media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Marc Glöde

Filmische Topographien der USA. Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung

2005

https://doi.org/10.25969/mediarep/1758

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Glöde, Marc: Filmische Topographien der USA. Zur Konstruktion von Landschaften in der experimentellen Filmgestaltung. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 37: Blicke auf Landschaften (2005), S. 25–45. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/1758.

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

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]

---

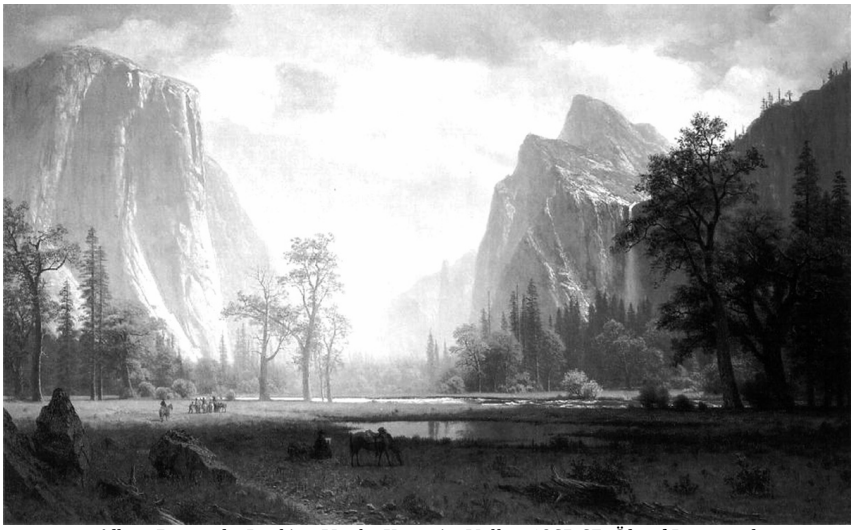
[2] Vrgl. hierzu: Cole, Thomas: Essay on the American Scenery [1835] oder Cooper, James Fennimore: American and European Scenery Compared [1852]. In: Clarke, Graham (Hrsg.): The American Landscape. Literary Sources and Documents, Vol. 3, Mountfield, 1993.

[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 verschiedenern Positionen der amerikanischen Landschaftsmalerei, wie denen von Frederic Edwin Church, Fitz Hugh Lane, oder Albert Bierstadt, die sich im 19. Jahrhundert herausbilde-



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 Annährungen 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 Landschaftdiskurs 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 (Hrg.): 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 Eyline 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 Annährungen 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

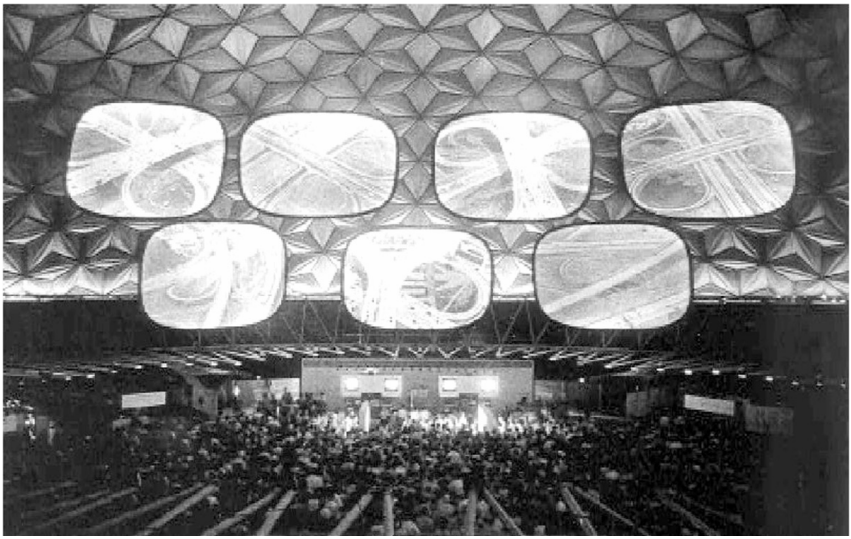
Eine der spannendsten neuen Beschäftigungen mit experimenteller Filmpräsentation amerikanischer Landschaftsbilder ist die von Ray und Charles Eames im Jahr 1959 anläßlich der *American National Exhibition* in Moskau produzierte Multi-Screen Projektion *Glimpses of the USA*. Im Rahmen eines Austausches 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 1. 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 Kinosettings.[21]



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

[20] Vrgl. 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 Sternenbildern, 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 entgegengehalten 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 Raumdenken 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 starreres 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 neoprimitive 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 Schüttarbeiten 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 Erdskulptur 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

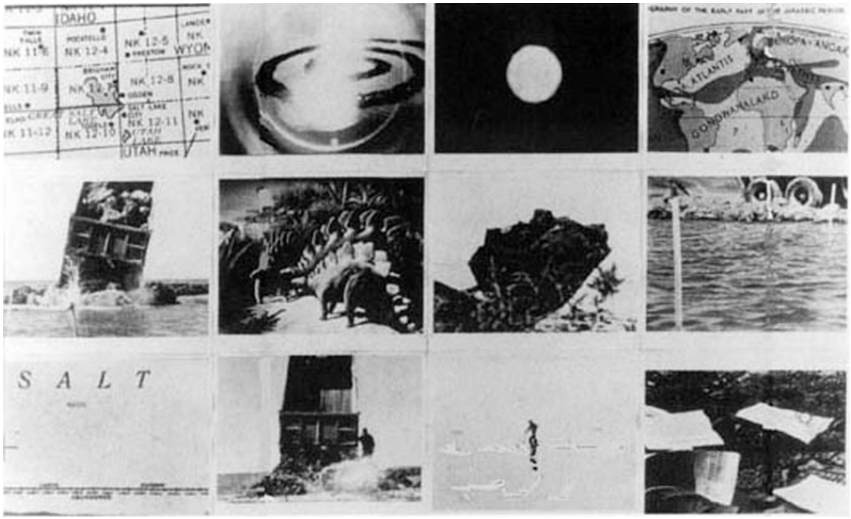
[31] Es ist kein Zufall das sich Smithson für die Realisierng seines Spiral Jetty Projektes in unmittelbare Umgebung des Golden Spike Monument begibt, jenen Ort also an dem bildgerecht inszeniert der Zusammenschluß des amerikanischen Eisenbahnnetzes zelebriert wurde.

[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 Annährungsflug 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 Annährung 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 abstracton 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, welch expressives 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, Pleynet 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 Listung 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 Annährung 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 Teerstruktu-

[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: hingesetzte 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] Vrgl. 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 vormals 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 unbekannten 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] Vrgl. 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.