Parkplatz in den Hügeln ruiniert die Aussicht, die Tankstelle im Wald verstellt die Lichtung. Was für die radikale Mobilität nötig ist, hat daher auch die kulturelle Landschaft verschoben, und die Motive und Metaphern dementsprechend auch – und dies nicht erst seit Beat Poets, John Steinbecks *Travels with Charley*, oder Road Movies. Entlang der Autobahn in den Vororten größerer Städte in den USA verheißt die Werbung genau dies: „If you lived here, you would be home by now.“ Das gilt mit dem Wohnmobil für beinahe jeden gepflasterten Kilometer der USA. Zugleich ist es einer der Beweggründe, im wörtlichen Sinn, für die Popularität des amerikanischen Wohnmobils, daß man seinen Beruf – als Händler, Versicherungsvertreter, Journalist oder Autor, Photograph, Aussteller, und so weiter – bequem aus dem Motorhome ausüben kann. Während dies die endlosen Pendlerstunden im Auto zwischen Wohnung und Büro eliminiert, hat es dennoch dazu geführt, daß die Unterscheidung zwischen Freizeit und Arbeit schwieriger zu behaupten ist. *National Lampoon's Christmas Vacation* nahm bereits die Urlaubsfreuden im Wohnmobil auf die Schippe; im März 2006 wird Robin Williams in *RV* seine Filmfamilie unter der Regie von Barry Sonnenfeld im Wohnmobil durch Colorado fahren, vermeintlich auf Ur-

¹⁵ Sennett, Richard: *The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism*. New York: Alfred A. Knopf 1977, S. 14.

¹⁶ Vgl. Bauman, Zygmunt: *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press 2003, S. 98.

laub; er verschweigt, daß sein Vorgesetzter (Will Arnett) ihn geschäftlich nach Colorado schickt. Ein zweites Paar im selben Film arbeitet ganzjährig aus dem Wohnmobil und führt so die Verschränkung von Wohnsitz und Arbeitsplatz, Geschäft und Reise noch enger. Wie Walter Benjamin im Passagen-Werk notiert: „Wohnen als Transitivum – im Begriff des ‘gewohnten Lebens’ z.B. – gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist.“¹⁷ Dies zeigt sich auch, indem nordamerikanische Wohnmobile zusehends mit den letzten Gadgets ausgerüstet sind: Abfallkompressoren, Waschmaschinen und Trockner, Mikrowelle, automatische Gewichtabgleichung, Rückspiegel-Kameras, Eismaschinen, einen außen eingebauten Grill, Alarmanlagen, elektrische Vorhänge, Massagesitze, und ausfahrbare Wände, die den Innenraum eines abgestellten Wohnmobils verdoppeln können Selbst futuristische Film-Mobile wie in den *Wild Thornberrys* oder *The Incredibles* bleiben hinter der Wirklichkeit zurück: tatsächlich verfügen Wohnmobile oft über Stromgeneratoren, Klima-Anlagen und Solarenergiepanels, eingebaute Flach-Bildschirme, Stereolautsprecher, Satellitenschüsseln, Videospielsysteme, Spezialantennen für Mobiltelefon und Mobilfunk, GPS und Internetanschluß.¹⁸ Wie das zu verstehen ist, mag unter anderem die Familienkomödie *Meet the Fockers* erklären, die den alternden und paranoiden Ex-CIA Schwiegervater (Robert de Niro) in einer im Bauch des Wohnmobils versteckten Kommandozentrale zeigt, die ihn mit alten Kameraden verbindet. Der kontaktscheue „Control Freak“ hat in seinem Wohnmobil Kontrollen und Fernsteuerungen, Knöpfe und Kameras, mit denen er seine Familie und die seines Schwiegersohns terrorisiert; aus jedem Wochenendausflug ins Grüne wird eine Runde von Tests neuer Technologie und neuer menschlicher Anpassungsleistungen.¹⁹

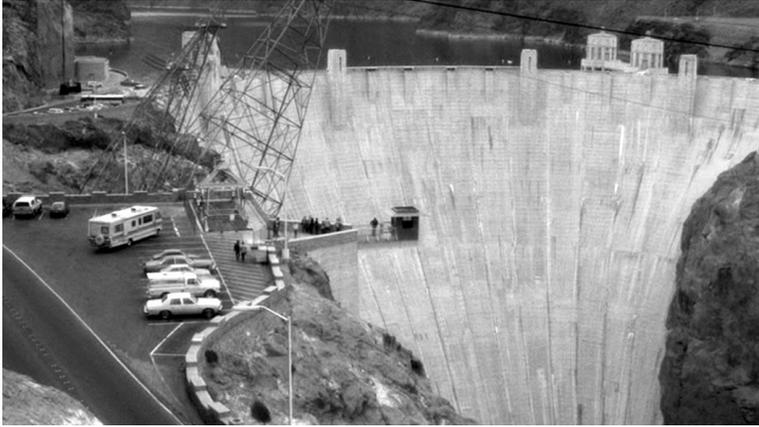
Es ist längst nicht mehr zulässig, Landschaft als zeitlose Repräsentation kultureller Werte zu behandeln. Was immer man (nicht erst unter „spätkapitalistischen“ Bedingungen) als Naturlandschaft bezeichnen mag, ist fundamental durch soziale und kulturelle Modi der Repräsentation konstituiert.²⁰ Auf die-

¹⁷ Benjamin, Walter: „Das Passagen-Werk,“ Gesammelte Schriften. Frankfurt: Suhrkamp 1982, V.1: S. 292.

¹⁸ Wohnmobilverbände schätzen, das mindestens ein Viertel der etwa 8 Millionen RV Besitzer in Nordamerika unterwegs ins Netz gehen. Brown, Michael: „High-Tech Features, Cool Gadgets Boost RV Appeal,“ *Edmonton Sun* (10. März 2005), S. DS9 („Drive“).

¹⁹ „All natures we now can identify are elaborately entangled and fundamentally bound up with social practices and their characteristic modes of cultural representation,“ Urry, John: *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty First Century*. London: Routledge 2000, S. 202.

²⁰ Siehe Nye, David (Hrsg.): *Technologies of Landscape*. Amherst: University of Massachusetts Press 1999.



Lost in America (1985)

selbe Weise, wie im Film *Landschaft* hergestellt wird, verwandeln Filmschauspieler den Bildschirmtest in eine menschliche Bewährungsprobe, die exemplarisch zu beweisen hat, wie man vor der Maschine besteht.²¹ Während Arbeit allenthalben zur Entfremdung gerät, repräsentiert Film gerade unter den Vorzeichen des hochgerüsteten Auges weniger eine Projektion des Anderen als eine Insistenz des Eigenen.²² Zugleich wird jeder Zuschauer zum Teilnehmer im Geflecht der Medienwelt, und steht ein für die Authentizität unter der Bedingungen von Reproduzierbarkeit und Wiederholung.²³ Zweifellos hat die Kulturkritik recht, daß das Abenteuer der Straße sich in planloser Bewegung auflöst, und daß die Flucht vor den Zwängen der bürgerlichen Selbsterhaltung nicht gelingt, wenn sie das traute Heim bloß ins Rollen bringt. Millionen von Menschen sind im RV unterwegs – und nicht bloß im Rentenalter oder auf Urlaub, schon gar nicht Obdachlose und Gelegenheitsarbeiter, sondern gerade Familien mit Kindern, Vollbeschäftigte, Pendler, freiberufliche, wohlhabende Bürger der mobilen Gesellschaft. „Die Unzähligen, die plötzlich der eigenen abstrakten Quantität und Mobilität, dem von der Stelle Kommen in Schwärmen wie einem Rauschgift verfallen,“ schrieb Adorno, „sind Rekruten der Völkerwanderung“ – und hoffte in jener das Ende der bürgerlichen Gesellschaft er-

²¹ Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,“ *Gesammelte Schriften*, I.2, S. 449-451 (vgl. VII.1, S. 350-384, insbesondere S. 369f., und I.2, S. 471-508, insbesondere S. 488-489).

²² Benjamin, *Gesammelte Schriften*, VII.1, S. 369-371, Siehe I.2, S. 454f. und S. 488f.

²³ „Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden.“ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I.2, S. 455. Siehe VII.1, S. 371.

kennen zu können.²⁴ Doch anstatt mit einer falschverstandenen Metaphorik des Nomadentums zu kokettieren, muß eingestanden werden, daß Mobilität dieser Art keineswegs subversiv oder marginal ist, und auch keine Veränderung der Lebenssituation mit sich bringt. Nomadentum zu beneiden ist sicherlich naiv – „der grüne Wagen ist das Haus auf Rädern, dessen Zug die Gestirne begleitet“²⁵ – und zugleich verlangt der Erfolg der RV-Kultur in den USA, und zudem im Film, nach genauerer Untersuchung.

Re-establishing Shot

In einer Studie der nordamerikanischen Landschaft diskutiert John Brinkerhoff Jackson die Geschichte der US-Architektur anhand der Unterscheidung des Hausens in einer dauerhaften Bleibe, die Teil des Landes wird, vom Wohnen als sowohl rechtlich wie tatsächlich unabhängig von Grundbesitz. Amerikanische Pioniere gaben und geben ihren Wohnsitz auf, um dorthin weiterzuziehen, wo die Aussicht besser schien, „to where prospects seemed brighter: better soil, better returns, better neighbors.“ Daher beruht der amerikanische Bau immer noch auf Holzkonstruktion, „built, occupied, and eventually disposed of as commodities, merchandise designed and produced to satisfy a definite market.“²⁶ Der amerikanische Immobilienmarkt scheint dies weiterhin zu bestätigen, ist er doch vor allem deswegen so rege, weil die Behausung, genau wie der Computer oder das Auto, als Ware verstanden wird, die zirkuliert, bis sie dem Vergessen und Verschrotten anheim fällt. Angesichts der steuerlichen Vergünstigungen der Wohnmobile als Häuseräquivalent einerseits und der finanziellen Langzeitbindungen andererseits, die den Erwerb eines *mobile home* charakterisieren, ist es jedoch kaum überraschend, wenn schon Anfang der 70er Jahre die Nutzperiode von Trailern über 16 Jahre beträgt, weitaus länger als Computer oder Autos.²⁷ Diese Langlebigkeit wiederum trägt dazu bei, daß eine Mehrzahl der Bestandteile eines *mobile home* multifunktional ist oder mehrfach umfunktioniert wird. In seiner Geschichte des mobilen Wohnens in Amerika, *Wheel Estate*, beschreibt Allan Wallis die funktionale, prozessuale Ästhetik des *mobile home* als eine, die das Objekt ständig einem wandelnden

²⁴ Adorno, Theodor: *Minima Moralia*. Frankfurt: Suhrkamp 1951, S. 91.

²⁵ Ebd., S. 108.

²⁶ Jackson, John Brinkerhoff: „The Movable Dwelling and How it Came to America,“ *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, CT: Yale 1984, S. 96-97.

²⁷ Drury, Margaret: *Mobile homes – the Unrecognized Revolution in American Housing*. New York: Praeger 1972, S. 71.

Zweck anpaßt.²⁸ Dies bedeutet nicht nur eine Leichtbauweise, die sowohl bei der Architektur als auch beim Autobau Anleihen macht, sondern insbesondere eine lose Struktur von Elementen, deren kategorische Transformation, Mobilität, und Wegwerfcharakter erst das Wohnmobil möglich machen. So wird aus einem Eßtisch mit Sitzbank ein Bett, eine Truhe, ein Zeichenbrett, oder aus einem Bad eine Dusche oder Geschirrspülmaschine.



Trial & Error (1997)

„Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen“, schreibt Adorno bereits, „das Haus ist vergangen“ – und taugt „nur noch dazu, wie alte Konservendosen fortgeworfen zu werden.“ An seiner statt zählt er „Laubenhütten, Trailers, Autos oder Camps“ auf.²⁹ Nun rollen die Menschenkonserven in der Busspur, halten nachts auf dem Parkplatz des Einkaufszentrums, und sind morgens schon wieder unterwegs: Einsteinsche Fahrende, die nie sicher sein können, ob sie sich selbst fortbewegen oder ob Raumzeit sich vor dem Fenster um sie krümmt. Wenn Adorno diese Uneigentlichkeit kommentiert („es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein“), übersieht er, daß das Wohnmobil selbst diesen dialektischen Widerstand einzuebnen scheint. Gewohnt – das heißt nicht mehr statisch oder stabil.³⁰ Was architektonische Entwürfe wie „Mobile Housing Unit“ (1986) von John Hejduk noch an den Karren spannen, ist bei Künstlern wie Andrea Zittel bereits falt- und tragbar; mobil wohnen heißt: was immer man mag, kann man so jederzeit mit sich tragen wie in einem

²⁸ Wallis, Allan: *Wheel Estate. The Rise and Decline of Mobile Homes*. New York: Oxford UP 1991, S. 241. – Ein Kunstprojekt ist derzeit unterwegs in Amerika, das sich auf das „Bookmobile“ bezieht: <http://www.mobilivre.org>

²⁹ Adorno (1951), §18.

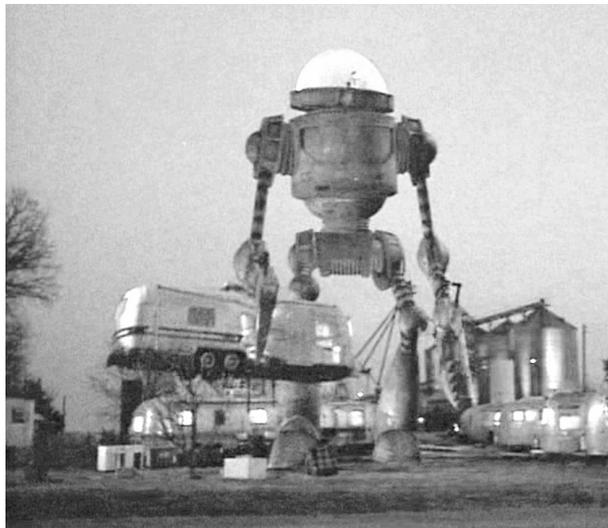
³⁰ Flusser, Vilém: „Vom Unterworfenen zum Entwerfen von Gewohntem,“ *Arch+* Nr. 111 (März 1992), S. 56-57.

Schneckenhaus. Debord wiederholte Corbusiers Bewertung der Fahrt zur Arbeit als Mehrarbeit, die sich als Reduzierung der Freizeit spürbar macht; doch schob er die Schuld den Stadtplanern zu, die den privaten Transport zum Modell nahmen und so die urbane Wüste des gigantischen Einkaufszentrums ohne Zentrum schufen.³¹ So ist es kaum überraschend, daß die Eigentümer der oft teuren Wohnmobile nicht die totale Wildnis, sondern die relative Geborgenheit der Shopping Mall aufsuchen, wo Überwachungskameras laufen und das Parken umsonst ist. Nachdem der Walmart-Gründer Sam Walton selbst RV Fan gewesen sein soll, sind die gut beleuchteten, geräumigen Parkplätze der Einkaufskette zur zuverlässigen Zuflucht für RVs geworden.³² Ein Dokumentarfilm für Montana Public Television zeigt Ausschnitte einer RV-Kultur, deren (jahres-)zeitloser Fahrplan das Walmart Verzeichnis ist: dort kann man jederzeit umsonst parken, und bekommt die stets gleichen Waren günstig zum Kauf angeboten. Drei Millionen Amerikaner leben diesem Dokumentarfilm zufolge ganzjährig in einem RV; im Film werden einige zitiert mit Sätzen wie „waren wir da oder habe ich das nur im Fernsehen gesehen?“ Andere zeigen Gadgets und Computerprogramme, mit deren Hilfe sie verfolgen, wo sie bereits waren und wo sie hin wollen; wieder andere loben die Ordnung im Wohnmobil und die Abwesenheit von Nachbarn. Über eines sind sich alle einig: Walmart Parkplätze sind Fahrtziele geworden, sozusagen die Naturparks des 21. Jahrhunderts. Produziert unter dem Titel *This is Nowhere* (2002) wird dieser Film jetzt auch als DVD vertrieben – und trotz aller ironischen Distanz vom gutbürgerlichen Pseudo-Nomadentum im großen oder im bescheidenen Stil ist er vor allem auf RV-Websites erhältlich.

Bourdieu beschrieb Konsum als ein Spiel der Unterschiede, in dem die Klassen um Status, Ehre, oder kulturelles Kapital wetteifern. Doch für ihn galt das Fahrzeug als Ausstellung der Ungleichheit in einer symbolischen Hierarchie, die Frankfurter Schule hingegen beschrieb diese Art des Konsums als Verdeckung und Verdunkelung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Wo die Massenproduktion sich der Kultur bemächtigt und sie dem Warentausch unterwirft, re-

³¹ Debord, Guy: „Theses on Traffic“ [1959], in Ken Knabb (Hrsg.): *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets Press 1989, S. 56; vgl. ders.: *The Society of the Spectacle* [1967], New York: Zone Books 1995, S. 123.

³² Die Ladenkette hat natürlich in den Reisenden eine stete Kundenquelle erkannt. Siehe etwa Bill Draper, „RVers taking Scenic Route all the Way to Walmart,“ *Associated Press*, 5. Juli 2005: „[...] ‘There are those nights when you’re forced to drive in the dark to find someplace to park and you just don’t know what you’re going to find,’ said Chuck Woodbury, who publishes RV-related articles on the Internet. ‘You say to yourself, There’s a Wal-Mart over there. I’m going to make life easy for myself.’“



Mars Attacks (1996)

duziert sie Adorno zufolge die Qualität der Produkte auf den kleinsten gemeinsamen Nenner; sicherlich gilt gleiches für den Hausbau, was Adorno am vermeintlichen Unterschied zwischen Cadillac und Chevrolet beobachtet.³³ Sobald jedoch Wohnen und Transport das Spiel der Klassenunterschiede verkomplizieren, wird es schwieriger, die Klischees der Kulturkritik auf die erstaunlich diverse Welt der Wohnmobile zu übertragen. Barthes empfahl bereits, einen Begriff der Automobilität als objektbezogen gegen einen der Verhältnisse einzutauschen; dies würde eine Rhetorik des Fahrens erlauben, deren kombinatorische Praxis in französischen Nachkriegsfilmen wie *Lola* (1960), *La Belle Américaine* (1961) und Godards *Weekend* (1967) lesbar werde.³⁴ Baudrillard beschreibt als paradoxe Ambiguität des Fahrzeugs, daß es zugleich Aufenthalt und Fortbewegung ist. So gesehen ist das Fahrzeug eine Schutzzone der Intimität und eine Kontaktfläche, die den Anschein von Behaglichkeit mit einer projektilen Intensität verbindet.³⁵ Die Ingenieursleistungen, die in dieses häusliche Kommandozentrum gesteckt werden, machen aus ihm je nach Dispo-

³³ Ebd., §77.

³⁴ Barthes, Roland: „La nouvelle Citroën,” *Mythologies*. Paris: Seuil 1970, S. 150-152, sowie ders.: „Mythologie de l’automobile: la voiture, projection de l’ego,” *Oeuvres complètes*, vol. 2, 1962–1967. Paris: Seuil 2002, S. 234–242.

³⁵ Baudrillard, Jean: *The System of Objects*. London: Verso 1996: S. 67. Siehe auch Urry, John: „The city and the car,” *International Journal of Urban and Regional Research*, 24:4 (Dezember 2000), S. 737.

sition einen Arbeits- oder einen Schlafplatz, eine Zuflucht oder ein Mittel der Konfrontation, immer jedoch eine hochtechnische Zone, die ständig neue Anpassungsleistungen erfordert.

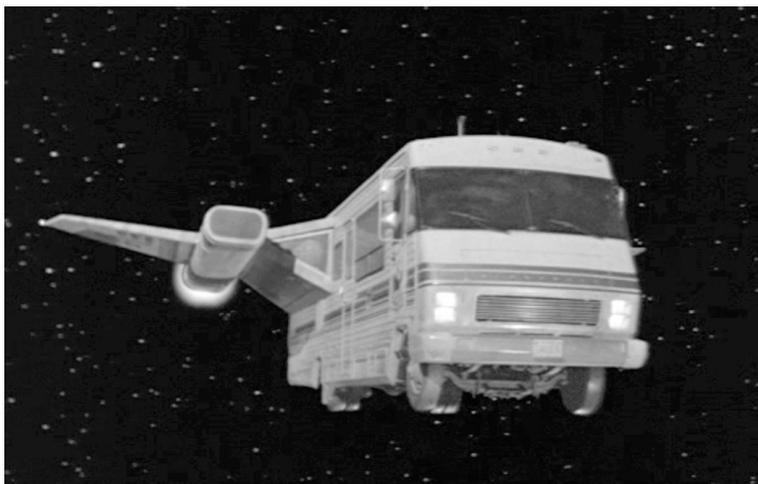
Auto Couture

Mobilgemacht, das heißt nicht bloß: Wohnwagen. Auch wenn ein RV im Inneren nur unwesentlich vom Anhänger, selbst vom Fertigungsbau abweicht: die Rolle, die das Wohnmobil im amerikanischen Film spielt, ist von der des Trailers unterschieden. Konzeptuell stehen Trailer und Wohnmobile, mehr noch als Autos, zwischen zwei architektonischen Positionen der Moderne – dem Einfamilienhaus in der Vorstadt, wie es von Frank Lloyd Wright und anderen umgesetzt wurde, und Le Corbusier's Maschinenästhetik, wie sie sich auch in den Plänen von Buckminster Fuller and Walter Gropius erkennen läßt. Dina Smith argumentiert jedoch, daß die alternative Vision der Trailer, als „Machine Usonia,” das Erbe von Wright und Le Corbusier verknüpft.³⁶ Darüberhinaus verschränkt das *mobile home* eine Serie von Begriffspaaren, die dem Code der 50er Jahre angehören: Auto und Haus, Natur und Technik, mobil und verwurzelt, Design und Alltagsleben, „maskuliner” Drang und „feminine” Häuslichkeit, gutbürgerlicher Besitzstand und seine Unterwanderung durch Kredit und Hypothek. In *The Long, Long Trailer*, einer symptomatischen Billigproduktion, die einer der größten finanziellen Erfolge des Jahres 1954 wurde, spielen die Fernsehstars Lucille Ball und Desi Arnaz, Partner vor und hinter der Kamera, ein frischverheiratetes Paar, das die Flitterwochen in einem Wohnwagen verbringen will. Der Film wiederholt schlicht die Erfolgsformel von *I Love Lucy*, jenes Fernsehprogramms, dem die Protagonisten ihren Erfolg verdanken. Hier realisieren die Protagonisten ihr Eheglück, indem sie einen extralangen Trailer erstehen, mitsamt farbig abgestimmtem Auto, ohne zu bemerken, wie grausig dieses senfgelbe Gespann von der Landschaft, die sie meinen auf ihrer Hochzeitsreise entdecken zu können, absticht.³⁷ Der Filmtitel selbst, *The Long, Long Trailer*, ist ein Werbetrailer für die Fernseh-Show und für die Wohnwagen-Industrie zugleich; beide bedienen die Fantasie häuslicher Idylle, bunt verpackt wie die

³⁶ Smith, Dina: „Lost Trailer Utopias: ‘The Long, Long Trailer’ (1954) and fifties America,” *Utopian Studies* vol. 14 no. 1 (Winter 2003), S. 112-133.

³⁷ Vgl. Naremore, James (Hrsg.): *The Films of Vincente Minnelli*. New York: Cambridge University Press 1983, S. 46: „Our heroes realize their conjugal ‘felicity’ by buying a mobile ‘home,’ an immense trailer painted an aggressive yellow. How this itinerant touch of yellow clashes with the decor of the landscape; how the external world penetrates this world and ravages everything.”

vielen Hochzeitsgeschenke, die für das fatale Übergewicht ihres Trailers verantwortlich sind. Die Fusion der Rollen der Reisenden und der Hausfrau mißlingt, als die frischgebackene Hausfrau die Fahrtzeit in der brandneu eingerichteten Küche nutzen will; sie ist in wenigen Momenten mit Nahrungsmitteln total bekleckert, während der Ehemann ahnungslos weiter fährt. Schon bald dringt die unordentliche, schmutzige Außenwelt in den Trailer ein, durch Türen, Fenster und Ritzen – und mit dieser Verunreinigung geht auch die Auflösung der Vision eines mobil-unabhängigen Haushalts Hand in Hand. Zugleich zeigt der Film bereits an, daß die Trennung der beiden Schauspieler unvermeidlich mit dieser Überkreuzung von Business und Pleasure zusammenhängt: die wirtschaftliche Einheit, die traditionelle Werte des Privatlebens medienwirksam verkauft, begründet die Privatunion, und die Bildschirmromanze endet zugleich mit der privaten Ehe.



Spaceballs (1987)

The long, long mortgage

Es ist, von den technischen Bedingungen der Massenproduktion abgesehen, auch keineswegs ein Zufall, daß Trailer mehr und mehr Anklang finden: die 50er Jahre brachten die Einführung von Hypotheken, die anstatt 50 Prozent nur 10 Prozent Anzahlung erforderten, und über 30 Jahre abgezahlt wurden anstatt wie vor dem Zweiten Weltkrieg in maximal 10 Jahren. Die einschlägige Studie von Margaret Drury datiert die ganzjährige Nutzung von *mobile homes* auf

1955, als breitere Modelle eingeführt wurden. Von der Mitte der 50er Jahre bis Ende der 60er stieg der Anteil der *mobile homes* am Neubau von 6 auf über 20 Prozent; sie waren und sind in der Mehrzahl in kleineren Städten zu finden.³⁸ Doch wie eine skurrile kleine Ausstellung im Museum of Jurassic Technology belegt, war die Idee eines Hauses auf Rädern bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht nur für Hollywood-Einkommen verfügbar: die Miniaturen des Museums werden auf 1933 datiert und einer Schneiderin aus Roanoke, Virginia namens Mary Elliott Wing zugeschrieben. Ihre apokalyptischen Wohnmobil-Modelle im Spielzeugformat sind zum einen von der Arche Noah inspiriert, zum anderen lesbar als eine Reaktion auf die Umwälzungen in den sozialen und ökologischen Bedingungen des modernen Lebens: „Mary Wing carefully and lovingly equipped her trailer with all such things as would be needed to preserve life against the devastating economic storm that raged outside the protected confines of her land ark.”³⁹ Zweifellos ist es dieser Sturm, der in Filmen wie *The Long, Long Trailer* erkennbar wird als eine fundamentale Erschütterung und Vermischung der sozialen und kulturellen Landschaft. Dies ist auch ablesbar in dem Wohnmobil-Vehikel *What Alice Found* – ein junges Mädchen flieht vor den Konsequenzen eines Diebstahls aus Vermont und wird auf dem Weg zu einer Freundin in Florida von Unbekannten mitgenommen, die ähnlich wie in *Smokey and the Bandit* ein Bordell auf Rädern betreiben. Kinderprogramme wie *Escape to Witch Mountain* oder Parodien wie *Spaceballs* wiederum zeigen Wohnmobil-Fahrer als schmutzige Eigenbrödlere, die sich jedoch in der Not als kinderfreundlich und tatkräftig erweisen. Das reiche Erbe des Horror-Films belegt, daß dem Menschen durchaus größere Gefahr von anderen Mitgliedern der eigenen Spezies droht als etwa von Fahrzeugen, Monstern, oder Untoten. George Romeros *Land of the Dead* zeigt allerdings auch, daß selbst Zombies noch dazulernen können: während die Protagonisten anfangs ihre Verfolger von einem Wohnmobil namens „Dead Reckoning“ aus mit Feuerwerk in Schach halten können, läßt die hypnotische Wirkung der Explosionen bald nach, und das martialische Motorhome sowie seine Insassen ereilt das Unvermeidliche; es scheint nur eine Frage der Zeit, wann die Zombies Fahrstunden nehmen.

³⁸ Drury (1972), S. 6 und S. 36.

³⁹ Aljasmets, Erna: „Garden of Eden on Wheels: Selected Collections from Los Angeles Are Mobile Home and Trailer Parks,” The Museum of Jurassic Technology: Primi Decem Anni Jubilee Catalogue 2002, S. 79-85.



Escape to Witch Mountain (1775)

Literatur

- Adorno, Theodor: *Minima Moralia*. Frankfurt: Suhrkamp 1951.
- Aljasmets, Erna: *Garden of Eden on Wheels: Selected Collections from Los Angeles Are Mobile Home and Trailer Parks*, The Museum of Jurassic Technology. *Primi Decem Anni Jubilee Catalogue* 2002, S. 79-85.
- Augé, Marc: *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso 1995.
- Baecker, Dirk: *Wozu Kultur?* Berlin: Kadmos 2000.
- Barthes, Roland: *La nouvelle Citroën, Mythologies*. Paris: Seuil 1970, S. 150-152.
- Barthes, Roland: *Mythologie de l'automobile: la voiture, projection de l'ego*, *Oeuvres complètes*, vol. 2, 1962–1967. Paris: Seuil 2002, S. 234–242.
- Baudrillard, Jean: *The System of Objects*. London: Verso 1996.
- Baumann, Zygmunt: *Globalization*. Cambridge: Polity Press 1998.
- Baumann, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press 2000.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp 1982f.
- Brown, Michael: *High-Tech Features, Cool Gadgets Boost RV Appeal*, in: *Edmonton Sun* (10. März 2005), S. DS9.
- Bruno, Giuliana: *Atlas Of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso 2002.
- Bunce, Michael: *The Countryside Ideal*. London: Routledge 1994
- Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell 1996.
- Debord, Guy: *The Society of the Spectacle* [1967], New York: Zone Books 1995.
- Draper, Bill: *RVers taking Scenic Route all the Way to Walmart*, *Associated Press*, 5. Juli 2005
- Drury, Margaret: *Mobile homes; the Unrecognized Revolution in American Housing*. New York: Praeger 1972.
- Flusser, Vilém: *Vom Unterworfenen zum Entwerfen von Gewohntem*, *Arch+* Nr. 111 (März

- 1992), S. 56-57.
- Jackson, John Brinkerhoff: *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, CT: Yale 1984.
- Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994
- Knabb, Ken (Hrsg.): *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets 1989
- Löfgren, Orvar: *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press 1999.
- Merriman, Peter: *Driving Places: Marc Augé, Non-Places and the Geographies of England's M1 Motorway*, in: *Theory, Culture & Society* 21: 4/5 (2004): S. 145–167.
- Miller, Daniel (Hrsg.): *Car Cultures*. Oxford: Berg 2001.
- Morley, David: *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. London: Routledge 2000.
- Musser, Charlie: *Before The Nickelodeon. Edwin S. Porter and The Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press 1991
- Musser, Charlie: *The Emergence Of Cinema. The American Screen To 1907*. New York : Scribner 1990.
- Naremore, James (Hrsg.): *The Films of Vincente Minnelli*. New York: Cambridge University Press 1983.
- Nye, David (Hrsg.): *Technologies of Landscape. From Reaping to Recycling*. Amherst, University of Massachusetts Press 1999.
- Nye, David: *American Technological Sublime*. Cambridge: MIT Press 1994.
- Schama, Simon: *Landscape and Memory*. New York: Knopf 1995.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München: Hanser 1983.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism*. New York: Knopf 1977.
- Smith, Dina: *Lost Trailer Utopias: 'The Long, Long Trailer' (1954) and fifties America*, in: *Utopian Studies* vol. 14 no. 1 (Winter 2003), S. 112-133.
- Stallabrass, Julian: *Gargantua. Manufactured Mass Culture*. London: Verso 1996.
- Steinbeck, John: *Travels With Charley. In Search of America*. New York: Viking 1962.
- Strathern, Marilyn: *After Nature*. Cambridge: Cambridge University Press 1992
- Urry, John: *The System of Automobility*, in: *Theory, Culture & Society* 21:4/5 (2004), S. 25–39.
- Urry, John: *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty First Century*. London: Routledge 2000.
- Van den Abbeele, Georges: *Travel as Metaphor, from Montaigne to Rousseau*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1992.
- Virilio, Paul: *Polar Inertia*. London: Sage 1999.
- Wallis, Allan: *Wheel Estate. The Rise and Decline of Mobile Homes*. New York: Oxford UP 1991.
- Wilson, Alex: *Culture of Nature*. Oxford: Blackwell 1992

Michael Girke

Stoffwechsel

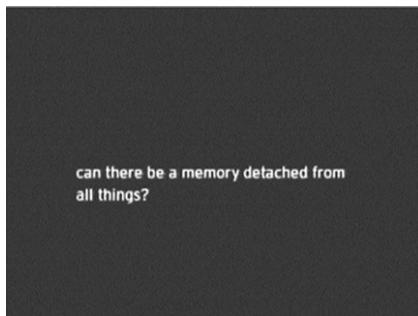
Matthias Müllers bislang letzter Film ist ein eine Installation. In Galerien treten Menschen davor und geben den Bildern ein paar Minuten. Dem Zeitdruck stellt Matthias Müller als Widerstand Gedächtnis gegenüber. Gedächtnis spielt in *Album* eine massive Rolle. Der Titel läßt den Erinnerungsspeicher vieler Familien anklingen, das Fotoalbum. Die eigentümliche Magie beim Betrachten privater Fotos durchzieht, von Ängsten und Schrecken durchsetzt, den ganzen Film.



Dies ist kein Text!

Es ist ein Bild von Wörtern!]

Gedichte von Ernst Jandl werden in Müllers Kurzfilm *Nebel* hörbar gemacht auf der Tonspur. Worte und Bilder sind wie Fremde, die mühsam versuchen, Verständnis füreinander zu entwickeln. In *Album* sind Worte Bilder. Sie sind Schauspieler, Handlungsträger, enge Verwandte von schwimmenden Hölzern, Himmeln, Winden, Rauchsäulen und Feuern.



Beantwortet man die aus diesen Bildern aufsteigende Frage auf der Ebene reflektierender Logik, fallen einem vielfach entschiedene Neins ein. Gegenwart ist gebunden an Formen, Gegenwart ist Form, Menschen, so gesehen, sind nichts als vergängliche Formen, und so ist *memory* unmöglich. Nichts bleibt!

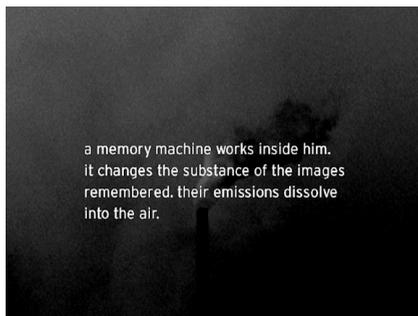
Philosophieren heißt Sterben lernen, sagt unsere Schulweisheit. Lernen, das Nichts zu akzeptieren, das man war und bald wieder sein wird, lehrt abendländisches Denken seit Platon. Und schraubt ungerührt dem Kopf den Körper ab: Ich bin nicht, indem ich Körper bin, sondern ich bin, indem ich denke.

Solcher Eindimensionalität tritt Matthias Müller entgegen mit Erkenntnismöglichkeiten des Kinos. Sehen und Empfinden mit dem Körper, Sehen von Körpern als Erinnerungsträgern, wie sie überall existieren, in der Natur wie im Menschlichen. Album ist zusammengesetzt aus Bildern von organischen Formen, in denen Faszination sich ausdrückt. Ein Empfinden für die Schönheit der von Menschen nicht gepflegten, als auch der von Menschen gepflegten Landschaft.

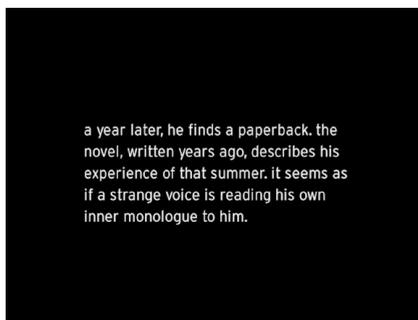
Album-Bilder sind auch analogisch. Wie Treibholz, den Kurs nicht kontrollierend, von nicht wirklich identifizierbaren, „unsichtbar bleibenden“ Kräften hierhin und dorthin getrieben, an Stellen gelangend, die man garantiert gemieden hätte, als man dachte, es gäbe eine freie Wahl, so sehen viele Lebenswege ja tatsächlich aus. Müllers Bildanalogien sind poetisch geknüpft, ihre Schönheit gewinnen sie aus realen Situationen, denen sie Form verleihen.

Seine Naturbilder sind Erinnerungsterrains. Natur, die wir ökologisch und touristisch romantisieren, die wir als barbarisch verachten und fürchten, von der wir uns sie ausbeutend abzukoppeln versuchen, in ihr liegt Vergangenheit vielfältig vor. Natur läßt alles Körperliche vergehen, zugleich verwandelt sie, konstruiert aus Altem Neues, bewahrt Spuren von Gewesenen in neuen Erscheinungsformen. Solche Metamorphosen haben in *Album* nicht eine Spur von romantischer Ursprünglichkeit. Müllers Naturfilm handelt von traumatischen

Vorgängen, von Techniken, von Narben, welche die Momente ihres Entstehens ins Hautgedächtnis ritzen oder brennen.



Selbstbildnis als Aufzeichnungsmaschine. Was in den Augen vieler nur Totes ist, Abfall, sammelt der Filmemacher auf, trägt es zusammen, fabriziert daraus höchst Lebendiges. Film wie Erinnerung, das ist die Natur der Sache, sind Verwandlungsformen, Kunstformen. Erinnern ist umgestalten, konstruieren, herstellen von Zusammenhängen, oder ist nicht. Wendet man sich nicht ab von dieser oft belastenden Arbeit und denunziert das Ergebnis nicht als bloßes Zeichen, ist Vergangenheit Element der Gegenwart.



Woran man einen Filmemacher erkennt, der zur Spezies Autor gehört. „He“ findet sich selbst in Worten anderer, die beschreiben exakt eigene Erfahrungen. So wie der Filmemacher sich findet in Bildern anderer, aber erst, nachdem er diese umformt in eigene „Handschrift“. Aber, ich soll das sein? Das sind fremde Stimmen, sehr seltsam, das alles. Ein Wink, eine witzige, zugleich ernste Spitze zu der Art und Weise, wie bei uns gewöhnlich Leben in Kunst verwandelt wird, Personen in Autoren. Wirklichkeit exakt aufzeichnende Filmbilder und Sätze werden ja überhaupt nur noch anerkannt als Abstraktionen, Lebende

als Gespenster.



Zusammensein, Liebe ist in *Album* gezeigt als Verbindungsform, die übergeben ist an den Fluß vergänglichen Lebens. Wo „he“ auch hinkommt, Wunden werden in die Seele geschlagen. Selbst das Mutterhaus, steinerner Gedächtnisort, geht, mittels Montage, in Rauch auf. Nichts kann es verhindern, „he“ muß sich immer wieder der vergänglichen Wirklichkeit stellen; „hinab in den Keller gehen“ wird dies in *Album* genannt. Im Keller drohen Dämonen von Ernst und Tod, er ist bekanntlich Unterwelt und Angstbereich der Kinderspielzeit. Müllerfilme, nacheinander gesehen, geben sich als Fortsetzungen zu erkennen, die Persönlichstes in Szene setzen. Bei ihm sind Filme Erfahrungsformen.

Anders gesagt: *Album*, als Essayfilm, thematisiert ergiebig objektive Schwierigkeiten des Erinnerens. In diesem Essay aber kommen persönliche Verluste und Ängste, drohende Tode im Freundeskreis, eigenes Altern, vielfältige Einsamkeiten durch das Dickicht der mediatisierenden Kunst- und Galeriewelt hindurch ins Blickfeld. Statt über ist ein Müllerfilm mit Erinnerungen, eigenen. Andernfalls wäre Erinnerung eine reine Idee. Reine Ideen haben noch nie bewegende Kunst produziert.

Der Film gibt kaum fixierbaren Übergangsformen Gewicht: körperlichen Empfindungen, Stimmungen. Ein Versuch sie festzuhalten, aufzuzeichnen, auch unangenehme, abgründige, entstellende. Gelingt die Verwandlungsarbeit, brechen Bilder durch ins Reale. Vergangenes ist materialisiert in Bildern, sichtbar und erfahrbar. Ein Autorenfilm ist einer mit einem Körper, ein Original von Gewicht, weil Realität in ihn sich eindrückt und einbrennt.

Der Annäherung an Müllers Filmmoderität hilft ein Blick zurück in die Geschichte der Bildlichkeit. Bilder – Wirklichkeit vermischt mit anteilnehmenden Blicken, mit Eigenem – wurden in alten Zeiten gemalt auf Fels, Tempelwände, Papyri und tätowiert in die Haut. Mit ihrer Hilfe riefen Menschen ihre Welt ins Dasein, ihre Existenzgründe, Zeiträume, Ordnungen, wo sonst rohes

Chaos wäre. Bilder repräsentieren und bezeichnen nicht bloß, sie sind. Sie inkarnieren äußeres wie inneres Sein, sie fügen den existierenden Geschöpfen der Erde weitere hinzu.

(Die Schrift stammt ab von Bildern. Sie mußte im Laufe der Jahrhunderte schrumpfen, reduzierter und abstrakter werden, damit der Platz in den Archiven besser genutzt werden konnte. Sagen die Hieroglyphenforscher.)

Viele avancierte Erkenntnistreibende bestreiten heute, daß Bilder Realität abbilden und bezeugen. Warum? Antworten auf diese Frage hat Klaus Heinrich gegeben. Er hat einige der schönsten Bücher gemacht, die ich kenne. Es sind nicht geschriebene, sondern gesprochene Bücher, Augen öffnende Reisen in Vergangenheiten, welche die Gegenwart prägen. Dabei kommt Heinrich häufig durch die Begriffsherstellungsstuben maßgebender Geister: Kant, Hegel, Heidegger, Levi-Strauss. Er sagt: „Eine bestimmte Tradition der abendländischen Philosophie hat den Begriff als ein Instrument des Ordners und Denkens ausgespielt gegen Gegenkategorien. Begriff ist die Übersetzung des lateinischen ‚Conceptus‘; dies Wort bedeutet nun ‚Empfängnis‘ und zugleich, unter Einbeziehung sinnlicher Komponenten, Begreifen, ein aktiver Akt. Und der Witz dieser Philosophie und Phänomenologie ist nun, daß sie sich mit Erfahrungen der Existenz befassen kann, ohne sich mit ihnen befassen zu müssen. In dem Augenblick, wo es zum sich selbst Begreifen des Begriffs kommt, zum sich selbst wissenden Wissen, wird alles Fremde getilgt... von Geschichte bleiben nur noch Muster und Typen... von allen Schreckenserfahrungen frei geworden...der Geist hat nur noch mit sich selber zu tun...Verdrängungsvorgang.“

Theorie ist auch eine Verwandlungsform, nur fabriziert sie aus menschlichen Erfahrungen regelhafte Allgemeinheit. Ein Entleerungsvorgang, der Wunder bewirkt. Er immunisiert gegen verwirrende Empfindungen, gegen unangenehme, schmerzhaftige Eigenschaften der Lebenswirklichkeit. Das Überlegene der Theoriesprache entspringt Beherrschungszwang, erschreckender Unfähigkeit, sich von wirklichen menschlichen Erfahrungen rühren zu lassen.

Matthias Müllers Filmästhetik ist eine andere Form von Intellektualität. Sie ist voller Achtung für die Würde der Materie und der menschlichen Sinne. Sie nimmt ernst und integriert ganz selbstverständlich, was gängiges Denken als banal herabwürdigt: Ängste, Gefühle, Alltagserfahrungen. *Album* ist eine gegenwärtige Antwort auf einen Ruf aus alter Zeit, ein answered prayer der Moderne. Filme von Autoren, das war Siegfried Kracauers Hoffnung, könnten all die leibhaftigen Menschen und Dinge sichtbar machen, die zusammen keinen Begriff ergeben, sondern verlangen erblickt zu werden, damit ein Gefühl entstehen kann für jede einzelne Gegenwart und ihr immenses Gewicht.

Stephan Schoenholtz

Maoriland und Mittelerte

Neuseeländische Landschaften in *The Piano* und *The Lord of the Rings*

Maoriland und Mittelerte: Landschaft als Medium

Auf den folgenden Seiten unternehme ich den Versuch einer Gegenüberstellung zweier denkbar verschiedener Filmprojekte. Mit *The Piano* (1993) trifft eine vergleichsweise kleine Produktion auf den drei Filme starken Blockbuster *The Lord of the Rings* (2001-2003)¹, eine intime Liebesgeschichte auf einen monumentalen Abenteuer- und Fantasyfilm, ein emanzipierter weiblicher Blick auf eine archaisch männliche Vision der Welt. Die Filme teilen jedoch ihren Drehort, Aoteroa/Neuseeland², von dessen Landschaften sie ausgiebigen und eindrucklichen Gebrauch machen, sei es, um das Land im 19. Jahrhundert oder die Fantasiewelt Mittelerte zum Leben zu erwecken. Mir selber sind diese Landschaften als wesentlicher Bestandteil meiner Filmerfahrung in Erinnerung geblieben, der außerdem meine Reiselust auf Aoteroa/Neuseeland geweckt hat. Spätestens, wenn sich Filmlandschaften in reale Reiseziele verwandeln, wird deutlich, daß sie weitaus mehr mit sich bringen als einen vage bestimmten ästhetischen Genuß. In seinem Aufsatz „Imperial Landscape“ wählt W.J.T. Mit-

¹ Die Jahreszahlen verweisen auf den Beginn der Kinoauswertung der Filme, deren Produktion bzw. Konzeption in beiden Fällen wesentlich früher begann. *The Lord of the Rings* wird künftig auch zitiert als *LOTR*.

² *Aoteroa* ist der maorische Name für Neuseeland, den die ersten polynesischen Siedler den Inseln gaben. Aufgrund des seit der Kolonisierung andauernden Ringens um Landrechte ist die jeweilige Bezeichnung stark politisch aufgeladen. In dieser Arbeit benutze ich daher meist den Doppelnamen, der im Zuge der bikulturellen Bemühungen der vergangenen Jahre in Gebrauch gekommen ist, außer wenn es um die Hervorhebung der „weißen“ oder maorischen Perspektive geht.

chell Aoteroa/Neuseeland als ein Beispiel für seine grundlegende Überlegung, daß Landschaften in jeglicher Form Produkte gesellschaftlicher Fantasien und insbesondere imperialer Weltbilder sind.³ Um ihre Rolle im Kontext der Kolonialzeit genauer untersuchen zu können, definiert er *landscape* als Medium, das die Vorstellungen einer Gesellschaft von Kultur und Natur im Verhältnis zueinander entwirft.⁴ In diesem postkolonialen Bezugsfeld, „the rearview mirror of a postcolonial understanding“⁵, möchte ich *The Piano* und *LOTR* einander gegenüberstellen: als kulturelle Medien, die die Bedeutung einer Praxis namens *Landschaft* in der heutigen Zeit reflektieren. Der Reiz besteht dabei gerade in den augenfälligen Gegensätzen der Filme: erzählen sie über ihre Landschaften vielleicht dennoch ähnliche Geschichte(n)? Oder eröffnen diese zeitgenössischen Darstellungen frische Perspektiven auf ihr imperialistisches Erbe?

Der imperiale Kontext von Landschaft

Mitchells Definition von Landschaft als Medium richtet sich grundsätzlich gegen ihre (sprachliche oder ideelle) Gleichsetzung mit „Natur“. „Natur“ ist vielmehr der menschlichen Wahrnehmung nur in der vermittelten Form „Landschaft“ zugänglich, „a natural scene mediated by culture“.⁶ In der europäischen Tradition von Landschaftsästhetik hingegen werden Wahrnehmungs- wie Darstellungskonventionen vom Begriff einer wesenseigenen Natur her gedacht, wobei die postulierte Trennung von der Natur auf ästhetischem Weg zu überwinden ist. Eine Landschaft in diesem Sinne artikuliert im selben Zug die Differenz und Einheit von Kultur und Natur, sie verleiht gesellschaftlichen Fantasien in einer Art zirkulärer Bewegung das Siegel der Natürlichkeit. Als „natürliche Spiegelbilder“ werden *landscapes* zu einem idealen Medium für das Selbstverständnis imperialer Gesellschaften⁷ und damit auch zum Genre einer imperialen Kunstgeschichte, die die Vielfalt von Landschaftskonzepten hierarchisiert und deren europäische Ausprägung im 19. Jahrhundert zu Endpunkt

³ Mitchell, W.J.T. : Imperial Landscape. In: Mitchell, W.J.T. (Hrsg.): *Landscape and Power*. Chicago/ London 1994. S. 21.

⁴ Ebd., S. 14.

⁵ Ebd., S. 20.

⁶ Ebd., S. 5.

⁷ Ebd., S. 17: “These semiotic features of landscape, and the historical narratives they generate, are tailor-made for the discourse of imperialism, which conceives itself precisely (and simultaneously) as an expansion of landscape understood as an inevitable, progressive development in history, an expansion of “culture” and “civilization” into a “natural” space in a progress that is itself narrated as “natural””.

und Blütezeit einer notwendigen Entwicklung erklärt.

Entgegen ihres Gestus der Kohärenz verortet Mitchell *Landschaft* nach Art eines Jameson'schen Barometers⁸ inmitten der inneren Widersprüche der kolonialen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zur Natur. Umso mehr ist die Versicherung von (nationaler) Identität eines ihrer obersten Anliegen, gerade in ehemaligen Kolonialgesellschaften wie Aoteroa/Neuseeland.⁹ Die Einschreibung in die europäische (Kunst-) Tradition stellt dabei sowohl eine sichere Basis als auch ein Problem dar. Während frühe Siedler aus der europäischen Verankerung ihrer *landscapes* noch Stabilität und Kontinuität beziehen¹⁰, gefährden die Ausdehnung und Entwicklung der Kolonie ihr Selbstverständnis in der Spannung zwischen europäischen Wurzeln und fremdem „Maoriland“¹¹. Der gewaltsame Charakter der Kolonisation, der ihr die moralische Basis entzieht und die Einwanderer dem Land entfremdet hat, stellt die weiße Gesellschaft nun ebenso infrage, wie er bisher ihr Überleben gesichert hat. Mit Bezug auf Ernest Renan ließe sich diese Problematik als der Widerspruch fassen, daß die zur Schaffung von Nationen notwendigen Gewaltakte ein kollektives Vergessen erfordern, dieselbe nationale Gemeinschaft aber einer sinnstiftenden Beziehung zum Land und der damit verbundenen „einheimischen“ Geschichte bedarf.¹² Verschiedene Perioden neuseeländischen Kulturschaffens des 20. Jahrhunderts sind von diesem widersprüchlichen Projekt aus Vergessen und Erinnern gekennzeichnet, „the period of cultural nationalism of the 1930s through to the 1960s which [...] is paralleled by the burst of filmmaking in the 1970s“.¹³ Landschaftsbilder thematisieren nun häufig die Fremdheit gegenüber dem Land als Folge der europäischen Kolonisation, von der sich das neuseeländische Nationalbewußtsein distanziert.¹⁴ Statt dessen findet eine Hinwen-

⁸ Frederic Jameson hat in einem grundlegenden Beitrag zur Kulturtheorie ein Verständnis von Populärkultur als Artikulation der Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft angeregt. Siehe Jameson, Frederic: Reification and Utopia in Mass Culture. In: *Social Text* (1979/80). Vol. 1. S. 130-148.

⁹ Mitchell (1994), S. 21.

¹⁰ Ebd., S. 22.

¹¹ Anna Neill bedient sich dieses Namens aus einem Gedicht Arthur Adams, um die Fetischisierung der Maori in den nationalen Fantasien des weißen Neuseeland herauszuarbeiten. Siehe Neill, Anna: A Land without a Past. Dreamtime and Nation in *The Piano*. In: Coombs, Felicity/Gemmel, Suzanne (Hrsg.): *Piano Lessons. Approaches to The Piano*. Sidney 2000. S. 142.

¹² So gibt Leonie Pihama, mit Bezug auf einen Text von Avril Bells, einige von Renans Hauptthesen wieder. Siehe Pihama, Leonie: Ebony and Ivory. Constructions of Maori in *The Piano*. In: Margolis, Harriet (Hrsg.): *Jane Campion's The Piano*, Cambridge 2000. S. 123.

¹³ Simmons, Laurence: From Land Escape to Bodyscape. Images of the Land in *The Piano*. In: Coombs (2000), S. 127.

¹⁴ Coombs (2000), S. 128.

derung zur „natürlicheren“ Kultur der Maori statt, die zugleich als Opfer historisiert werden¹⁵ und auf diesem Weg in das neue Selbstbewußtsein der *Pakeha*¹⁶ Eingang finden.¹⁷

Tatsächlich haben die Maori aber die Geschichte des Widerstandes und des Ringens um ihr Land beharrlich fortgesetzt und sie durch Teilerfolge ins gesellschaftliche Bewußtsein des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurückgebracht.¹⁸ Lynda Dyson sieht in ihrer erstarkenden sozialen Präsenz zusammen mit Neuseelands Abnabelung von Europa die Quelle der jüngsten Identitätskrise der *Pakeha*¹⁹. Diese Krise gewinnt an Brisanz in einer globalen Marktwirtschaft, die klare Besitzverhältnisse und nutzbare Landschaften zur Grundbedingung für die Attraktivität des Standortes Neuseeland macht.²⁰

Gespaltene Landschaft: Kultur versus Natur

Wie bedeutsam die postkoloniale Identitätskrise für den Kontext von Jane Campions und Peter Jacksons Filmen ist, haben u.a. die Diskussionen um die nationale Zugehörigkeit von *The Piano* gezeigt. Leonie Pihama bemerkt dazu kritisch, daß die jeweils angeführten thematischen, stilistischen oder produktivstechnischen Kriterien²¹ kaum die komplexe ethnische Zusammensetzung der Gesellschaften in Betracht ziehen, für die sie stehen und sprechen sollen, und daß Neuseeland weiterhin in den traditionellen Kategorien einer weißen nationalen Identität begriffen wird. In der Marginalisierung der Ureinwohner spiegelt die Debatte wiederum die Figurenkonstellation des Films: „The Maori

¹⁵ Für Neill ist das Museum ein erstes Äquivalent und Signal dieser Form nationalen Gedenkens. Siehe Coombs (2000), S. 143.

¹⁶ *Pakeha* ist der maorische Name für die weißen Kolonisten und hat mit der Zeit Eingang in das Selbstverständnis der weißen Bevölkerung Neuseelands gefunden – ein ähnlich umstrittener Begriff wie *Aoteroa*.

¹⁷ Pihama zitiert Avril Bell in Margolis (2000), S. 124: „Pakeha culture may be the national culture in terms of providing the pervasive, commonsense underpinnings for the ordering of social life, but Maori culture is the national culture when distinctiveness and ethnic exoticism is called for“.

¹⁸ Siehe Lynda Dyson: The Return of the Repressed?: Whiteness, Femininity and Colonialism in *The Piano*. In: Coombs (2000), S. 114.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 136-37.

²¹ Caryn James („A Distinctive Shade of Dark“) sieht den Film beispielsweise einer spezifisch australischen Spielart des *Gothic* verpflichtet, Ngaire Dixon („Simply the Best“) nimmt ihn als ermutigendes Indiz für das kulturelle Potenzial Neuseelands. Siehe Margolis (2000), S. 167-190.

characters [...] remain the „natives“ who provide the backdrop for the „civilized“.²² Noch grundlegender erklärt Lynda Dyson die Dichotomie von Natur und Kultur zum zentralen Diskurs des Films und schlägt damit den Bogen von der Rollenverteilung zur Landschaft. Für Pihama und Dyson bekommen die Maori in *The Piano* das traditionelle Attribut der Natürlichkeit zugeschrieben, dem gegenüber die weißen Siedler als Träger von Kultur Position beziehen müssen. Dyson legt ihr Augenmerk auf den Topos der sinnstiftenden Gemeinschaftlichkeit, die den Maori aus ihrer harmonischen Beziehung zur Natur erwächst. Den Gegenpol zu diesem „natürlichen“ Gemeinwesen bildet Alisdair Stewart, „the uptight, colonial, controlling white man“²³, dessen Beziehung zu den Maori von Distanz und durchgängigen Irritationen geprägt ist. Stewarts gestörtes Verhältnis zu den Maori spiegelt sich in seinem alltäglichen Ringen mit den Naturgewalten. Indem er keine positive Beziehung zu dem von ihm besetzten Land herstellen kann, schafft er auch keine ideelle Grundlage, auf der seine Nachfahren ihre Existenz im Land (dauerhaft) begreifen könnten: der Kern der zuvor skizzierten Identitätskrise.²⁴ Demgegenüber geht die Entwicklung der weiblichen Hauptfigur, Ada McGrath, direkt mit der Artikulation des notwendigen neuen Selbstverständnisses der weißen Bevölkerung einher: ihre Reise an den Rand des britischen Imperiums wird zu einer symbolischen Bewegung weg von den europäischen Wurzeln in eine neue „einheimische“ Gemeinschaft.²⁵ Wie die Repräsentation einer Landschaft hat Adas Figur Dyson zufolge die Aufgabe, die extremen Pole von Kultur und Natur in eine ideale Beziehung zueinander zu setzen.²⁶ Das „Konzert am Strand“, wie eine deutsche Filmkritik titelte²⁷, und die Ankunftsszene Adas und Floras gehören zu Dysons Beispielen dafür, wie Adas Femininität Hochkultur und Natur ineinanderblendet.²⁸ Der Charakter von George Baines stützt diesen Diskurs als „white man gone native“.²⁹ Die Gesellschaft der Maori, deren Sprache er spricht und Tattoos er trägt, eine einfache Hütte im wild wachsenden Busch und seine physische Sen-

²² Margolis (2000), S. 130.

²³ Ebd., S. 128.

²⁴ Coombs (2000), S. 141.

²⁵ Vgl. Coombs (2000), S. 112 u. S. 140.

²⁶ Siehe Coombs (2000), S. 116-117. Zu idealen, „naturhaften“ Körperbildern vgl. auch Campion, Jane: *The Piano*. London 1993. S. 58: „Her arms are so white they seem transparent. A delicate network of blue-green veins crisscross up the soft underpart of her arms. A dark growth of hair in her armpit suggests a shadowy depth“.

²⁷ Döhring, Frauke: Das Konzert am Strand. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* (13.08.1993). S. 33.

²⁸ Coombs (2000), S. 116.

²⁹ Margolis (2000), S. 126.

sibilität markieren seine Nähe zur Natur, im Unterschied zu Stewart, mit dem er um Adas Zuneigung konkurriert: „While never relinquishing his whiteness, he is able to arouse Ada’s passions because he is closer to nature than Stewart“.³⁰ So formen die Landschaftsbilder von *The Piano* den notwendigen Bezugsrahmen einer „maorischen Natur“, in dem das Paar zueinander finden kann.³¹



Idylle in Maoriland

Eine solche Kolonisierung unter anderen Vorzeichen, „a new imaginative or psychological colonisation“³², beobachtet auch Anna Neill, die besonders auf die Rhetorik des Verlusts und der Scham im nationalen Diskurs des Films hinweist. Aus dieser Perspektive hebt sie die ästhetische Attraktivität der Bilder von Busch, Strand und Meer hervor, deren emotionale und sinnliche Qualitäten die Verlegung Aoteroas aus einem historischen in einen irrealen Raum zu einer unwiederbringlich vergangenen Zeit ermöglichen. Die Berücksichtigung der kraftvollen ästhetischen Wirkung der Landschaften weist nun auf eine Lesart hin, die die Rezeption stärker in die postkoloniale Diskussion einbezieht. Zahlreiche Texte zu *The Piano* sind von der außerordentlichen emotionalen und sinnlichen Anteilnahme seiner ZuschauerInnen geprägt.³³ Ausgehend von einem Artikel Vivian Sobchacks³⁴ möchte ich nun vorschlagen, daß dieses

³⁰ Coombs (2000), S. 116.

³¹ Ebd., S. 120.

³² Coombs (2000), S. 128.

³³ Ein gutes Beispiel liefert Lizzie Franckes Kritik *The Piano*. In: Margolis (2000), S. 168-172.

³⁴ Vivian Sobchack: What my fingers knew. In: Senses of Cinema.
<<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>>. (01.07.2004).

Seherlebnis die Landschaften aus der Dynamik binärer Oppositionen - Kultur *versus* Natur oder Geschichte *versus* Traum - herauslöst und sie in einen offeneren Zwischenraum stellt, der für die Zuschauer jedoch ganz konkret sinnlich erfahrbar wird. Ein positives Seherlebnis ambivalenter Räume scheint mir die Wirkung der Landschaften treffender zu beschreiben als eine vorrangig von Scham und Verlust bewegte Empfindung.³⁵

In der Schwebe: Landschaften, durch die Finger gesehen

Vivian Sobchack erlebt bereits die erste Einstellung durch Adas Hände hindurch als Anregung ihres Tastsinns und ihrer körperlichen Selbstwahrnehmung:

From the first (although I didn't "know" it until the second), my fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, off-screen, "felt themselves" as a potentiality in the subjective situation figured on-screen.³⁶

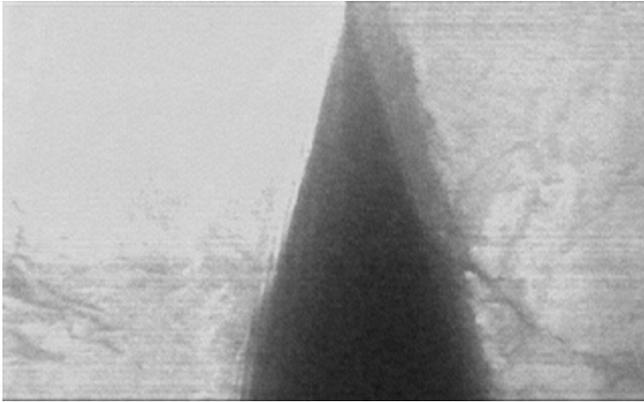
Das Gefühl für ihre Zuschauerposition beschreibt sie als eigenartige Aufspaltung ihres Körpers zwischen Kinossessel und Leinwand, als Anwesenheit innerhalb und außerhalb ihres eigenen Körpers.³⁷ Deshalb, so Sobchack, setzt die anschließende Außensicht auf Adas Gesicht und Hände lediglich um, was die Zuschauerin bereits am eigenen Körper fühlt. *The Piano* führt seine Zuschauer offenbar an einen Ort des Übergangs, wir bewegen uns zugleich in einem Innenraum, der unserem Körper gleicht, und einem Raum außerhalb des Körpers, wo er uns als Objekt begegnen kann. Diese bewußte sinnliche Positionierung der Zuschauer zwischen Innen- und Außenraum macht es möglich, die Spannung zwischen „Natur“- und „Kultur“-Elementen der Landschaften wahrzunehmen, nach Art einer Fragestellung, die ihren Reiz unabhängig von einer eindeutigen Auflösung hat.

Eine experimentelle Kombination von Natur und Kultur können die Zuschauer beispielsweise bei Adas und Floras ersten Begegnungen mit der neuseeländischen Landschaft erleben. Den Auftakt dazu machen nicht die vertrauten Bilder einer exotischen Landschaft sondern ein Moment der sinnlichen Im-

³⁵ Das hängt sicher auch von der Herkunft der Zuschauer ab: Tourist, Pakeha oder Maori.

³⁶ Sobchack: What my fingers knew.

³⁷ Ebda.. In dieser mehrfach gebrochenen Präsenz in der Welt und im Film besteht, äußerst vereinfacht gesagt, der Kern ihrer phänomenologischen Filmtheorie, die den prägenden Hintergrund ihres Aufsatzes bildet.



Balanceakt zwischen Immersion und Beobachtung

mersion in Wasser, gefolgt vom Bild eines körperlichen Balanceaktes: Ada, sorgfältig kostümiert, versucht angespannt, das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Wir sind in den Außenraum aufgetaucht, sehen aber diesen kultivierten Körper bei einem Orientierungsversuch, wie wir ihn in der vorangehenden Einstellung unter Wasser machen mußten.³⁸ Wenn anschließend zum erstenmal die viktorianischen Frauen und das aufgewühlte Wasser in einer klassischen Silhouette des neuseeländischen Ufers vereint werden, scheinen sie in einem eigenartigen Schwebезustand zu verharren, die Wellen um beide Frauen aufgetürmt, als müßten sie sie jeden Augenblick unter sich begraben: Gegensätzliches oder Zusammengehöriges? In einem vergleichbaren Bild läßt Ada schließlich ihr Klavier am Strand zurück: der Inbegriff europäischer Zivilisation wird spielerisch einem Urbild der Elemente ausgesetzt... Ständig schlägt der Film weitere Querverbindungen zwischen „Natur“ und „Kultur“ und signalisiert die Sinnlichkeit solcher heterogenen Momente. Die Kostüme zum Beispiel: am Strand flattert Adas leuchtender Unterrock vernehmlich im Wind und bietet Flora im Kerzenlicht einen warmen Innenraum, um sich in eine Motte zu verwandeln. Die Kleider der viktorianischen Karikaturen Aunt Morag und Nessie entfalten nicht weniger spürbar ihre Stoffe im Bild und auf der Tonspur, ergänzt etwa um die Pinkelgeräusche der unfreiwilligen Toilette im Freien. Umgekehrt nehmen die „natürlichen Elemente“ nicht weniger strenge oder gelöste Formen an als die Kostüme, sei es im unförmig schmatzenden Schlamm oder im fein gewobenen Astwerk des Busches.

Die Ästhetik und Sinnlichkeit der Landschaften von *The Piano* führen somit nicht einfach zu einer Aufhebung der Oppositionen von „Natur“ und „Kultur“. Ihr Verharren in spannungsreichen Schwebезuständen stellt solch binäre Strukturen der Imagination ebenso infrage wie die Notwendigkeit von deren Auflösung und läßt diesen fragilen Moment konkret spürbar werden.

Mittelerte – Kartographie der Völker

Die Filme mit Bezug auf das *Lord of the Rings*-Projekt³⁹ binden Ausschnitte aus den 3 Filmen häufig in eine eigenartige semi-dokumentarische Erzählung ein, die Mittelerte als fiktionale Welt und reales Reiseziel in einem präsentiert. Tatsächlich haben die vielbeachteten Dreharbeiten Tolkiens Fantasiewelt nicht

³⁸ Die Tonspur schließt mit rauschenden Wellengeräuschen an die gedämpften Unterwassertöne an und verbindet so Außen und Innen miteinander.

³⁹ Als nur ein interessantes Beispiel mag der Beitrag des *National Geographic* gelten.

nur auf die Leinwand gebracht, sondern Teile davon, vor allem das Auenland, in lebensechte Bestandteile der neuseeländischen Landschaft verwandelt⁴⁰, die Touristen gerade so bereisen können, wie Filmzuschauer an Frodos gefährlicher Reise nach Mordor teilnehmen. Die meisten Stationen dieser (kinemato-graphischen) Reise verbinden eine charakteristische Landschaft mit der jeweiligen Kultur ihrer Bewohner. Nach Art eines ethnographischen Films erzählt *LOTR* von der Lebensart verschiedener Kulturen und entwirft eine Karte von Mitteleerde, bestehend aus den Lebensräumen dieser Gemeinschaften.⁴¹ Diese Karte kennt zwar keine „reine Natur“ sondern nur Kulturlandschaften, doch bei deren Charakterisierung taucht die Idee der Natürlichkeit in Mitchells Sinn wieder auf. Unterschieden werden die Landschaften nämlich unter anderem durch das Verhältnis ihrer Bewohner zur Natur, den Grad ihrer „Naturverbundenheit“. So sind Frodos Widersacher Sauron/Saruman apokalyptisch düstere Bilder lebensfeindlicher Naturelemente sowie frühindustrieller Umweltzerstörung zugeordnet, vertraute Bildmotive einer kapitalistischen und imperialistischen Kriegsmaschinerie. Der Schatten dieser Industriewelt bedroht die grünen und goldenen Farbtöne des Auenlandes, eine typische pastorale Idylle, die der hochentwickelten agrikulturellen Gesellschaft der Hobbits den Anschein eines natürlich gewachsenen Lebensraumes gibt.⁴² Geradezu exemplarisch repräsentieren die antagonistischen Landschaften miteinander widerstreitende gesellschaftliche Fantasien, projiziert ihr „dreamwork“ of imperialism⁴³ dieselbe Gesellschaft in Alldrücke und Idealbilder. Ebenso ambivalent geistert die Fantasie einer naturverbundenen indigenen Gemeinschaft durch den Film, polarisiert in den Gestalten „zivilisierter“ Landbewohner, den Hobbits, und den abschreckenden Urkreaturen der Orks und Urukai, deren gutturale Laute, kriegerische Bemalung und vor allem kannibalische Gelüste europäischen Klischeebildern „primitiver Völker“ entsprechen.

⁴⁰ In einem postkolonialen Kontext liest sich die Beteiligung der neuseeländischen Armee an den Bauarbeiten am Set wie eine ironische Fußnote zu *production designer* Grant Majors Beschreibungen: „We cut roads and recontoured the Party Field, and we built more hills for the Hobbit holes“. In: Gray, Simon: *Designing a Fantasy Land. American Cinematographer* 82 (2001). Nr. 12. S. 44.

⁴¹ In *The Two Towers* wird Tolkiens bekannte Karte aus dem Anhang der Trilogie direkt in den Film einbezogen.

⁴² Die mythische Zeitrechnung des Films verstärkt diese Assoziation von Kultur- und Naturgeschichte.

⁴³ Mitchell (1994), S. 10.



Unterwegs im Kampf für die Landschaft



Ein Schatten über der Landschaft: die Erdgeschöpfe der Orks und Urukai

Die imperiale Imagination des Verhältnisses von „Mensch“ und „Natur“ wird durch die graduelle Abstufung verschiedener Geschöpfe zwischen Mensch, Tier und Pflanze ausgesponnen. Figuren wie Treebeard, der weise Alte in Baumgestalt, oder die filigranen Elben und ihr gewachsener Lebensraum zeigen, daß die Pflanzenwelt in *LOTR* eine Brücke zwischen „Natur“ und „Kultur“ schlägt und das Bild einer positiven Interaktion zwischen beiden erzeugt, wohingegen das Animalische den Anschein eines naturfeindlichen kulturellen Phänomens bekommt. Zwar gehen Orks und Urukai wie in zahlreichen Schöpfungsmythen direkt aus dem Schoß der Erde hervor, doch ist dieser Akt nur als Folge einer aggressiven Zerstörung der Waldlandlandschaft möglich. Die natürliche Landschaft der Trilogie ist eine Pflanzenwelt, zu deren Rettung im Finale des zweiten und dritten Teils verschiedene Kulturen im Verbund mit Pflanzenwesen gegen ein animalisch-industrielles Imperium antreten.

Racing Through – Flüge durch Landschaften

Zu den wesentlichen Vorlagen für das Design von Mittelherdes Landschaften gehörten Landschaftsbilder in Gemälden und Fotografien, darunter die bekanntesten Buchillustrationen der beiden *conceptual artists* John Howe und Alan Lee. Parallel lieferte der bekannte neuseeländische Landschaftsfotograf Craig Potten weitere Vorlagen und Bildmaterial für Miniaturaufnahmen. *LOTR* steht also unmittelbar in der Kunsttradition, die Neuseelands nationale Geschichte seit der europäischen Einwanderung begleitet hat.⁴⁴ Daß verschiedene idealisierte Landschaftsbilder ihren Weg relativ direkt in den Film gefunden haben, bedeutet jedoch nicht, daß sie unbedingt zu einer positiven Identifikation mit den Bildern beitragen. Yannick Dahan zufolge rauben die Übernahme von Lees und Howes Stil sowie die allgemeine Vorhersehbarkeit der Inszenierung, „un classicisme numérisé“, den Bildern ihren Schwung.⁴⁵ Dahan gibt, bezogen auf *The Fellowship of the Ring*, das Beispiel genretypischer „panoramiques contemplatifs“ mit entsprechender typisierender musikalischer Untermalung⁴⁶, zu denen auch die romantischen Blicke in Täler und auf bewaldete Berghänge im Mondlicht gehören, die *The Two Towers* wiederholt eröffnet. Tatsächlich stellen diese Einstellungen ihre Künstlichkeit geradezu aus und fordern die Zuschauer dazu heraus, sie einem bekannten Arsenal von Seherfahrungen zuzuordnen, das von romantischer Malerei bis zum Genre des Fantasyfilms reicht. Mit ihrer „staged theatricality“⁴⁷ entfernen sie sich also eher von der angestrebten Realitätsnähe und zeigen die „ästhetische Arbeit“ in der Schönheit imperialer Landschaften. Meist auf eine kurze Dauer begrenzt, bilden sie andererseits lediglich Ruhepunkte in einer vor allem im zweiten und dritten Teil ausgesprochen dynamischen Bildgestaltung.⁴⁸ Wenn Aragorn, Legolas und Gimli zu Beginn von *The Two Towers* in die Landschaft von Rohan laufen, hebt die Kamera zunächst das Gesicht eines jeden aus dem hügeligen Grasland hervor, bevor sie in mehreren Einstellungen und immer weiteren Totalen ihrem raschen Lauf folgt. Setzt die Gruppe später ihren Weg mit Gandalf beritten fort, fliegen wir zunächst hoch über ihnen oder weit zu ihren Seiten durch Täler und Hügel, hal-

⁴⁴ Mitchell (1994), S. 21.

⁴⁵ Dahan, Yannick : Le Seigneur des anneaux. L'imaginaire enchaîné... . In : *Positif* (2002). Nr. 492. S. 41.

⁴⁶ Ebd., S. 41.

⁴⁷ Coombs (2000), S. 126.

⁴⁸ Kameramann Andrew Lesnie: „For Peter [Jackson], the camera is a character, an active participant in the drama“, In: Magid, Ron: *Imagining Middle-Earth*. In: *American Cinematographer* 82 (2001). Nr. 12. S. 39.

ten dann gleich neben ihnen zu ebener Erde und lösen uns wieder zu einem Höhenflug, der uns rascher als die Reiter zum Hügel der Königsstadt Edoras trägt. Diese Beschreibung suggeriert schon das berauschte Gefühl von Leichtigkeit und Bewegungsfreiheit, das die Zuschauer im Flug durch die Landschaften erleben können: eine sinnliche Erfahrung, wie sie Reisefilme von ihren frühesten Anfängen bis hin zu gegenwärtigen Formaten wie dem Imax oder Fernsehreportagen anbieten. Wenn sich Andrew Lesnies Kamera ohne Schnitt von den Figuren löst und diese inmitten einer monumentalen „freien“ Natur zeigt, mobilisiert sie die Zuschauer und bezeugt durch ihre Kontinuität die Authentizität der körperlichen Anstrengung in der Natur. Auch in diesem Sinn sind die neuseeländischen Landschaften in den weiter oben umrissenen Mythos von *LOTR* eingebunden: wie in *The Piano* repräsentieren sie eine Welt der Vorzeit, in der sich das Drama der zukünftigen Gesellschaft abspielt. Während *The Piano* jedoch nach Innen zu blicken scheint, ins Wasser taucht und körperliche Intimität sucht, sind in *LOTR* die zentrifugalen Kräfte stärker. Der Wind ist sein Element und trägt die Zuschauer in eine Höhe, aus der die Charaktere als Figuren einer vergangenen mythischen Welt geradezu spürbar werden.

Die Landschaften von *LOTR* haben also einerseits den realistischen Gestus, der ein Geschehen vor Ort ins Mythische steigert, und andererseits einen fantastischen Gestus, der ihren artifiziellen Charakter hervorhebt. Aus dieser potentiellen Spannung kann eine gegenseitige Bestärkung im Filmgenuß erwachsen: reizvolle irrealer Welten locken damit, daß sie auf eine zupackend „reale“ Weise erfahrbar werden: das ist immer wieder zu Ziel und Anreiz des Projektes erklärt worden. Vielleicht liegt ein Hindernis für die ungehemmte Vereinnahmung dieser im Kern kolonialen Landschaftsfantasien jedoch bereits in den ständigen Kamerabewegungen zwischen Totalen und Nahaufnahmen, denn wenn sie das Geschehen in eine authentische Natur zu verlegen scheinen, erklären sie diese umgekehrt kontinuierlich zu Landschaften, die von menschlichen Handlungen geprägt und verändert werden. So führen die kriegerischen Auseinandersetzungen und ihre Folgen vor, wie scheinbar „natürliche“ Orte als historische, als Schlachtfelder, markiert werden.

Die anhaltende Attraktivität von Landschaft

„Landscape is an exhausted medium, no longer viable as a mode of artistic expression. Like life, landscape is boring; we must not say so.“⁴⁹ Mitchells De-

⁴⁹ Mitchell (1994), S. 5.

konstruktion von *Landschaft* im Kontext des europäischen Imperialismus hält die gegenwärtige Rolle des Mediums spielerisch in der Schwebe. Mir scheint, daß Filme wie *The Piano* und *The Lord of the Rings* seinen provokativen Abgesang auf das Medium insoweit bestätigen, als daß ihre neuseeländischen Landschaften koloniale Diskurse aufrufen und deren Verhandelbarkeit Grenzen setzen. So wird das Verhältnis von „Kultur“ und „Natur“ in Geschichten des Ringens um die Vorherrschaft über die Landschaft und um die Identität von Gesellschaften ausgelotet. Aus dieser Perspektive liest sich *LOTR* wie eine ins Epische gesteigerte „Schwarz-Weiß-Version“ von *The Piano*, als Subtext der intimen Dreiecksgeschichte: der Kolonist Stewart tritt hier auf im Gewand der Heerscharen der Orks und Urukai, die die Abholzung des Urwalds einzig und allein mit dem Ziel kriegerischer Eroberung betreiben, und in dem grausamen Auge Sarumans, dessen Blick Landschaften und Ereignisse zu kontrollieren sucht; Ada und Baines verwandeln sich in die „Gefährten“, im Einsatz für ein humanes Miteinander und die ideale Landschaft, das Auenland, das ihre Werte repräsentiert. Auch die ganze Ambivalenz der Maori-Figuren wird sichtbar, wenn sie in *LOTR* sowohl in den naturliebenden Hobbits und weisen Baumhütern als auch den primitiven Naturgeschöpfen Sarumans wiederzufinden sind und wenn das Auenland jene ursprüngliche Landschaft verkörpert, die es gegen die entfesselten imperialen Naturgewalten zu verteidigen gilt. Umgekehrt wird durch das Prisma von *The Piano* der historische Kontext der Kolonialzeit in Tolkiens mythischen Landschaften greifbar.

Auf der anderen Seite bieten beide Filme Erfahrungswerte von Landschaft, aus denen das Medium die Intensität und Lebendigkeit bezieht, seinen diskursiven Rahmen zu dehnen oder umzudeuten. Mitchell erwähnt selbst den Spielraum für produktive Spannung innerhalb des Mediums, die Möglichkeit, daß Landschaften zugleich imperialistische und anti-imperialistische Züge tragen können.⁵⁰ Bereits der Wandel sozio-kultureller Bedingungen verändert das Erscheinungsbild von Landschaften. In Aoteroa/Neuseeland bilden die Entstehung einer bikulturellen Rhetorik und des maorischen Filmschaffens⁵¹, aber auch die starke Rolle weiblicher Filmemacher, neue Produktions- und Verleihmodelle, technische Innovationen und nicht zuletzt die Präsenz kultur- oder filmtheoretischer Positionen wie postkolonialer Theorien ein einflußreiches Umfeld für das Kino zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In diesem Kontext steht auch die Prominenz sinnlicher und körperlicher Erfahrungen in der Rezeption von *The Piano* und *The Lord of the Rings*. Im Erlebnisraum von *The Piano*

⁵⁰ Ebd., S. 20-21.

⁵¹ Siehe Blythe, Martin: *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*. Metuchen, N.J./ London 1994. S. 260-278.

werden die Landschaften zu einem Medium der Vermittlung „zwischen den Fronten“, fordern zur physischen Identifikation mit Heterogenität auf, dem Genuß der „fractured, agonized appearance“⁵² von Landschaft. *The Lord of the Rings* frönt mit seinen ungehemmten Flügen durch die Landschaft schon deutlicher einer vereinnahmenden Schaulust und scheint in den alten Widersprüchen befangen, wenn das allsehende Auge zugleich im Namen von „Naturwerten“ bekämpft wird. Aber der Rausch der Bilder zwingt uns nicht vollends in diesen Mechanismus, sondern läßt uns eine Position auf halbem Weg zwischen der Freiheit der Kamera in der „Natur“ und ihrer Bindung an die menschlichen Akteure, „gute“ wie „böse“. Sehr dicht, physisch gebannt, folgen wir ihren Auseinandersetzungen um die Landschaft und nehmen Anteil an der Gewalt, die sie zu einem Teil menschlicher Geschichte und Verantwortung macht.⁵³ So scheint mir *Landschaft* heute so wenig langweilig wie unproblematisch, vielmehr: ein Medium voller produktiver Widersprüche.

Literatur

- Blythe, Martin: Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television. Metuchen, N.J./London 1994.
- Campion, Jane: *The Piano*. London 1993.
- Coombs, Felicity/Gemmel, Suzanne (Hrsg.): *Piano Lessons. Approaches to The Piano*. Sidney 2000.
- Dahan, Yannick: Le Seigneur des anneaux. L'imaginaire enchaîné... In: *Positif* (2002). Nr. 492. S. 40-41.
- Döhring, Frauke: Das Konzert am Strand. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 13.08.1993. S. 33.
- Dyson, Linda: The Return of the Repressed? Whiteness, Femininity and Colonialism in *The Piano*. In: Coombs, S. 111-121.
- Francke, Lizzie: *The Piano*. In: Margolis, S. 168-172.
- Gray, Simon: Ring Bearers. In: *American Cinematographer* 82. Nr. 12. S. 36-51.
- Ders.: Designing a Fantasy Land. In: *American Cinematographer* ebda. S. 44.
- Magid, Ron: Imagining Middle-Earth. In: *American Cinematographer* ebda. S. 60-69.
- Margolis, Harriet (Hrsg.): *Jane Campion's The Piano*. Cambridge 2000.
- Mitchell, W.J.T.: Imperial Landscape. In: Ders. (Hrsg.): *Landscape and Power*. Chicago/London 1994. S. 5-34.
- Neill, Anna: A Land without a Past. Dreamtime and Nation in *The Piano*. In: Coombs, S. 136-47
- Pihama, Leonie: Ebony and Ivory. Constructions of Maori in *The Piano*, In: Margolis, S. 114-134
- Simmons, Laurence: From Land Escape to Bodyscape. Images of the Land in *The Piano*. In: Coombs, S. 122-135.
- Sobchack, Vivian: What my fingers knew. In: *Senses of Cinema*. <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>>. (01.07.2004).

⁵² Mitchell (1994), S. 29

⁵³ Das ist ein Moment im Verhältnis zur Landschaft, den Mitchell gegen Ende seines Aufsatzes als Strategie gegen imperiales Denken einfordert: „But everyone „owns“ (or ought to own) this landscape in the sense that everyone must *acknowledge* or “own up” to some responsibility for it, some complicity in it“. Ebd., S. 29.

Nils Plath

Container Drivers

Vier Anmerkungen zu einem Bild aus James Bennings *California Trilogy*

1. Von dort nach hier

Am 5. November 1880 fügt Karl Marx einem Brief aus London an Friedrich Adolph Sorge in Hoboken in New Jersey eine Bitte an:

Es wäre mir sehr lieb, wenn Du mir irgend etwas Tüchtiges (Inhaltsvolles) über die ökonomischen Zustände in *Kalifornien* auftreiben könntest, of course at my expense. Kalifornien ist mir sehr wichtig, weil nirgendwo sonst die Umwälzung durch kapitalistische Zentralisation in der schamlosesten Weise sich vollzogen hat – mit solcher Hast.¹

Vierzehn Jahre nach dieser transatlantische Briefsendung veröffentlicht John Muir, der nach seiner Ankunft 1868 in Kalifornien als späterer Gründer des *Sierra Club* zu einem der *great enviromentalists* des Westens werden sollte (und dessen Namen heute mehr als nur ein Wanderweg trägt), sein *The Mountains of California* (1894). Er findet darin eine deutlich andere Perspektive, um ein kalifornisches Landschaftsbild zu beschreiben:

Perched like a fly on this Yosemite dome, I gaze and sketch and bask, oftentimes settling down into dumb admiration, (...) humble prostrate before the vast display of God's power, and eager of self-denial and renunciation with eternal toil to learn any lesson in the divine manu- script.²

Ein Land, das machen die beiden historischen Beschreibungen unüberseh-

¹ Marx, Karl: Brief an Adolph Sorge, 5.11.1880. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Band 34 (hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED), Berlin 1966, S. 478.

² John Muir: My First Summer in the Sierra. New York 1987, S.132.

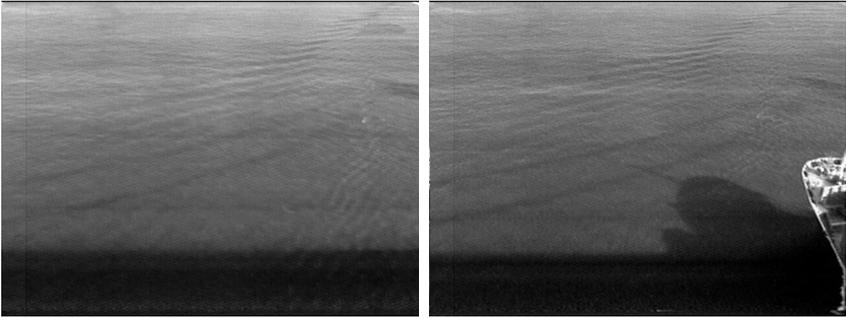
bar deutlich, steht wie eine Landschaft immer in Verwertungszusammenhängen. Ein Land ist wie eine Landschaft nur in Zusammenhängen zu sehen, die von einem Spannungsverhältnis zwischen Abwesenheit und Anwesenheit vor Ort zeugen, das sich in Beschreibungen und Abbildungen vermittelt. In dem einen Fall fungiert das angesprochene Land als der Markenname für bemerkenswerte, als außerordentlich gekennzeichnete sozio-ökonomische Realitäten; in dem anderen Fall wird die angesprochene Landschaft als ein unvergleichliches Phänomen für ästhetische Reflexionen betrachtet, die zu einer Sprache finden, welche bei aller Berufung auf eine göttliche Instanz dem Sprachgebrauch des amerikanischen Transzendentalismus verwandt scheint. Hier wird ein Land als eine Totalität verhandelt, als Abstraktum steht es dabei zugleich exemplarisch für eine Entwicklung, die an anderen Orten mit vergleichsweise vermindelter Geschwindigkeit und dennoch nach gleichen Gesetzmäßigkeiten stattfindet, deren Kontrolle sich in jedem Fall dem Einzelnen entzieht. Dort wird die Landschaft als ausschnittshaften Ansichtssache des Individuums zur Anschauung unbegreifbarer Größe und innerer Empfindung in Worten gefaßt. Hier erscheint ein Land repräsentativ für das hergestellte Ergebnis von besonders schnell vergehender Zeit, als die Manifestation stetiger Wandlungsprozesse, die von äußerlich determinierten Umständen hervorgerufen werden, Landschaft durch Zwang gewalttätig umformen. Dort steht die betrachtete Landschaft für die Dauerhaftigkeit göttlicher Natur und eine überzeitliche Ordnung, vor der der vereinzelt Mensch seine eigene Endlichkeit und Bedeutungslosigkeit wahrnehmen muß, sich gleichzeitig gefordert sieht, sie als Landschaftsteil künstlerisch zu dokumentieren.

Zwölf Jahrzehnte später findet James Benning mit den Landschaftsbildern seiner *California Trilogy* Illustrationen für diese miteinander korrespondierenden Beschreibungen Kaliforniens. Land und Landschaft werden von ihm – ursprünglich aus Wisconsin stammend, ist Benning als Auswärtiger seit den späten Achtzigern in Südkalifornien zu Hause – in einer Bilderserie eingefasst, streng formatiert und genormt.³ Wenn Bennings Filme beides darstellen, kritische In-Blicknahme der in Serie abgebildeten Landschaften wie zugleich die Evokation der ästhetischen Transzendenz von individuell erfahrener Umwelt,

³ Ausführliche Auskunft über das Entstehen der drei Filme *El Centro Valley* (1999), *LOS* (2000) und *Sogobi* (2002) der *California Trilogy* gibt Benning in einem Interview mit Anna Faroghi in der *New Filmkritik für lange Texte* (<http://filmkritik.antville.org/stories/24350/> [7.4.2005]). In einem filmischen Porträt von Reinhard Wulf kann man sich zeigen lassen, wie der Filmemacher Benning sich der von ihm mit dem Auto durchfahrenen Landschaft gegenüber – und damit dem Land, den USA – durch Fortbewegung und Anhalten selbst als Person bestimmt und in den von ihm gewählten Bildausschnitten transportiert (Reinhard Wulf: James Benning: Circling the Image, D 2003).

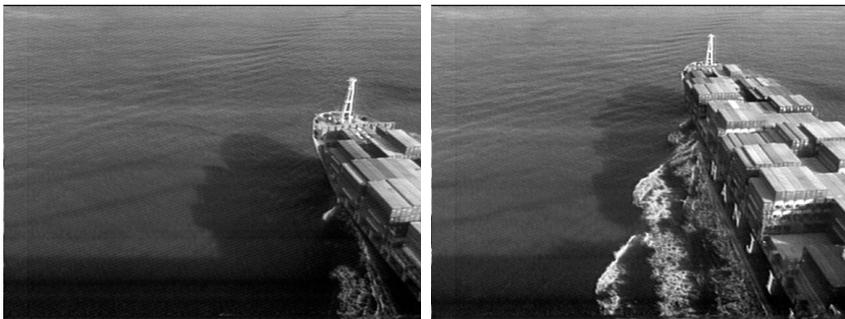
so produzieren die bewegten Standbilder Ansichten *seines* Kaliforniens – die Trilogie läßt sich durchaus auch als ein Autoporträt sehen – und *eines* Kaliforniens, die sich dann simultan und verspätet zugleich an anderen Orten zeigen lassen, um dort mehr als nur ein Bild dieses Landes und seiner Landschaft zurückzulassen.

2. Von oben nach unten



Erste Ansicht: Zunächst nur ein starrer Kamerablick schräg von oben auf eine weitgehend blaue Oberfläche, eine Aufsicht: Zu sehen ist eine bewegte Wasseroberfläche, am unteren Bildrand von einer breiten Schattenlinie überlagert, kaum wahrnehmbar verlaufen zwei weitere dünne Schattenlinien parallel durch das Bild. Eine Einstellung aus dem dritten Film der Trilogie, *Sogobi*, mit unbewegter Kamera wie alle Einstellungen. Und mehr als nur *ein* Bild, nämlich ein Bild, das filmische Selbstreflexion ins Bild setzt – die Kamera (und damit der Blick des Zuschauers) starrt hier schließlich auf eine Wasseroberfläche. Es dauert mehr als einen Moment, um angesichts dessen, was zu sehen ist, Orientierung zu gewinnen. Denn die zuvor gesehenen Bilder – dies ist die fünfzehnte Einstellung des Films, weit mehr als eine halbe Stunde ist zuvor vergangen – zeigten Landschaft immer in der Horizontalen; darauf hat sich der Blick einrichten können. Diese Einstellung kommentiert durch die in ihr angelegte Verwirrung des Blicks, als dem Ausdruck einer Störung in der mathematischen Strenge der Struktur, das Format des zuvor Gesehenen. Ansichtsbedingungen werden einem so vor Augen geführt. Dabei wird nicht auf den ersten Blick ersichtlich, welche Blick- und Größenverhältnisse im Bild eingerichtet werden. Nichts verrät im ersten Moment, wie groß der zu sehende Bildausschnitt in Wirklichkeit ist. Film, in dem Landschaft stets nur als Ausschnitt präsent wird,

verdeutlicht die Abhängigkeit der Wahrnehmung – auch die von realen Landschaften – von den Modalitäten medialer Vermittlung. Hier wird man dessen ansichtig: in einer Bildserie, die in den übrigen Bildern so ganz andere Ansichten eines als Einheit von heterogenen Landschaftsansichten dargestellten Landes zeigen. Dann, erst nach Momenten, in denen man sich darauf eingestellt hat, daß nichts als undeutbare Lichtreflexionen auf einer unruhigen Wasseroberfläche sehen sein werden –, kommt unvorbereitet ein Objekt von der rechten Bildseite in den Ausschnitt. Das muß überraschen, denn in *Sogobi* dominiert Statik die Szenerie, zu sehen sind Einstellungen, in denen häufig nur beinahe unmerklich Veränderungen ablaufen, und die dann (wie in den beiden anderen Filmen in auffälligerer Weise) mit Bildern kontrastiert werden, in denen sich wiederholende, automatisierte Bewegungshandlungen (Baufahrzeuge und landwirtschaftliche Maschinen bei der Arbeit, Autos auf Straßen, Güterzüge, die ins Bild und wieder herausfahren...) zu sehen sind. Zunächst nicht direkt auszumachen, nur ein ins Bild ragender Schatten, läßt sich das den Rahmen durchstoßende Objekt als ein mit Containern beladenes Hochseefrachtschiff identifizieren. Vollständig ins Blickfeld geraten, wirkt es in seiner Farbigkeit wie ein Fremdkörper, macht das kadrierte Filmbild als solches erst erkennbar. Es bewegt sich, während die unbewegte Kamera den Bildrahmen fixiert. Zeit vergeht schnell. Zügig fährt das Frachtschiff aus dem Bild heraus, verschwindet wieder, kaum daß es den Bildrahmen beinahe vollständig ausgefüllt hat. Zurück bleibt ein Bild mit jetzt veränderten Koordinaten. Dazu eine Schaumkronenspur in der zuvor gesehenen blau-bewegten Fläche als noch Momente lang sichtbare Erinnerung an das nicht mehr sichtbare Transportmittel, die auch verschwinden wird. Und doch ist nichts wie vorher vor den Augen des Betrachters.



So abrupt wie sie begann, endet auch diese Sequenz, zweieinhalb Minuten lang wie alle Einstellungen der Filme der *California Trilogy*. Erst im Abspann,

in dem alle in *Sogobi* gezeigten Orte einen Namen bekommen, ist dann zu lesen, daß es sich bei der beschriebenen Einstellung um einen Blick von der Golden Gate Bridge handelte, bei dem Schiff um einen Frachter der *Hanjin Shipping Co.* Allein diese (späte) Lokalisierung, die auch die Schattenlinien erklärt, macht die einzelne Einstellung zu einem Teil einer bestimmten Narration. Ein namentlich benanntes Bauwerk ermöglicht die überlegt gewählte Perspektive, das bewußt ins Bild genommene Transportmittel, Eigentum einer global operierenden Firma, aber rückt sie zurecht. Beide, Brücke wie Schiff, sind eigentlich nicht dazu gedacht, Blicke zu bestimmen, sondern um etwas zu transportieren, Entfernungen zu überbrücken, Landschaft zu verbinden. Was zeigen sie? Was lassen sie sehen? Ohne im Bild zu sein, bestimmt die Brücke dieses eine Bild, das in der Serie die anderen Bilder kommentiert.⁴ Die Brücke als ein Symbol, das ist Martin Heidegger.⁵ Diese Brücke als Kulisse, das ist Alfred Hitchcock⁶, kommentiert von Chris Marker⁷. Diese Brücke als Aussichts-

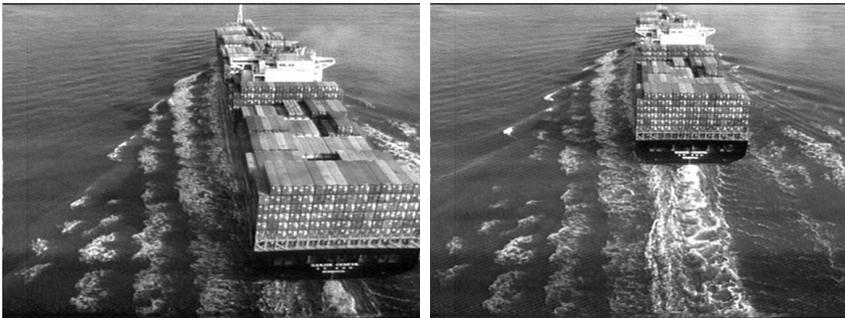
⁴ Das Bild des Schiffs findet auch Anschluß in korrespondierenden Bildern: In *El Valley Centro* sieht man in einer Einstellung ein Frachtschiff durch die Landschaft des kalifornischen Central Valley fahren, jener agro-industriellen Landschaft, die der Film porträtiert. In *LOS*, Benning's Porträt des Großraums Los Angeles, ist es der Hafen, San Pedro, der gezeigt wird. Aus solchen Korrespondenzen – wiederkehrenden Topographien wie den Einstellungen auf Straßen, Flüsse, Bäche, Wegkreuzungen und auf Bäume oder großformatige Schilder – bestehen Benning's Filme der Trilogie. Sie können dadurch in gewisser Hinsicht konzeptuell und kompositorisch überzeugender erscheinen als seine jüngeren Filme *10 Skies* (2004) und *13 Lakes* (2004), in denen die jeweils 10-minütigen Einstellungen in noch eindrücklicherer Reduktion das Vergehen von Zeit vor Ort darstellen. Auch hier wird natürlich erzählt. Erst Korrespondenzen aber, wie sie zwischen den Bildern der Trilogie und über sie hinaus hergestellt werden, ergeben die weiterreichenden Narrationen, wie sie von den drei Filmen erzählt werden. Ohne Worte zu erzählen, heißt eben nicht, auf Narration zu verzichten. Wie in den Bild-Text-Montagen anderer Filme von Benning, *Desert* (1995) oder *Four Corners* (1997) beispielsweise, die auch Babettes Mangoltes epischere Reiseerzählung *The Sky On Location* (1982) in Erinnerung bringen, sind auch in der Trilogie immer auch Texte Anderer in den Bildern anwesend, wo Bauwerke und Fahrzeuge, selbst wo nur Vegetation zu sehen ist, wird immer Geschichte präsent gemacht.

⁵ „Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen. Die Brücke überschwingt bald in hohem, bald in flachem Bogen Fluß und Schlucht; ob die Sterblichen das Überschwingende der Brückenbahn in der acht behalten oder vergessen, daß sie immer schon unterwegs zur letzten Brücke, im Grund danach trachten, ihr Gewöhnliches und Unheiliges zu übersteigen, um sich vor das Heile des Göttlichen zu bringen. Die Brücke sammelt als der überschwingende Übergang vor die Göttlichen. Mag deren Anwesen eigens bedacht und sichtbar *bedankt* sein wie in der Figur des Brückenheiligen, mag es verstellt oder gar weggeschoben bleiben.“ (Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken*. In: Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Pfullingen 1967 (3. Auflage), S.26f.).

⁶ Alfred Hitchcock: *Vertigo* (USA 1958). Berühmte Szenen aus Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1959) und aus Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (USA 1970) meint man an einer anderen Stelle der Trilogie ins Bild gesetzt zu sehen, wenn in *El Valley Centro* ein *crop duster*-Flugzeug über ein Feld wiederholt auf die Kamera zufliegt. Solche Begegnungen mit fremden Filmbildern, filmischen Zitaten, die wie nachgestellt in der dokumentarisch inszenierten Land-

punkt, das sind die Blicke der Touristen auf San Francisco, die in der Stadt Stereotypen und Klischees, Wunschbilder und Realität gewordene Befreiungsgeschichten entdecken wollen, sich dazu an einem dazu markierten Ort aufhalten, ein mit seiner Errichtung zum Wahrzeichen gewordenes Bauwerk zum Standpunkt machen, den andere zum Absprung aufsuchen.⁸ In Bennings Film findet der Blick die Stadt nicht. Das ist eine Aussage. Da ist das Wasser, will das sagen, da der Transportweg, den das bewußt ins Bild gesetzte Schiff als einen solchen markiert.⁹ Die Bucht von San Francisco ist auch ein Seehafen, Tor zur Welt, Anlegestelle und Ort für Immigrationsgeschichten, die aus dem westwärts liegenden Fernen Osten nach Westen kommen. Der Hafen von Oakland, eine eigene Landschaft außerhalb des gezeigten Bildes, auf der gegenüber liegenden Seite der Bay gelegen, ist der viertgrößte Hafen der USA und weltweit einer der 20 größten Häfen, Umschlagplatz für Warensendungen aus aller Welt, als Zielort eingeschrieben in eine Topographie der Handelswege.

3. Von da nach fort



Filmbilder kennen heute im Allgemeinen eigentlich nur eine Geschwindigkeit, 24 Bilder pro Sekunde. Um so erstaunlicher, wie sie auch so als Bewegungs-

schaft wirken, macht man in Bennings Trilogie immer wieder.

⁷ Chris Marker: *Sans Soleil* (F 1983).

⁸ San Francisco kann nicht nur als eine der meistfotografierten Städte der Welt gelten, zudem ist sie eine der ersten amerikanischen Städte, von denen es Panorama-Bilder gibt, vgl. William Shaw, „San Francisco from Rincon Point“ (ca. 1852), George R. Fardon, „San Francisco Album: Photographs of the Most Beautiful Views and Public Buildings of San Francisco“ (1856), Carleton E. Watkins, „View from San Francisco from the Base of Twin Peaks“ (1866-74) und Eadweard Muybridges Panoramabilder der Stadt (1877, 1878) (vgl. Hales, Peter B.: *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia 1984).

⁹ Das Schiff, das ist natürlich auch Peter Hutton. *Study of a River* (USA 1996).

bilder immer wieder Wahrnehmung von ganz unterschiedlicher Dauer erzeugen – und dabei den Eindruck des in ihnen Dargestellten so grundlegend unterschiedlich darzustellen wissen, die in ihnen vergehende Zeit so im Bild festzuhalten verstehen, daß sich die Wahrnehmung der mit ihnen vergehenden Zeit merklich verändert zeigt. James Bennings drei Landschaftsfilme *El Centro Valley*, *LOS* und *Sogobi*, die gemeinsam ein dreiteiliges Porträt des 31. Staates der USA in beinahe nahtlos aneinander gefügten Einzeleinstellungen der kalifornischen Landschaft ergeben, zeigen, was es heißt, Zeit zu verbrauchen. Sie erfordern Zeit, zeigen dies in ihrer strengen (und in vielen von Bennings Filmen seit den Siebzigern eingeübt berechnenden) Komposition: Jeder der drei Filme besteht aus 35 unbewegten Einstellungen von jeweils zweieinhalb Minuten Länge, gemeinsam mit einem Vorspann, der nicht mehr nennt als den jeweiligen Titel, und dem Abspann, in dem neben dem Namen des Filmemachers die Namen der zuvor im Film gezeigten Orte aufgelistet werden. So ergibt sich eine Filmlänge von jeweils 90 Minuten, zudem eine letztlich in sich geschlossene Form. Denn die letzte Einstellung von *El Centro Valley*, dem ersten Film der als solche angelegten Trilogie, ist zugleich die erste von *LOS*, die letzte von *LOS* bildet die erste Einstellung von *Sogobi*. Die SchlußEinstellung von *Sogobi* schließlich schließt wieder an die erste Einstellung von *El Centro Valley* an, so daß die Trilogie als ganze einen geschlossenen *loop* bildet. Bennings Filme, geschult an der Formgebung des *structuralist film*, sind auf eine bestimmte einnehmende Weise unökonomisch. Dies macht die Ökonomien der Blicke auf Film und auf Landschaft um so sichtbarer. Und das ist es auch, was Benning einkalkuliert und offensichtlich auf der Rechnung hat, wenn er die Bilder ins Kino (und nur dorthin) entläßt, wo man ihnen für die Dauer der Filmlänge nicht entgehen kann: Seine Bilder fordern die Investition von Zeit wie die Investition von Aufmerksamkeit für das Vergehen von Zeit, das jede Wahrnehmung der (im Sinne Robert Smithsons)¹⁰ immer als entropisch gedachten Land-

¹⁰ Diese Ansicht ist auch eine Lektürevorgabe für Landschaftsbilder, die ein neben einem diskursiven historischen Bewußtsein liegendes Zeitverständnis vermitteln können. Vgl. Robert Smithson. Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte. [1968] In: Smithson, Robert: Gesammelte Schriften. (hrsg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler), Köln 2000, S.138; aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender: „Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammengewürfeltes Museum. Im Sediment ist ein Text eingebettet, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und gesellschaftliche Strukturen, die die Kunst einschränken. Um die Steine zu lesen, müssen wir uns der geologischen Zeit und der Schichten des prähistorischen Materials bewusst werden, das in der Erdkruste begraben liegt. Wenn man die zerstören Orte der Vorgeschichte betrachtet, sieht man einen Haufen zerfallener Landkarten, die unsere gegenwärtigen kunsthistorischen Grenzziehungen untergraben. Der Betrachter, der die Sedimentschichten untersucht, begegnet einem Schutthaufen der Logik. Die abstrakten Raster der rohen Materie werden als etwas Unvollständiges und Zerbrochenes erfahren.“

schaft beherrscht. Bennings Filme können zeigen, wie das (eigene und das kollektive) Bild von Landschaft von Wahrnehmungsparametern bestimmt ist, diese selbst aber auch herauszufordern und als von Rahmenbedingungen konstruiert darzustellen weiß – wenn man denn Landschaft als ein Medium, nämlich als einen Zeittransportraum, zu sehen versteht. Schon im Moment ihrer Aufnahme vor Ort werden Bennings kalifornische Bilder zu Archivaufnahmen, die als Serie anlegt sind, nicht als vorgeblich immerwährende Ansichten einer einmaligen Landschaft, die sich als auf Dauer gestellte Gegenwart sehen lassen. Jedes der Bilder ist bereits eine Rekonstruktion einer vorangegangenen Aneignung, nicht Abbildung eines im Moment der Aufnahme einmalig Gegenwärtigen.¹¹ Was im Bild festzuhalten versucht wird, ist ein bei der Begegnung mit dem Ort und der während dieses Aufenthaltes von einer bestimmten Position aus von der angeschauten Landschaft gewonnene Eindruck.¹² Kein Eindruck kommt und bleibt allein. Das Medium erst sorgt für die Geschichtlichkeit der vermittelten und in Serie gebrachten Eindrücke. So wie zwischen dem Heute von Bennings Bildern und der Gegenwart des neunzehnten Jahrhunderts, das ihnen weiterhin eine Perspektive vorzugeben scheint, Fotografien und Filme und Texte liegen, die archiviert, wieder und wieder erzählt und vorgeführt wurden, liegen auch zwischen dem Gestern von Bennings Bildern und der Gegenwart jeder Vorführung und Projektion an anderen Orten neue und neuerlich gesehene Bilder. Bilder, die die Landschaft Kaliforniens in eine Projektion verwandelt haben, die das Medium Kalifornien auch angesichts seiner realen In-Besitznahme, Nutzung, Ausbeutung, Umwälzung, Veränderung bleibt – und bleiben wird: als Dauerprojektion mittels immer neuer Ansichten.¹³ Auch Ben-

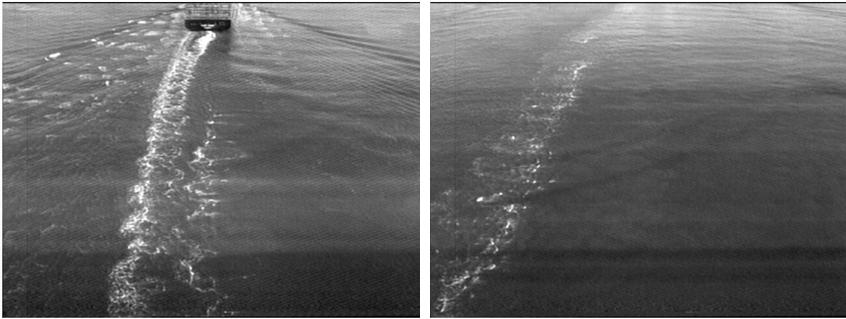
¹¹ Paradox die Verschränkung der Zeit im Film, in dem das Gegenwärtige bei aller im Medium behaupteten Augenblicklichkeit immer schon im Moment des Gesehenwerdens bereits vergangen ist, Gegenwart immer als eine bereits abgeschlossene zur gegenwärtigen Erfahrung wird. Erst diese Erfahrung ermöglicht die essentielle Erfahrung der Unterscheidung von Sehen und Zeigen, durch die auch die Differenz zwischen dem Ort der Aufnahme (des Sehens) und dem Ort der Projektion (des Zeigens), an dem die Welt sich dem Zuschauer im Modus der Präsenz zeigt, erkennbar wird (vgl. Cavell, Stanley: Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“. In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt/Main 1992).

¹² Insofern ist es konsequent, wenn Benning die kommentarlos daherkommenden Bilder mit vor Ort aufgenommenem Ton versieht, dabei aber auch durchaus Tonspuren verwendet, die er nicht zeitgleich mit den zu sehenden Bildern aufgenommen, später neu gemischt und deutlich akustisch verstärkt hat. Bennings Bilder verkaufen keine Authentizität, wenn sie einen individuellen Eindruck des Ortes dokumentierend wiedergeben sollen.

¹³ Jedem der bewegten Bilder der Trilogie könnte man versucht sein, jeweils ein Bild aus dem umfangreichen Archiv der Fotogeschichte Kaliforniens zuzuordnen, ob man nun angesichts von Hafenanlagen an Henry A. Husseys *Bone Yard* (1926) denkt, an die zahlreichen fotografisch festgehaltenen Naturmonumente von Fotografen wie Ansel Adams, Edward Weston und der be-

nings Bilder sind Bilder in einem Katalog eines Kaliforniens in Bildern, das der Ort für die Erfüllung dessen bleibt, was man angesichts seiner so genannten Naturlandschaften, seiner urbanen Räume und seiner posturbanen Siedlungen zu sehen zu bekommen meint: die Gegenwart der Zukunft als ein Tag für Tag neues uneingelöstes Versprechen, während die Zeit unberührt vergeht. Es ist ein Kalifornien, das sich als Darstellung seiner selbst, einer aus Licht und Ton bestehenden Landschaft, ständig in Bild, Schrift und Ton zu reproduzieren scheint, eine gewaltige Ökonomie der Selbstbildproduktion unterhält.¹⁴ Landschaftsbilder repräsentieren ein Land als das, was auf alle anderen, an anderen Orten noch zukommen wird, auch die hier bereits vergangenen Utopien. Diese Bilder gehen permanent um die Welt, angefüllt mit Bedeutungen, die überall anders ankommen.

4. Von innen nach außen



In den sechziger Jahren erfolgt der erste Eintrag in den Wörterbüchern der englischen Sprache: *container*, abgeleitet vom lateinischen *continere*, was *beinhalten* und *zusammenhalten* bedeutet. Das Wort, wenig später dann auch als

reits erwähnten Eadward Muybridge und Carleton E. Watkins oder an Dorothea Langes Beispiele ihrer *straight photography*, die buchstäblich als Vorbilder für Bennings bewegte Landschaftsstilleben betrachtet werden könnten. Bennings Bilder aber behaupten sich dagegen als ausgesprochen filmisch, wenn in ihnen selbst das Vergehen von Zeit im Bild (der Landschaft) abgebildet und dokumentiert ist – und in jeder Projektion der Filme (wiederholt) vorgeführt wird. Darin liegt ihr entschiedener Unterschied zu den Fotografien, die als Momentaufnahmen Zeitläufte abbilden, nicht aber eine über den Moment hinausgehende Erfahrung von Vergehen und Endlichkeit erzeugen, zugleich dessen Reproduktionsweise oder deren Unmöglichkeit widerspiegeln können.

¹⁴ Vgl. Barron, Stephanie, Bernstein, Sheri, Fort, Ilene Susan (Hrg.): Reading California: Art, Image, and Identity 1900-2000, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Fremdwort Teil des deutschen Sprachgebrauchs, bezeichnet einen Behälter, genormt für eine vereinfachte und beschleunigte Abwicklung des globalen Warenhandels. Es benennt nichts weniger als das Ende der Dichotomie zwischen Land und Meer:

The key technical innovation here is the containerization of cargo movement: an innovation pioneered initially by the United States shipping companies in the latter half of the 1950s, evolving into the world standard for general cargo by the end of the 1960s. By reducing loading and unloading time and greatly increasing the volume of cargo in global movement, containerization links peripheries to centers in a novel fashion, making it possible for industries formerly rooted to the center to become restless and nomadic in their search for cheaper labor. Factories become mobile, ship-like, as ships become increasingly indistinguishable from trucks and trains, and seaways lose their difference with highways. Thus the new fluidity of terrestrial production is based on the routinization and even entrenchment of maritime movement. Nothing is predictable beyond the ceaseless regularity of the shuttle between variable end-points. This historical change reverses the ‚classical‘ relationship between the fixity of the land and the fluidity of the sea.¹⁵

Es ist der Container, ein trefflicher Neologismus, der die zuvor auch für ein Begriffsdenken der Landschaft so grundlegende Differenz von Land und Meer, von Statik und Bewegung, und damit jenes für ein Denken von Natur und ihrer Metaphorik grundlegende Verhältnis, neu zu bedenken gibt. Ausgerechnet durch die Einführung einer zum leichteren und zeitsparenden Warenumschlag erdachten Transporttechnik, durch den weltweiten Einsatz eines zur Beförderung und zur Lagerung gedachten zweckgemäß genormten Behälters wird eine in jahrhundertelangen ästhetischen Begriffsdebatten als brauchbar erachtete und immer wieder als zentral eingesetzte Perspektive infrage gestellt: die Vorstellung, daß sich (landschaftliche) Räume voneinander getrennt oder als Gegensatzfiguren sehen lassen. Und zwar durch einen durch den Raum bewegten Großraumbehälter, dessen Inhalt fest umschlossen wird und von Frachtpapieren begleitet wird, den man erst öffnen und seinen Inhalt entladen muß, um mit eigenen Augen zu sehen zu bekommen, was er beinhaltet und ob man etwas damit anfangen kann. Was eigentlich spricht so gesehen gegen die Ansicht, James Bennings *California Trilogy* als einen Container zu sehen und jedes der darin enthaltenen filmischen Landschaftsbilder als eine Bildwarensendung, die dort, wo sie in aller Welt ankommt, zunächst einmal umgeladen, ausgepackt und an seinen Platz gestellt werden muß (Kontextualisierung), damit sie weiterverarbeitet werden (Dekontextualisierung) oder die ihr zugewiesene Reprä-

¹⁵ Sekula, Allan: Dismal Science: Part I. In: Sekula, Alan: Fish Story. Düsseldorf 1995, S.49.

sentanzfunktion übernehmen kann (Rekontextualisierung).¹⁶

Im Blick von der Brücke, in den die vielen Container mit unbekanntem Inhalt geraten, vollzieht sich in *Sogobi* die Selbstreflexion der gesamten Benningischen Trilogie in einem starren und gleichzeitig bewegten Bild. Landschaft, die darin als Ausschnitt eines größeren Ausschnitts gezeigt wird, zeigt sich darin als ein Resultat von Transportbedingungen und Kontrollnormen. Ihre Rahmung ist wie die Inszenierung des im Bild Präsentgemachten motiviert von Motiven, die ohne das Herbeizitieren anderer Bilder und Texte im Bild unsichtbar bleiben, Motiven, die man jenen *container drivers* – heißen sie Marx, Muir oder Benning – zuschreiben muß, indem man ihre Narrationen auspackt.¹⁷

Literatur

Barron, Stephanie, Bernstein, Sheri, Fort, Ilene Susan (Hrg.): Reading California: Art, Image, and Identity 1900-2000, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Cavell, Stanley. Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“: In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.) Theorien der Kunst. Frankfurt/Main 1992, S.447-490.

Farooqi, Anna: Interview with James Benning on California Trilogy. In: *New Filmkritik für lange Texte*, <http://filmkritik.antville.org/stories/24350/> [7.4.2005].

Hales, Peter B.: Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915. Philadelphia 1984.

Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken. In: Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze, Teil II, Pfullingen 1967 (3. Auflage), S.19-36.

Marx, Karl: Brief an Adolph Sorge, 5.11.1880. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Band 34 (hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus bei ZK der SED), Berlin 1966, S.474-478.

John Muir. My First Summer in the Sierra. New York 1987.

Robert Smithson. Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte. In: Smithson, Robert. Gesammelte Schriften. (hrsg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler), Köln 2000, S.130-140; aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender.

Die Filme von James Benning: *El Centro Valley*. USA 1999, 16 mm, Farbe, 90 Min.;

LOS. USA 2000, 16 mm, Farbe, 90 Min.;

Sogobi. USA 2003, 16 mm, Farbe, 90 Min.

Die Fotos stammen aus *Sogobi*, ausgestrahlt März 2002 im WDR-Fernsehen.

¹⁶ Bei diesen Transfers kann schon etwas verloren gehen, unerwähnt bleiben müssen. Über Bilder zu schreiben, heißt immer etwas *zu löschen*, heißt sich von ihnen und dem sie transportierenden Rahmen *zu lösen*, um mit ihnen arbeiten zu können und sie zum Handelsgegenstand zu machen. Die Begriffssprache bedient sich, wenn sie von *löschen* spricht, vielleicht unbewußt passend eines Wortes aus dem Hafen, einem Wort, das im 18. Jahrhundert abgeleitet aus einer regionalen Variante des niederdeutschen und neuniederländischen *lossen*, „lösen“, heute auch „Frachtgüter entladen“ bedeutet.

¹⁷ Für manchen nimmt alles über San Francisco seinen Weg, jedes Fremd- und Selbstbild. Ausgesprochen Dank daher an Andrea Jüpner. Und an Ingrid Eggers für eine Postkartenzusendung.