

Landschaft und Film

FRANK LORBERG

„Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (Luhmann 1997: 9).

Die Generation der Babyboomer ist mit dem Fernsehen groß geworden und dürfte damit die erste Generation sein, deren Vorstellungen über Landschaft unter anderem durch ein allgegenwärtiges elektronisches Massenmedium vermittelt wurden. Sowohl Spielfilme als auch Dokumentationen, die von den Sendeanstalten an die Empfänger des Fernsehprogramms von ARD und ZDF nebst einigen Landesanstalten geliefert wurden, brachten Bilder von nahen und fernen Landschaften in die privaten Wohnzimmer (Großklaus 2004: 177 ff.; Zimmermann 2013). Sie erreichten auch junge Zuschauer über Serien für Kinder wie ‚Flipper‘ und ‚Daktari‘ oder Natur-Dokumentationen von Sielmann und Grzimek, die einen Faible für Landschaften Afrikas, insbesondere der Serengeti hatten (vgl. Gißibl 2013). Der Fernsehapparat hat damit einen Teil der Wirklichkeitsvorstellungen jener Generation auch zur Landschaft geprägt. Dabei waren die besonders lebendig und realitätsnah erscheinenden Fernsehbilder hochgradig inszeniert und technisch konstruiert. Die nordamerikanischen Landschaften der Winnetou-Filme aus jener Zeit, deren Bilder an der Adriaküste im damaligen Jugoslawien, heute Kroatien, aufgenommen und in deutschen Fernsehstudios filmtechnisch montiert wurden, waren nicht weniger konstruiert als die Naturbilder in den damaligen Tierfilmen wie z. B. ‚Ein Platz für Tiere‘. Daher liegt die Vermutung nahe, dass das Fernsehen in spezifischer Weise bestimmte Vorstellungen über Landschaft in der Gesellschaft verbreitet (Zimmermann: 2013 85). Landschaftsbilder wurden schon immer durch künstlerische Darstellungen und Schilderungen in Werken der profanen Kultur gesellschaftlich etabliert z. B. der Hotelbildmalerei und Trivilliteratur, die durch industrielle Reproduktionstechniken in großen Mengen preiswert angeboten werden konnten und so alle sozialen Schichten erreichten (vgl. Benjamin 1936; Burckhardt 1977; Lorberg 1996). Massenmedien spielen also bei der gesellschaftlichen Verbreitung und mentalen Prägung von Vorstellungen zu Landschaften eine zentrale Rolle.¹

1 Der Text basiert auf einem Teil meiner Literatúrauswertungen, die im Zusammenhang mit der von der Universität Kassel geförderten Pilotstudie ‚Stadt- und Landschaftsbilder im Fernsehen – Inszenierung von Stadt und Landschaft im Fernseh-Dokumentarfilm der öffentlich-rechtlichen

Massenmedium Fernsehen

Massenmedien erreichen breite Schichten der Bevölkerung und machen damit Wissen und Vorstellungen allgemein verfügbar, sie prägen Weltbilder (McLuhan 1968: 21; Postman 1992: 20 ff., 156; Luhmann 1997). Solche Informationen werden in Kirchen oder auf Versammlungen erzählt, in Büchern oder Zeitungen gelesen, in Panoramen oder auf Plakaten präsentiert, im Radio gehört, im Kino oder Fernsehen gesehen, oder im Internet entdeckt. Dabei bedeutet ein Wechsel des Mediums nicht zwangsläufig eine Medienrevolution, die die gesellschaftliche Wirklichkeit transformieren würde wie z. B. durch den Buchdruck und das Fernsehen geschehen (Postman 1992: 39 f.). Obgleich sich das Fernsehsystem durch mediale Innovationen verändert hat zuerst durch die Einführung des Privatfernsehens in den 1980er Jahren und später durch die Bereitstellung von Mediatheken und Filmdatenbanken im Internet, wodurch den Zuschauern deutlich mehr Filme zur Verfügung stehen (vgl. Hörisch 2009: 370), ist das Prinzip des Fernsehens, Filme und Bilder in die private Wohnung zu liefern, erhalten geblieben. Weite Bereiche des Internets, das seit der Jahrtausendwende den Alltag und vor allem die Mediennutzung vieler Menschen beeinflusst, folgt weiterhin den Strukturen des Mediensystems Fernsehen. Daher gelten viele Analysen zum Mediensystem Fernsehen mit leichten Abwandlungen für jene Bereiche des Internets, die von den meisten Teilnehmern wie ein komfortabler Fernseher genutzt werden. Nach einer Phase der Irritation durch neue Medien, in der die von ihnen angebotene Realitätserfahrung kritisch gesehen wird, gewöhne sich mit der Einübung in die Mediennutzung die Gesellschaft an die medienspezifische Realität, sobald sie eine dem nunmehr etablierten Medium angemessene Wahrnehmung ausgebildet hat (McLuhan 1968: 342 ff.; Meyrowitz 1990; Postman 1992: 19, 99 ff.; vgl. Ludes 2003). Das Fernsehprogramm in der BRD ist seit seiner Einführung relativ rasch fast allen Gesellschaftsteilen zugänglich geworden (vgl. Eurich & Würzberg 1983), die zum neuen Massenmedium eine Wahrnehmungshaltung einüben konnten. Das Fernsehen, das ein System der Produktion und Distribution von Sendungen ist, werde vom Zuschauer, der den Bildern auf der Mattscheibe folgt, als neutrales Medium aufgefasst und auf das Fernsehgerät reduziert. Zwar wisse man, dass die Inhalte des Fernsehens der Selektion und der Inszenierung durch die Fernsehsender unterliegen, die bestimmten Weltbildern und Interessen folgen, dieses Wissen werde aber vom Fernsehzuschauer, der sich in das Filmgeschehen vertieft oder den Inhalten eines Berichts folgt, ausgeblendet (Flusser 1997: 108). Das Medium sei aber nicht neutral gegenüber der Botschaft, wie die strikte Unterscheidung zwischen Form (Medium) und Inhalt (Botschaft) suggeriert, sondern präge diese, weil die Einführung neuer Medien die Welt, die den Menschen zugänglich ist, erweitern und ihnen neue Realitäten erschließt (McLuhan 1968: 19 ff.; vgl. Kloock & Spahr 2000; Ludes 2003). Die Fixierung der Aufmerksamkeit der Mediennutzer auf den Inhalt lenke sie aber von der Form der Botschaft ab, weshalb deren Abhängigkeit vom Medium im Medienkonsum nicht zu Bewusstsein kommt (McLuhan 1968: 15). Demnach liege die Macht der Medien in ihrer Unsichtbarkeit und darin, dass ihre Welt als selbstverständlich akzeptiert wird, wodurch sie ihre Realitätsdefinition unschwellig durchzusetzen vermögen. Insofern haben Medien schon immer den Inhalt der Kultur beeinflusst (Postman 1992; vgl. Kloock & Spahr 2000).

Sendeanstalten von 1980 bis 2010' (4/2013-11/2013) entstanden sind. Antragsteller waren Uwe Altrock, Stefan Körner und Frank Lorberg.

Aspekte der Fernsehwelt

McLuhan bezeichnet das Fernsehen als ein ‚kühles Medium‘ (1968: 29 ff., 340 f.), das relativ wenige Informationen präsentiere, weshalb sich der Zuschauer in das Geschehen auf dem Bildschirm vertiefen müsse, um die Informationen in einen weiteren Kontext zu versetzen und sie aus diesem heraus verstehen zu können (McLuhan 1968; Postman 1992: 97). Dadurch ziehe das Fernsehen den Zuschauer geradezu mit hypnotischer Kraft ins Geschehen und hebe die Trennung zwischen Auge und Bildschirm auf (McLuhan 1968: 336 ff.; vgl. Postman 1990). Es erweckt den Eindruck unmittelbaren Erlebens, womit der Unterschied zwischen der Realität des Fernsehfilms und der Realität jenseits des Fernsehens verschwinde. Die absolute Gegenwart der Fernsehwelt überwältige den Zuschauer und führe zu einer Inversion der Realitätsprüfung, in der das Medien-Bild als Garant der Wirklichkeit fungiere (Großklaus 2004: 181 f.). Da der Handlungsradius in der Lebenswelt nicht mit dem Wahrnehmungsreichweite in der Fernsehwelt vergleichbar ist, fallen die Relevanzstrukturen der Handlung und Wahrnehmung auseinander. Lebensweltliche Handlungsmuster und Kommunikationsformen werden am Fernsehgerät durch mediengerechte Formen der Orientierung und Wahrnehmung ersetzt (Meyrowitz 1990: 234 ff.). Der Realitätsstatus des Fernsehgeschehens, der am physischen Ort, an dem das Fernsehgerät steht, nicht prüfbar ist, wird problematisch, wenn Fernsehberichte mit dem Anspruch versehen werden, der Realität jenseits des Fernsehens angemessen zu sein z. B. bei Nachrichtensendungen (Flusser 1997). In der Evidenz des Fernsehbildes, das die Information im Kontext zeigt, in Kombination mit der – sowohl dramaturgisch als auch technisch – unumgänglichen Inszenierung des Fernsehbildes, also der Selektion von Bildinhalten und Bildausschnitten, gründet sowohl die verführerische als auch verunsichernde Wirkung des Mediums. Angesichts dieser Verunsicherung würden die Zuschauer versuchen, die Lebenswelt der verführerischen Fernsehwelt anzugleichen, um die Fernsehinformation in ihren Erfahrungsraum integrieren zu können (Meyrowitz 1990). Obwohl es höchst ungewöhnlich ist, dass ferne, exotische Landschaften oder fremde, unbekannte Städte allabendlich in den Wohnungen zu sehen sind, erscheint uns dies selbstverständlich. Das Fernsehen ist zu einem vertrauten Medium geworden, das uns die Welt in lebendig wirkenden Bildern präsentiert, die es ermöglichen, Gegenden, die wir nie bereisen werden, und Menschen, denen wir nie begegnen werden, erlebbar macht. Wie jedes Medium so erzeugt auch das Fernsehen, auf einer medienspezifischen Weise Plausibilität, die den präsentierten Inhalt glaubhaft macht und einen Anspruch auf Realität verleiht. Elektronische Bildmedien, die eine Szenerie in Bewegung zeigen, vermögen dem Unwahrscheinlichen, dass ein Ausschnitt ferner Welten lebensecht auf einem Monitor aufscheint, durch bloße Evidenz, den Eindruck von stimmiger Realität zu geben, der sich der Rezipient kaum entziehen kann (vgl. Pörksen 1998). Das bewegte Bild überwältigt die Wahrnehmung, bannt den Blick, der sich im Gezeigten verliert, und nimmt sowohl die Aufmerksamkeit für den Inhalt gefangen als auch die kritische Distanz zu den Bedingungen der Bildproduktion. Über die Wahrnehmung des Gezeigten Geschehens wird der erstaunliche Prozess des Zeigens vergessen und entzieht sich in den Hintergrund des Bildes, vor dem das lebendige Geschehen im Bild erscheint. Die Bedingungen des Bildes sind dem Bewusstsein für den Inhalt des Bildes verloren. Das Auge des Betrachters, der seine Aufmerksamkeit ins Filmgeschehen versenkt, befindet sich in der Landschaft oder Stadt, obgleich er vor dem Bildschirm sitzt. Einmal in den Film eingetaucht durchstreift er die Landschaft oder geht den Straßen der Stadt nach,

indem er der Bewegung der Kamera und des Filmschnitts folgt. Dass diese heteronome Bewegung des Bewusstseins dennoch nicht als Zwang erfahren wird, liegt in der Identifikation des Betrachters, der der Aufforderung des Films, sich ihm anzuvertrauen und zu überlassen, freiwillig zustimmt. Der Zuschauer gehe mit dem Film einen Vertrag ein, der es ihm erlaubt, sich selbst zu vergessen (Enzensberger 1991). Nicht zuletzt dadurch gewinne das Fernsehen seine entlastende und entspannende Wirkung, ermögliche es doch, von den emotionalen und täglichen Belastungen abzuschalten, indem man es anschaltet. Durch die Programmgestaltung werde im Fernsehen der Unterschied zwischen Unterhaltung und Nachricht derart nivelliert, dass ernsthafte Informationen amüsant erscheinen (Postman 1992: 139). In der Konkurrenz der privatwirtschaftlichen Sendeanstalten um Zuschaueranteile unterliegen sie einer besonderen Form der Ökonomisierung von Aufmerksamkeit, die mit dem Ungewöhnlichen, Neuen und Extremen um die (knapp bemessene) Aufmerksamkeit der Fernsehzuschauer wetteifert (vgl. Luhmann 1997). Damit werden also auch Nachrichten, politische und kulturelle Informationen, die im Zusammenhang mit der Ökonomie der Aufmerksamkeit neu und sensationell erscheinen sollen, zu einem Bestandteil der Unterhaltung und verschaffen dieser zugleich einen (scheinbar) seriösen Rahmen. Daher sieht Postman die Gefahr des Fernsehens weniger darin, dass es unterhält, als darin, dass es alles, was es sendet, zur Unterhaltung erklärt und damit Themen ihre politische Brisanz nimmt (Postman 1992). Insgesamt läuft die Kritik am Medium Fernsehen darauf hinaus, dass dieses die Fernsehzuschauer verdimme und das Fernsehpublikum wiederum als Opfer des Mediums bzw. der hinter dem Medium stehenden Sender und Interessensvertreter erklärt. Der Zuschauer werde durch das Medium auf verführerischer Weise seiner eigenen Interessen entfremdet und seiner Urteilkraft beraubt, fassen Enzensberger und Hörisch die Aussagen Medienkritik zusammen (Enzensberger 1991; Hörisch 2009). Entgegen der Kritik an Massenmedien und insbesondere am Fernsehen werden auch gesellschaftspolitisch positive und aufklärende Potenziale gerade des Fernsehens angeführt. Denn in der Bundesrepublik sei das Fernsehen ein fast allen Menschen verfügbares Medium, das anders als z. B. das Buch durch seine Trivialität (d. h. für alle zugänglich zu sein) niemanden ausschließe (Hörisch 2009: 354). In diesem betont nicht elitären Effekt des Fernsehens wird ein Grund für die Medienkritik gesehen, deren Protagonisten in der Buchkultur beheimatet sind. Das Fernsehen ermöglicht zwar soziale Distinktionen z. B. durch die Auswahl der Filme, über die die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen markiert werden kann, unterstützt aber nur in geringem Ausmaß hierarchische Distinktionen z. B. durch die Auswahl bestimmter Fernsehsender, denen ein hoher Bildungsstatus zuerkannt wird (vgl. Bourdieu 1992). In der modernen, funktional differenzierten Gesellschaft sind sowohl Alltagshandeln als auch Politik und Wissenschaft in den Kommunikationsprozess der Massenmedien eingebunden (Luhmann 1997). Die unmittelbare Wahrnehmung, das direkte Gespräch und der körperliche Aktionsradius sind räumlich zu beschränkt als dass sie die Dimension der Faktoren erreichen könnten, mit denen das Alltagsleben in der modernen Gesellschaft zu tun hat. Die Massenmedien stellen solche Faktoren dar und machen sie damit für die Gesellschaft diskutierbar, die sich in der Diskussion zur Darstellung positioniert, sie ablehnt, annimmt oder modifiziert. Beispielsweise erreichen neue wissenschaftliche Erkenntnisse und politische Berichte, die gesellschaftlich relevant sind, die Menschen selten im direkten Gespräch, sondern über Massenmedien wie Zeitungen, Fernsehen, Internet. So vermag das Fernsehen breiten Bevölkerungs-

rungsschichten neue Themen, Konflikte und Gefahren bewusst zu machen (Hörisch 2009: 399), die dann allerdings in die gesellschaftlichen Diskussionen jenseits des Bildschirms eingehen müssen, damit sowohl die politische Urteilkraft ausgebildet als auch eine soziale Wirksamkeit aktiviert werden kann (vgl. Flusser 1997; Postman 1992: 100 ff.; Großklaus 2004). Die mediale Öffentlichkeit, in der das Fernsehen strittige Themen (z. B. umweltpolitische Fragestellungen und Gefahren) präsentiert, muss erstens von den politisch bewussten Medienkonsumenten in ihrer Brisanz erkannt und zweitens in die politische Öffentlichkeit transformiert werden. Insofern kann das Fernsehen neben der medialen Realität, die es erzeugt, über die politische Öffentlichkeit, in der seine Themen diskutiert werden, die gesellschaftliche Wirklichkeit mitprägen.

Fernsehdokumentarfilm

Das Fernsehen bedient sich mit dem Film eines medienspezifischen Formats, um seine Inhalte zu transportieren. Der Film mit seinen technischen und dramaturgischen Möglichkeiten, der die visuelle Form des Fernsehens bestimmt, wird in die zwei Grundformen der Fiktion und der Dokumentation unterteilt. Die fiktionalen Inhalte werden gewöhnlich dem Spielfilm zugeordnet, während dokumentarische Anteile in Nachrichten und Dokumentarfilmen verortet werden (vgl. Hohenberger (Hg.) 1998; Segeberg (Hg.) 2006). In der medialen Vermittlung von Landschaftsbildern und Umweltthemen kommt dem Dokumentarfilm eine besondere Bedeutung zu, da Fernsehkonsumenten von ihm in der Regel erwarten, dass er die Wirklichkeit realistisch beschreibe (Wember 1972; Hohenberger 1998; Trolle & Truniger 2006; Fritsch & Fritsch 2010). Der Realitätsstatus des im Dokumentarfilm Gezeigten ist ebenso wie das Genre des Dokumentarfilms umstritten (vgl. Kuchenbuch 2005; Faulstich 2008; Lipp 2012), weil z. B. die Abgrenzung gegenüber dem Spielfilm nicht kohärent erscheint (Hohenberger (Hg.) 1998; Segeberg (Hg.) 2009). Daher ist in der neueren Diskussion die Frage nach dem Dokumentarischen z. B. auf die Rezeptionsweise von Filmen verlagert worden und spricht beispielsweise Odin (1984) von einer dokumentarisierenden Lektüre, die einen Film als Dokumentation auffasst (Hohenberger 1998; Trolle & Truniger 2006). Gerade in Zeiten des medialen Umbruchs z. B. mit der Einführung neuer bildgebender Verfahren (digitale Animation, Computersimulation), Kommunikationstechnologien (Internet, Smartphone) und Filmformate (Reenactment, Doku-Drama, Doku-Soap) stellt sich die Frage nach dem ontologischen Status des Dokumentarischen (Wolf 2006; Segeberg 2009). Der Dokumentarfilm ist erst nachdem der Spielfilm in der Entwicklung seiner Möglichkeiten fortgeschritten war als eigenes Genre des Films ausdifferenziert worden, blieb aber weiterhin in seinem Status umstritten (Hohenberger 1998; Lipp 2012). Da sowohl der Spielfilm als auch der Dokumentarfilm inszeniert sind, wurde der Dokumentarfilm zunächst hinsichtlich seiner sozialen Funktion, das Publikum über die soziale Realität aufzuklären, vom Spielfilm, der das Publikum unterhalten sollte, unterschieden (Grierson 1933; vgl. Hohenberger 1998). Er folgte dabei einem z. B. demokratischen oder revolutionären Bildungsauftrag, der durchaus Parallelen zur Funktion des Propagandafilms aufwies und daher letztlich den Status des Dokumentarischen in Frage stellte. Einen Ausweg aus diesem Dilemma schien der Kulturfilm zu zeigen, der scheinbar wertneutral über Kulturwerke und Naturaspekte berichtete, dabei aber implizit die Leistung eines Volkes oder einer Weltanschauung am Zustandekommen dieser Werke betonte (Zembala 1999; Ziegler 2003). Dennoch avancierte der Kulturfilm, nachdem er von offener deutschnationaler Ideologie befreit wurde, zum

Vorbild des Dokumentarfilms im Fernsehen der BRD. Dieser Dokumentarfilm folgte einem politisch weniger verfänglichen kulturellen Bildungsauftrag, Informationen über die kulturelle und natürliche Umwelt für ein nicht wissenschaftlich vorgebildetes Publikum darzustellen (Zembala 1999; Seiler 2009; Artner 2009). Stadt und Landschaft bzw. Elemente derselben treten in diesen Dokumentarfilmen in ihrer kulturellen, oder ökologischen Bedeutung hervor, sind aber nichtsdestoweniger Ausdruck von Geschichte und Feld sozialer Konflikte. Spätestens mit der Berichterstattung über Umweltverschmutzung oder Atomkraft trat die Verflochtenheit von Wissen und Interessen (Radkau 2002, 2010) im Dokumentarfilm deutlich hervor. Die mit dem Bildungsauftrag verbundene Parteilichkeit des Dokumentarfilms lässt sich mithin auch nicht durch den nur berichtenden Dokumentarfilm ausklammern. Die Einsicht, dass die Parteilichkeit ein Konstituens des Dokumentarischen bildet, ist in die Dokumentarfilme, die auf Bürgerinitiativen zur Stadtpolitik und auf die Umweltbewegung reagieren, eingeflossen und wird in der Art ihrer Inszenierung auch deutlich (Wildenhahn 1975). Positionieren sich diese Dokumentationen im gesellschaftlichen Disput explizit, so bedient sich eine postmoderne Form des Dokumentarischen der Ironie. Liegt denn das Definiens des Dokumentarfilms weder in dem Realitätsanspruch der Bilder noch in der sozialen Funktion, dann könnte er in der Rezeptionsweise des Publikums zu finden sein, das bestimmte Darstellungsformen oder Inhalte als Dokumentation auffasst – ungeachtet dessen, ob sie mit dokumentarischen Anspruch produziert worden sind (Odin 1984; Wolf 2006). Jeder Film, ungeachtet der Absicht, ob er als Spielfilm oder Dokumentarfilm produziert worden ist, begegnet dem Zuschauer als ein Ensemble von Zeichen (Text), die vom Zuschauer gelesen werden müssen, um die mögliche Bedeutung des Films zu erschließen. Mit dieser Interpretationsbedürftigkeit des Films, der in seiner Textualität sein semantisches Potenzial (Bedeutung) nur andeuten kann bzw. nur zeigen kann, indem er verbirgt (vgl. Derrida 1967; Barthes 1970), eröffnet sich dem Zuschauer (Leser) ein Interpretationsspielraum, der alternative Lesarten zulässt, unter anderen auch die dokumentarisierende Lektüre (Odin). Auf diese dokumentarisierende Lektüre der Zuschauer scheint der ironisch konstruierte, postmoderne Dokumentarfilm zu reagieren, der unterschiedliche Positionen zu Wort kommen lässt, Themen mit hoch ästhetisierten Bildern kommentiert und die eigene Position nur andeutet, meist mit einem kritischen Gestus versehen, der zwar Fragen aufwirft, deren Beantwortung er aber offenlässt. Diese Entwicklung scheint in eine Vielfalt unterschiedlicher Doku-Formate zu kulminieren, die offensiv eine Geschichte erfinden und illustrieren (Wolf 2006). Letztlich verlangt jeder Film vom Betrachter eine Positionierung, ihn als Fiction, Non-Fiction oder Science-Fiction anzuschauen. Trolle und Truniger fassen die neuere Diskussionen um den Status des Dokumentarfilms dahingehend zusammen, dass die „Formen des Dokumentarischen [...] sich stetig angepasst [haben], um den veränderten Sichtweisen der jeweiligen Zeit gerecht zu werden. Die Diskussionen über die filmische Authentizität sind von der Auffassung abgelöst worden, dass der Dokumentarfilm eine Interpretation der Wirklichkeit ist, die im Raum der Möglichkeiten auch in narrativer und teilweise fiktionalisierter Form eine plausible Erklärung für die Erscheinungen der Welt liefert“ (Trolle & Truniger 2006: 60). Die Vermittelbarkeit von Realität im Film beruhe „nicht auf der Verallgemeinerbarkeit der Erkenntnisse in *objektiver* Form, sondern dem intersubjektiven Austausch auf der Basis gemeinsamer Wahrnehmungsvoraussetzungen“ (Trolle & Truniger 2006: 60 – Hervorhebung im Original). Mit dieser Wendung zur Verständigung über Landschaft als Raum-Erfahrung werden sich für

den Dokumentarfilm die Fragen erheben „mit welchen spezifischen Mitteln die Übersetzung erreicht wird, welche Art von Landschaft in der filmischen Repräsentation entsteht und welche Rolle dabei das Landschaftsbild spielt“ (Trolle & Truniger 2006: 60). Der Dokumentarfilm bildet die Wirklichkeit also nicht einfach ab und gewinnt seine Qualität auch nicht durch die Angemessenheit der Darstellung, sondern als spezifische Art der filmischen Vermittlung von Wirklichkeit und er zeichne sich allgemein durch ein soziales Interesse aus (Fritsch & Fritsch 2010: 86): „Als dokumentarisch gilt ein Film, der die dargestellte Realität dem Publikum in einer für es relevanten Perspektive zeigt“ (Schändlinger 1998: 43 – zitiert in Fritsch & Fritsch 2010: 86).

Nicht selten geht es in jener Inszenierung relevanter Perspektiven und Aspekte um die Erzeugung von Aufmerksamkeit für bestimmte Themen oder Problemlagen, die auf dem Weltmarkt der Bilder um Zuschauer werben (Pörksen 1998; Lingemann 2006; Knierbein 2008), womit der Dokumentarfilm auch einer Ökonomie der Aufmerksamkeit unterliegt (vgl. Postman 1992: 85; Luhmann 1997). Mit der eingangs erwähnten Allgegenwart von Fernseh-Bildern, erlangt das Bildhafte nicht nur kulturelle Hegemonie, es verbraucht sich auch im Verschleiß von Bildmotiven, die gerade noch neu immer schnelleren veralten in der Dialektik der Modernisierung (Lübbe 1988; Groys 1992). Das Überangebot an Bildern versetzt letztlich auch das Bildhafte und die Bildmedien in eine Absatzkrise. Landschaftsbilder können sich also verbrauchen und die inszenierte Aura des Besonderen kann verloren gehen. Dies betrifft in besonderem Maße den dokumentarischen Reisefilm, der sowohl neue Landschaftsbilder als auch deren Besonderheit, die die jeweilige Region charakterisiere, präsentieren will. Ist aber Eigenart ein Konstituens von Landschaft (Eisel 1982), so wird sie von der Austauschbarkeit und Beliebbarkeit von Landschaftsbildern im Fernsehen unterminiert. Insofern kann man formulieren, dass das Fernsehen innerhalb der Ökonomie der Aufmerksamkeit die Landschaftsbilder, die es inszeniert, um mit ihnen Aufmerksamkeit zu erzeugen, entwertet und ihre Besonderheit auflöst, indem es seinem Auftrag folgt und sie verbreitet.

Funktionen der Landschaft im Film

Wie schon in der perspektivischen Malerei und auch in der Fotografie tritt im Film die Tiefe des Raums ins Bild, die außerhalb geschlossener Räume urbane oder rurale Situationen visuell erschließt. Damit ist der abgebildete Raum ein wesentlicher formaler und gegebenenfalls auch inhaltlicher Bestandteil des Films. Zwar sind Landschaften in Filmen fast allgegenwärtig, aber selten der Hauptinhalt von Filmen. Genau genommen gebe es das Genre des Landschaftsfilms nicht (Pantenburg 2005) und auch keine allgemeingültige Definition, was einen Landschaftsfilm auszeichne, stellen Pichler und Pollach fest (2006a: 9). Denn die filmwissenschaftliche Untersuchung des Themas Landschaft im Film habe gerade erst eingesetzt, was „sich schnell offenbart, sobald man nach entsprechender Literatur sucht“ (Pichler & Pollach 2006a: 9). Das konstatierte geringe Forschungsinteresse hat sich in den folgenden Jahren nicht gesteigert und damit einhergehend liegen seither nur wenige neue Forschungsergebnisse vor. Bislang tauche Landschaft als Thema zumeist im Zusammenhang mit Untersuchungen zu anderen Genres auf z. B. dem Western, Roadmovie, Heimat-, Berg- Kriegsfilm (Pichler & Pollach 2006a: 11; 2006b: 21). Zur Funktion von Landschaft in diesen filmischen Genres stellen Pichler und Pollach fest: „Filme bedienen sich der Landschaft auf unterschiedlichste Weise: als ästhetisches Material, als Spektakel, als Trägermaterial, um sich einer sozialen und kulturellen Wirklichkeit anzunähern, eine filmische

Realität zu entwickeln oder als Mittel einer Auseinandersetzung mit dem filmischen Apparat an sich“ (Pichler & Pollach 2009a: 11). Nach Pichler und Pollach können also vier Arten des Einsatzes von Landschaft im Film unterscheiden werden: Landschaft als ästhetisches Objekt (Thema), als Handlungsraum (Bühne), als Erzählstruktur (Allegorie) oder als Darstellungsweise (Vehikel), denen sechs Funktionen zugeordnet werden können: Landschaft als Spektakel, als Hintergrund, als Bühne, als Kontrahent, als Transformator, als Stimmungsbild oder als Geschichte (vgl. Pichler & Pollach 2006b: 21).

Landschaft wird als *ästhetisches Objekt* zum Gegenstand des Films, in dem sie sozusagen die Hauptrolle erhält. Die tragende Rolle spielt Landschaft zumeist im Natur- oder Reisefilm, die bestimmte Landschaften zeigen, die über charakteristische Ansichten und Elemente dargestellt werden. Diese charakteristischen Bilder sind entweder schon durch andere Medien geprägt worden und werden im Film reaktiviert, um die jeweilige Landschaft erkennbar zu machen, oder sie sind von anderen Filmen her bekannt. Beispielsweise charakterisieren Berge mit Almwiesen, Edelweiß und Gamsen, über denen Adler kreisen, die Alpen und zwar schon in den Gemälden des 19. Jahrhunderts. Während schneebedeckte Vulkankegel in der trockenen Steppe mit Zebras, Giraffen und Löwen die Serengeti visualisieren. Dieses Bildmotiv war nicht von Gemälden her bekannt – wurde zwar zur Illustration in Geographiebüchern eingesetzt, war aber nicht für das breite Publikum zugänglich – und ist erst durch den Naturfilm entwickelt worden, der in bewegten Bildern die großen Herden exotischer Tiere auf ihren jahreszeitlichen Zügen durch die Landschaft darstellen konnte. Der Landschaft als ästhetisches Objekt kommt allgemein die Funktion zu, als *spektakuläres* Thema zu dienen, das die Aufmerksamkeit des Publikums bannet und es begeistert (Pichler & Pollach 2006b: 18 f.), wie unten ausgeführt werden wird.

Im Natur- und Reisefilm sind die Landschaft und ihre Elemente als Figur und Grund ineinander verwoben – er entspricht damit dem Landschaftsgemälde, dem die Landschaft selbst zum Thema geworden ist. Ist aber Landschaft nicht selber das Thema des Films wie z. B. häufig im Spielfilm, dann treten Landschaft und Handlung derart auseinander, dass die Landschaft zum *Handlungsraum* wird, der zwar ein notwendiger Bestandteil des Films darstellt, aber hinter der Figur als Grund oder Bühne für die handelnden Personen zurücktritt. Die Landschaft kann dann wiederum über charakteristische Bilder, wie oben erläutert, inszeniert werden, um die Handlung an einem geografischen Ort oder in einem literarischen Topos zu verorten (vgl. Pichler & Pollach 2006b: 20). Als *Hintergrund* der Handlung dient eine Landschaft dann, wenn sie eine Kulisse hinter dem Setting der Handlung bildet, und als *Bühne* fungiert sie in dem Falle, wo sie der Ort der Handlung ist, also die Szene bildet wie z. B. im Bergsteigerdrama. Hier tritt Landschaft auch in ihrer Funktion als *Kontrahent* auf, der von den Protagonisten gemeistert werden muss. Als Kontrahent ist sie Ort oder Objekt der Auseinandersetzung des Protagonisten in erster Linie mit der Landschaft und in zweiter Linie mit sich selbst. Durch die Landschaft, an der die Handelnden sich zu bewähren haben, können sie sogar gesteigert werden, womit eine verwandte Funktion der Landschaft zur Geltung kommt. Die Landschaft dient dann als (äußerer) *Transformator* einer Person, der sie in ihrem Inneren vervollkommen. Zwar stehen die beiden Funktionen des Kontrahenten und Transformators einander nahe, aber eine Transformation setzt eben so wenig eine Konfrontation mit der Landschaft voraus wie auf eine Konfronta-

tion eine Transformation folgen muss. Der Held kann scheitern, der Bergsteiger abstürzen. Eine Landschaft dient der Transformation, wenn sie Ort der inneren Umkehr oder persönlichen Entwicklung ist. Beides setzt das Überleben des Protagonisten voraus.

Sofern der Handlung eine Geschichte zugrunde liegt, kann sie in anderer Weise und zwar in ihrer *Erzählstruktur* auch in der Landschaft zum Ausdruck kommen z. B. in der Topographie oder in meteorologischen Ereignissen, die den dramatischen Fortgang der Handlung versinnbildlichen. In diesem Sinne wird Landschaft vor allem bei dramatischen Wendungen in der Handlung und an entscheidenden Momenten in der Geschichte eingesetzt, wobei den landschaftlichen Extremen wie z. B. zerklüftete Felsen, umtoste Küsten, aber auch lieblichen Auen oder eine Landschaft in Gewitter und Sturm besondere Aufmerksamkeit zukommt. Die Landschaft entspricht dann der Erzählstruktur und bringt auf allegorische Weise oder einfacher als Metapher den latenten Gehalt der äußeren Handlung (Aktion) zum Ausdruck. Im Film erfüllt die Landschaft dann die Funktion als *Stimmungsbild*, Informationen über die innere Situation einer äußeren Handlung zu geben oder Einblick in die seelische Verfassung von Personen zu ermöglichen (Pichler & Pollach 2006b: 21 f.). „In dieser Hinsicht zeigt sich die Nähe der Landschaft zur Musik“ (Pichler & Pollach 2006b: 22). Als erzählerischer Ausdruck eines Geschehens ist Landschaft aber nicht an einzelne Personen gebunden, sondern kann auf *Geschichte* bezogen werden z. B. als Kulturlandschaft (Pichler & Pollach 2006b: 25 f.).

Gänzlich anders wird Landschaft in Bezug auf den technischen Apparat eingesetzt, wenn in ihr die *Darstellungsweise* dargestellt wird. Die Inszenierung von Landschaft im Film ist dann Ausdruck des Verhältnisses zwischen technischem Apparat und äußerem Objekt (Natur, Menschen, Geschichte) (Pichler & Pollach 2006b: 28 f.). Die Art und Weise wie Landschaft filmisch ins Bild gesetzt worden ist, gibt dann Auskunft über die Realitätsauffassung des Filmemachers, wodurch in der Darstellungsweise die moderne Subjektivität und der Landschaftsbegriff in besonderer Weise zum Ausdruck kommen (s. u.).

Techniken zur Darstellung von Landschaft im Film

Die Verfahren der Aufnahmetechnik und Nachbearbeitung von Landschaftsaufnahmen entsprechen den allgemeinen Techniken im Filmschaffen, werden aber in Bezug auf Landschaft anders gewichtet und erhalten eine spezifische Bedeutung, weil sie auf die Inszenierung eines landschaftlichen Ganzen ausgerichtet sind. Aus der Menge filmischer Darstellungstechniken lassen sich sieben hervorheben, die für die Darstellung von Landschaft im Film wichtig sind und die wiederum auf unterschiedlichen technischen Ebenen angesiedelt sind (vgl. Pichler & Pollach 2006b: 19; Ries 2006: 36 ff.): Totale, Schwenk, Kamerafahrt, Zoom, Schnitt, Zeitverfremdung und Bildverfremdung. Die *Totale*, die den gewählten Bildausschnitt bzw. das Bildformat betrifft, zeigt das Objekt als Ganzes simultan. Der *Zoom-Effekt* vermag das Objekt als Ganzes zu erfassen und in seinen Details zu fokussieren, wobei der Übergang von der Totale zur Nahaufnahme ohne Schnitt als kontinuierliche Annäherung an das Objekt erscheint. Für den Zoom-Effekt findet sich in der Aufmerksamkeitslenkung eine Analogie in der gewöhnlichen Wahrnehmung, die allerdings nicht das Objekt ‚vergrößert‘. Durch diese Abweichung zwischen Zoom-Effekt und Aufmerksamkeitssteuerung in der Alltagswahrnehmung entsteht beim Zuschauer der Eindruck einer Bewegungsillusion. Der Schwenk und

die Kamerafahrt betreffen die Kameraführung, unterscheiden sich aber darin, dass der *Schwenk* das gefilmte Objekt von einem Beobachtungsort aus sukzessive als ‚Zusammenhang‘ zeigt und darin dem Blick eines (ruhenden) Spaziergängers über eine Landschaft entspricht, während die *Kamerafahrt* das Objekt von verschiedenen Beobachtungsorten kontinuierlich als ‚Strecke‘ präsentiert. Damit entspricht die Kamerafahrt dem Blick eines Zugreisenden durchs Fenster auf die vorbei gleitende Landschaft. Diese Darstellungstechniken umfassen die Filmaufnahme, mit der die Herstellung des Films jedoch nicht abgeschlossen ist, der im Labor und am Schneidetisch nachbearbeitet wird. Der *Filmschnitt* zerlegt das Filmmaterial in Sequenzen und setzt diese zu einem Film zusammen, der das gefilmte Objekt als Resultat aus Perspektiven und in Aspekten repräsentiert. „Der Schnitt lässt sich als eine innere – gestaltende – Bewegung verstehen, die über unterschiedliche Perspektiven Körper an einem bestimmten Ort in einen Zusammenhang setzt, sie als filmische Anordnung animiert“ (Ries 2006: 38). Das aufgezeichnete Geschehen kann über *Zeitlupe und Zeitraffer* in Bezug auf die Alltagswahrnehmung verfremdet werden, um ungewöhnliche Wahrnehmungen zu evozieren oder einen Einblick in die zeitliche Tiefenstruktur der Wirklichkeit zu geben. Sehr langsame Veränderungen in der Landschaft wie beispielsweise Entwicklungen in der Vegetation können durch diese Techniken zur Repräsentation von Zeit ebenso sichtbar gemacht werden wie sehr schnelle Vorgänge wie z. B. Bewegungen von Tieren. Gleichfalls kann das *Bild verfremdet* werden durch Verzerrungen und Einfärbungen, die den Zuschauer überraschen und das Objekt in seiner visuellen Wirkung bewusstmachen. Farbspiele z. B. beim Sonnenuntergang oder in der Beleuchtung der Landschaft verstärken die visuellen Effekte.

Das Besondere des Films – im Unterschied zu Gemälde und Foto – „ist die Illusion von Bewegung“ (Pichler & Pollach 2006b: 17), die auf dem filmischen Grundprinzip und drei filmischen Verfahren basiert. Das filmische Grundprinzip, das allen drei filmischen Verfahren zugrunde liegt, besteht in der Präsentation einer schnellen Abfolge von Einzelbildern, die vom Zuschauer nicht mehr als Einzelbilder, sondern zusammengezogen als ein sich veränderndes Film-Bild wahrgenommen werden. Das erste filmische Verfahren ist auf die *Fremd-Bewegung* der aufgezeichneten Objekte ausgerichtet. Es besteht in der Aufzeichnung sich bewogender Objekte, die auf Einzelbildern fixiert werden, die wiederum in der Filmvorführung als kontinuierliche Bewegung wahrgenommen werden (Ries 2006: 36 f.). Das zweite Verfahren basiert auf der *Eigen-Bewegung* der Kamera in Schwenks und Fahrten, die die Objekte sukzessive aufzeichnen und in einem kontinuierlichen Bewegungsverlauf zeigen (Ries 2006: 37). Eine besondere Form der Eigenbewegung besteht im Zoom-Effekt, der den Eindruck vermitteln kann, dass sich Kamera und Objekt aufeinander zu bewegen. Das dritte Verfahren besteht in der Film-Montage, aus der eine *Meta-Bewegung* resultiert: „Man kann den Schnitt begreifen als eine analytische Bewegung, die *nicht* die Bewegung materieller Körper voraussetzt, die vielmehr einen genuin *filmisch-relationalen* Raum erzeugt. [...] Die Montage ist in der Folge eine Meta-Bewegung, die die einzelnen Orte in einen inneren Zusammenhang, in eine konzeptionelle oder narrative Relation überführt, durch die die skizzierten Bildräume ausgestattet werden“ (Ries 2006: 38 f. – Hervorhebung im Original). Durch diese in der Filmproduktion gestaffelten Verfahren, die unter anderem dazu dienen, eine Bewegungsillusion zu erzeugen, werden „Bewegung und Wahrnehmung [...] im Kino, für die ZuschauerInnen, in eins überführt“ (Ries

2006: 37), weil unter der Voraussetzung eines gut gemachten Films für den Zuschauer letztlich nicht mehr zu unterscheiden ist, welche Bewegung auf der Eigen-Bewegung der Kamera, welche durch die Montage induziert wurde und welche auf die Fremd-Bewegung des Objektes zurückzuführen ist. Auf der Ebene des Films betrachtet, ist aber der Bewegungseindruck real. Die Bewegung der Bilder differenziert den Film in charakteristischer Weise gegen Malerei und Fotografie (Deleuze 1998). Damit erweckt der Film die Illusion, anstelle ruhender Bilder die Bewegung selbst eingefangen zu haben. Filmaufnahmen erscheinen daher wirklichkeitsgetreuer als Fotos und erst recht als Gemälde (Pichler & Pollach 2006b). Der besondere Reiz des Films gegenüber dem Gemälde besteht in der Suggestion von Bewegung. Damit verlieren aber die „tradierten ästhetischen Kategorien und Beschreibungsmodelle“, die für ruhende Ansichten entwickelt worden sind, vor „diesem Medium ihre Relevanz und Genauigkeit“, weshalb zur Zeit des frühen Kinos über den ästhetischen Stellenwert des Films gestritten wurde (Büttner 2006: 46). Vor den bewegten Bildern mussten neue Wahrnehmungsgewohnheiten eingeübt werden und neue ästhetische Kategorien entwickelt werden, um den Film beurteilen zu können. Die Ausbildung entsprechender Wahrnehmungshaltungen für die Betrachtung von Filmen, die auf Flüchtigkeit ausgerichtete sind, betrifft auch die Wahrnehmung von Landschaft im Film, die durch „die Bewegung, die jedes starre Bild auflöst, [...] hier betont nicht zu einer Setzung, vielmehr zu einem Vorschlag“ werde, d. h. „zu einer Einladung an das Publikum, sich ihr zuzuwenden, sich eigene Wege durch diese kinematografische Landschaft zu bahnen, sich in ihr aufzuhalten und ihr gegenüber zu verhalten“ (Büttner 2006: 47).

Die Landschaft in den Anfängen der Kinematographie

Von den Anfängen des Filmschaffens an ist Landschaft ein (wesentliches) Element des Films, das zuerst als eigenständiger Filminhalt und später als Handlungsort fungiert. Im frühen Kino war Landschaft ein bevorzugtes Sujet, denn in „der ersten Dekade des Kinos wurden in den USA mehr Copyrights für so genannte *Landscape Actuality Films* vergeben als für alle anderen Genres“ (Pichler & Pollach 2006b: 18). Für die filmische Repräsentation einer Realität werden Landschaften, die aufgrund ihres Bildcharakters als ruhende Objekte zu betrachten sind (Pichler & Pollach 2006b: 17), dem technischen Stand der frühen Filmapparatur entgegengekommen sein. „Das tiefscharfe Bild ist ein stilistisches Merkmal des frühen Kinos, das nicht auf einer ästhetischen Entscheidung beruht, vielmehr auf einer apparativen Vorgabe. In Verbindung mit Landschaft wirkt seine ganze Potenzialität“ (Büttner 2006: 49). Die filmische Darstellung von Landschaft bringe also neben dieser auch das neue Medium, das bewegliche Bilder produzieren kann, in seiner spezifischen Leistung zur Geltung. Gerade in der Totale können mit geringen Kameraschwenks Landschaften sukzessive ‚eingefangen‘ werden. Damit kann die technische Darstellungstechnik zugleich an die um 1900 schon etablierte Darstellung von Landschaften in Panoramen anknüpfen, die einem Massenpublikum eindrucksvolle Rundblicke auf exotische Landschaften ermöglichte (Sternberger 1974), die diesem Publikum zumeist verkehrstechnisch unerreichbar und nur aus Berichten bekannt waren, nun aber filmisch eingefangen und präsentiert werden konnten (Pichler & Pollach 2006b: 18). „Die Geschichte der Landschafts- und Raumwahrnehmung steht in enger Verbindung mit der Geschichte von Massenmedien, vor allem wurden die Bezüge zu vorfilmischen Formen, hier besonders zu Panoramen und Dioramen, und der Landschaftsdarstellung im frühen Kino häufig betont. [...] Wie in

der Malerei wird ein Ausschnitt der Wirklichkeit zur Darstellung ausgewählt, und wie in der Fotografie schiebt sich ein technisches Medium zwischen die Landschaft und die Betrachter, wodurch sich der Bezug des Subjektes zur Landschaft verändert und eine Distanz betont wird“ (Pichler & Pollach 2006b: 17). Zwischen das gefilmte Objekt und dem Publikum im Kinosaal schiebt sich eine mehrfach gestaffelte Apparatur, die im Wesentlichen aus der Kamera, dem Schneidetisch und dem Projektor besteht, so dass die Landschaft erst nachdem sie in Form chemisch fixierter Spuren des Lichts diesen Apparat durchlaufen hat, auf der Leinwand erscheinen und vor das Auge der Betrachter treten kann. In dieser zutiefst technisch geprägten Präsentation von Landschaftsbildern, die nichtsdestoweniger realistisch erscheinen, wird die Distanz zwar betont und vom Publikum verlangt, dass es eine ästhetisch betrachtende Einstellung zu den Bildern einnimmt, aber zugleich wird der Blick vom Medium gebannt, der in das filmische Bild bzw. den Film eintaucht. Die weiße Magie des Lichtfilms besteht nun darin, dass der Film vermag, die technische und räumliche Distanz zwischen Landschaft und Betrachter verschwinden zu lassen. Dieser Effekt wird im Publikum durch die Illusion von Bewegung erzeugt, weil der Blick des Betrachters, der im Anblick eines Gemäldes, vor dem er eine kontemplative Haltung einnehmen, einer ‚Geschichte‘ nachsinnen und seinen Blick autonom über die Szenerie wandern lassen konnte, nunmehr den wechselnden Bildern des Films ausgesetzt ist, sich auf die Flüchtigkeit der Bilder einstellen muss und von deren Abfolge heteronom geführt wird (Büttner 2006: 45). Das heißt, dass der Filmzuschauer sich dem Film überlassen muss, wodurch in der Filmwahrnehmung die ästhetische Distanz nicht nur die Enthaltung davon verlangt, in das Filmgeschehen eingreifen zu wollen, vielmehr setzt der Film auf Seiten des Betrachters die Bereitschaft voraus, sich der Szenenfolge passiv zu überlassen (vgl. Benjamin 1936). Damit wird zuerst durch die Betonung der Distanz zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem gefilmten Objekt eine ästhetische Einstellung des Subjekts zum Filmbild erzeugt und anschließend durch die Flüchtigkeit der Filmbilder vom Subjekt verlangt, sich dem Film zu überlassen, und dadurch die Distanz auf der ästhetischen Ebene derart aufgehoben, dass das Subjekt in das Filmgeschehen eintaucht und es in filmischer Realität erfährt. „Ein zentrales Element des kinematografischen Apparates ist die Illusion der Bewegung, durch die die fotografische Widergabe eines ‚realen‘ Ortes noch eine weitere Steigerung erfährt“ (Pichler & Pollach 2006b: 17). Das Kino befriedigt auf diese Weise eine ‚Schaulust‘ (Sedlmayr), der im frühen Landschaftsfilm dadurch entsprochen wird, dass er eine mit der Kamera eingefangene Ansicht der Welt dem Publikum als Attraktion präsentiert: „In diesem Akt der visuellen Aneignung wird die Landschaft zu einem ästhetischen Vergnügen und zur Sehenswürdigkeit – und in der Folge im Tourismus zu einer Ware“ (Pichler & Pollach 2006b: 19). In dieser sowohl ästhetischen als auch sozialen Wirkung, die an das Begehren des Publikums appelliert (vgl. Haug 1973), finde die moderne Schaulust im Kino ihr zentrales Medium und in der Landschaft ihr bevorzugtes Objekt, resümiert Büttner (2006: 50). „Kontinuierlich geht die in Bildern im Laufe der Jahrhunderte verfügbar gemachte Natur in die filmischen Darstellungen über. Dokumentarfilm und Spielfilm übernehmen ab Beginn des 20. Jahrhunderts in großen Schritten die dominante und die eindringlichste Form der Erzählung von unbekannten, vergangenen und zukünftigen Naturwelten. [...] Natur wird in Spielfilmen immer wieder als Landschaft dargestellt“ (Escher 2012: 240).

Landschaft im Spielfilm

Die frühen Landschaftsfilme werden Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Begeisterung für Spielfilme verdrängt, in denen „die Landschaft zur Bühne für menschliche (Inter-)Aktion“ wird (Pichler & Pollach 2006b: 19). Wenngleich das Filmschaffen zu Beginn des Kinos durch Filme, die Landschaften inszenieren, dominiert wird und Landschaft damit eine prominente Position eingenommen hat, komme ihr im Spielfilm keine vergleichbare Beachtung zu und sie diene nur mehr „als Kulisse, als Stimmungsträger, als Möglichkeit atmosphärischer Verdichtung“ (Büttner 2006: 48). Diese Einschränkung liege in der Auffassung von Filmproduzenten und Kritikern begründet, die der Landschaft, die meist als Natur bezeichnet wird, idyllische Ruhe zuweisen, während „das Prinzip des Kinos lebendigste Bewegung“ sei (Tannenbaum 1912 zitiert in Büttner 2006: 48). Daher solle der Filmmacher, wenn er Landschaft zeigen will, jene Naturaspekte auswählen, die sich in Bewegung befinden, wie fließendes Wasser oder wogende Wälder (vgl. Büttner 2006: 48 f.). „Bevorzugtes Bildmotiv des frühen Kinos ist Wasser in all seinen Bewegungsdynamiken, Lichtspielen und expressiven Abstufungen“ (Büttner 2006: 49). Als Stimmungsträger werde Landschaft durch den Bezug auf das betrachtende Subjekt, das der modernen Landschaftserfahrung konstitutiv ist (vgl. Ritter 1963), in besonderer Weise geeignet (Büttner 2006: 52). Denn das moderne Individuum, das sich – entgegen seines Begriffs – als gespaltenes erfährt, findet in der Landschaft die Anschauung seiner möglichen Ganzheit. Insofern die Landschaftserfahrung ein ästhetischer Ausdruck der Autonomie des Subjekts ist, entspricht sie dem liberalen Weltbild; sie zeigt sich aber gleichfalls geeignet, eine Folie für das konservative Weltbild abzugeben, insofern das Subjekt in der Landschaft ein Sinnbild für das größere Ganze, in das es sich eingebunden wähnt, findet (Eisel 1982, 1992). Dieses größere Ganze wurde zwar zuerst im ländlichen Leben verortet, das traditionsgeleitet im Einklang mit den natürlichen Bedingungen geführt würde, später aber auch im städtischen Leben entdeckt (Benjamin 1935). Die ästhetische Entdeckung der Stadt als Landschaft basiert ideengeschichtlich auf dem Konzept des autonomen Subjekts und der ästhetischen Erfahrung der Schönheit als ‚Freiheit in der Erscheinung‘ (Schiller), wobei der Ort der Freiheit der Stadt zugewiesen wird – wogegen das Land der Ort der Gebundenheit sei und die ästhetische Erfahrung des Landes als Landschaft daher Städtern vorbehalten ist (vgl. Ritter 1963). Neben der Landschaft, die als ruhender Hintergrund ein beliebtes Setting früher Filmaufnahmen bildete (Pichler & Pollach 2006b), wurde seit der Erfindung des Films die Stadt und insbesondere die Großstadt mit ihrem beschleunigten Verkehrsgeschehen ein Thema dieses Mediums, das die bewegten Bilder des städtischen Lebens lieferte (Segeberg 1996; Büttner 2006; Pichler & Pollach 2006b). Dazu trägt auch die den flüchtigen Filmbildern adäquate Wahrnehmungsweise bei, die sich dem Filmgeschehen überlässt (Benjamin 1936; Büttner 2006). In der Übertragung der Landschaftserfahrung auf die Stadt spielte das Kino eine zentrale Rolle, da mit ihm neben der Landschaft und zwar vermittelt über die Landschaftsanschauung städtische und industrielle Elemente ins Bild gelangen: „Gerade das Kino ist ein Agent der Stadt, der Fabrik, der Industrieareale als Landschaft“ (Büttner 2006: 54). Diese Räume des modernen Lebens, das durch prekäre Identitäten, funktionale Differenzierung und Kapitalakkumulation geprägt ist, tragen Spuren ihres Werdens und ihrer Vergänglichkeit, die durch den Film nicht nur gezeigt, sondern vermittelt der Bewegung im Film als Prozess sichtbar werden (vgl. Pichler & Pollach 2006b: 25 f.). Erscheint die Landschaft des Gemäldes zeitenthoben, indem es z. B. eine arkadische

Lebensweise oder eine romantische Utopie evoziert, treten an der Kulturlandschaft die Spuren ihres Werdens und ihre Geschichtlichkeit hervor und dies umso deutlicher in der Stadt- und Industrielandschaft, an der die Wirklichkeit der Arbeit zu sehen ist: „Landschaft bekommt einen konkreten historischen Zeitkern, eine gesellschaftliche Signatur“ (Büttner 2006: 54), mit der z. B. in der Industrielandschaft die kapitalistische Verwertung von Arbeit und Ressourcen auf ästhetische Weise zum Ausdruck gebracht wird: „Die Fabrik bekommt im Film eine andere Gestalt. Ihre Räume werden über ein Stakkato von Bewegungen geschichtet. [...] Der Belastungstest macht aus der Stahlfeder den Gegenstand einer meditativen Installation, ein Objekt vermeintlich zweckfreier Anschauung. Landschaft als rhythmischer Tanz und Ausdruck von dessen Kapitalisierung“ (Büttner 2006: 55). Vergleichbar dem Gemälde, das die agrarisch geprägte Welt als Bild inszeniert und zur Landschaft transformiert, die auf ästhetische Weise wahrgenommen wird, transformiert also der Film die moderne Welt zu einem ästhetischen Ereignis und macht ihre städtisch und industriell geprägten Räume als Landschaft erfahrbar (vgl. Benjamin 1936).

Landschaftsabenteuer

Abenteuerfilme, die für ihre Protagonisten existenzielle Grenzerfahrungen vorsehen, sind durch ihr Setting, das auf Herausforderungen und Überraschungen für die Protagonisten abgestellt ist, besonders geeignet, Landschaften zu inszenieren, die meistens Bilder präsentieren, die mit bedrohlicher Wildnis oder mit lockender wie unerschlossener Exotik verknüpft werden. Im Bergdrama tritt den Bergsteigern die Landschaft als unbezwungener Fels entgegen, im Seefahrerfilm in den elementaren Gewalten von Wasser und Sturm und im Expeditionsfilm mit bedrohlichen Tieren in Wüste, Savanne und Dschungel. Die Landschaft, in der das Abenteuer situiert ist, bedeutet für die Helden immer auch ein Kontrahent, der sie an ihre Grenze führt und an dem sich zu bewähren haben. Diese Abenteuerfilme sind aber nur Varianten des Narratives, das seit dem Beginn des Kinos durch den Western gebildet wird, in dem die Helden in einer (scheinbar noch) unberührten oder doch nur wenig kultivierten Landschaft, die sich durch offene Ebenen und karge Berge auszeichnet, ihre Abenteuer absolvieren und durch ihre Pioniertaten die Kultivierung der unbändigen, bedrohlichen Wildnis vorbereiten. Die Landschaft des Westerns bietet die Erfahrung der Grenze (Frontier), die immer wieder überschritten wird bzw. nach der „Manifest Destiny“ überschritten werden *muss*, und der insofern die (permanente) Grenzüberschreitung glorifiziert und den Pionier-Mythos erneuert, der für das US-amerikanische Nationalbewusstsein zentral ist (Pekler 2006: 96, 101; Kathke 2009). Bringt er doch die Manifest Destiny, d. h. „die Legitimation der Landnahme als göttliche Bestimmung und heilige Pflicht“ (Pekler 2006: 98) sinnfällig zum Ausdruck. Daher spiegele die Landschaft im Western aber auch die Schließung der Grenze mit dem Erreichen der US-amerikanischen Westküste und der endgültigen rechtlichen Aufteilung des bislang ‚eigentümerlosen‘ Landes (Pekler 2006: 96). Die indigenen Bewohner der Prärie werden in den meisten klassischen Western schlicht der Naturlandschaft zugeordnet und nicht als rechtsfähige Subjekte dargestellt, die Besitz am Land haben könnten. Weil der Film erst nach der verkehrstechnischen und rechtlichen Erschließung des Westens und der Formulierung des Frontiers-Mythos durch Turner (1893) erfunden worden ist, muss sich der Western dem Mythos als abgeschlossenen Prozess stellen. Denn „alle diese Landstriche sind lange vor den ersten Westernfilmen bereits Teil des amerikanischen Mythos des Wes-

tens, stehen ein für die Suche nach dem authentischen amerikanischen Wesen und werden in Folge zum paradigmatischen Landschaftsbild des klassischen Westernfilms“ (Pekler 2006: 94). Der Weg nach Westen, der immer wieder neue Grenzen setzte, die überschritten wurden, ist schon gegangen und gehört der (abgeschlossenen) Vergangenheit an. Der Westernheld steht somit zwischen zwei Grenzen: der einen, die vor ihm liegende zur Wildnis, und der anderen, die hinter ihm gesetzte der Siedler, die das Land parzellieren. „Der Blick zurück in Wehmut“ bilde einen symbolischen „Kommentar zum standardisierten Verhältnis zwischen Westernheld und Landschaft“ (Pekler 2006: 93), das im klassischen Western die Erfahrung der Grenze, ihre Überschreitung und die Eroberung des Raums entfaltet. „Der Mythos von der Grenze, der sich im Westernfilm immer in der Landschaft widerspiegelt, erreicht endgültig seine letzte Station“ (Pekler 2006: 95). Die New-Frontier-Mythologie, die unter Kennedy mit dem Apollo-Programm vorgelegt wird, verlegt die Grenze zur Erschließung neuer Räume in den Weltraum, der sozusagen von Space-Cowboys erobert wird, die aber nicht mehr in den Bilderschatz des Westerns passen (Pekler 2006: 95 f., 103). In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen Westernfilme, die das Scheitern des Pionier-Mythos durch die zunehmende Kultivierung der Landschaft des amerikanischen Westens reflektieren und damit implizit den klassischen Westernfilm in Frage stellen. Sie erklären „das Verschwinden des Westens nun selber zum Thema“ des späten Westernfilms (Pekler 2006: 97). „Es scheint zu Beginn der 1960er-Jahre beinahe unausweichlich, dass die Idee einer Landschaft, die zu bestaunen und zu erobern seit hundert Jahren Ziel und Schicksal der Nation war, in dieser Form ihre Gültigkeit verliert – aber ebenso unumgänglich, dass sie als Quelle amerikanischer Identität nicht versiegen darf, sondern eine Neudefinierung erfahren muss“ (Pekler 2006: 97). Der über moderne Verkehrsmittel erschlossene und rechtlich parzellierte Westen kann nicht mehr als Grenze zur Wildnis erfahren werden, die dem typischen Westernhelden als Kontrahentin entgegentreten und für ihn eine Herausforderung bedeuten könnte. „Fällt die Landschaft in den Spätwestern der zunehmenden Zerstörung anheim, erschöpft sich in den *Contemporary Western* ihre Funktion in der reinen Fassade: als Raum, der seine für die Erzählung sinnstiftende Funktion im Genre verloren hat“ (Pekler 2006: 101 – Hervorhebung im Original). Allenfalls wird die Landschaft noch als Lagerstätte für industrielle Ressourcen zu einer Herausforderung: „Nach seiner vollkommenen Erschießung, nach dem Schließen der letzten Grenze, kann aus dem Land nur noch das herausgeholt werden, was unter der Oberfläche steckt: Öl aus der Tiefe des Bodens“ (Pekler 2006: 107), dafür aber sind Westernhelden denkbar schlecht ausgebildet. Der Westen wird zur Herausforderung der Ingenieure, die Eisenbahnen, Highways, Staudämme, Förderanlagen errichten, und die neuen Westernhelden finden sich innerhalb der Weiten des technisch erschlossenen Westens im Roadmovie wieder. Der neue Westen wird von Kerouac besungen und von Jackson als Zwischenlandschaft charakterisiert (Jackson 1984, 2006).

Film-Landschaft im Experimentalfilm

Nicht nur der Spielfilm hat sich dem Thema Landschaft zugewandt, auch im Dokumentarfilm und Experimentalfilm wird Landschaft thematisiert (Pichler & Pollach 2006b: 28 ff.; Trolle & Truniger 2006). „In Großbritannien gipfelte die Fokussierung der Landschaft in den so genannten *Landscape Films*, der einzigen, wenn auch relative kurzlebigen ‘Bewegung’, für die die Landschaft als Versuchsfeld so etwas wie ein Genre bildete“ (Pichler & Pollach 2006b: 28 – Hervorhebung im Original). Diese von der Land

Art inspirierten Filme betonten den kinematografischen Apparat und die Subjektivität in der Darstellung von Landschaft (Pichler & Pollach 2006b: 28). Filmemacher setzten sich dem Experiment aus, „nicht einfach die Landschaft abzubilden, sondern die ‚Erfahrung‘ von Landschaft darzustellen“ (Pichler & Pollach 2006b: 31). Filme implizieren zwar Raumdarstellungen, damit aber nicht auch schon Landschaft, weil diese eine spezifische, ästhetische Anschauung voraussetzt. Für die alltäglichen Räume gilt, dass sie ohne „den Rückgriff auf Bilder [...] nur als Umgebung wahrgenommen [werden], in der man sich mittendrin befindet – die einen *umgibt*“ (Trolle & Truniger 2006: 57 – Hervorhebung im Original). Um einen Raum als Landschaft wahrzunehmen muss der Betrachter ihn erstens mit einer ästhetischen Einstellung betrachten und zweitens auf bekannte Landschaftsmotive zurückgreifen, die ihm unter anderem über den Film vermittelt wurden, der „seit seiner Erfindung an der Erzeugung und Verbreitung von Landschaftsbildern maßgeblich beteiligt“ ist (Trolle & Truniger 2006: 59). Demnach sind der in ästhetischer Einstellung, die eine Distanzierung von Alltagsinteressen voraussetzt, betrachtete Raum als Landschaft und der mit Interessen wahrgenommene Raum als Lebenswelt nicht identisch. Landschaft und Lebenswelt können zwar auf dieselbe räumliche Situation bezogen werden, setzen aber unterschiedliche Perspektiven voraus, wodurch sie auf unterschiedlichen Ebenen, nämlich der ästhetischen oder der praktischen Ebene, entweder als Landschaft oder als Lebenswelt verhandelt wird. Dennoch werden im alltäglichen Sprachgebrauch „nicht nur Anschauungen als Landschaft bezeichnet, sondern reale Orte, die spezifische körperliche Erfahrungen vermitteln“ (Trolle & Truniger 2006: 58). Diese Vermischung der Ebenen ist dadurch möglich, dass sowohl die ästhetische als auch die praktische Ebene symbolisch vermittelt sind, so dass ihr Objekt nicht einfach als materieller Gegenstand vorliegt, sondern „im dynamischen Geflecht sozialer und kultureller Bedeutungen, die wir als Einschreibungen in den Raum wahrnehmen und unmittelbar verstehen“, hervortritt (Trolle & Truniger 2006: 59). Diese Verwechslung ermöglicht ihrerseits, dass die Lebenswelt jenseits praktischer Interessen betrachtet und als ästhetisches Phänomen aufgefasst werden kann. Die Inszenierung der Lebenswelt im Film, der die ästhetische Distanz medial institutionalisiert, präsentiert sie dem Zuschauer als Bild, das seinem praktischen Zugriff entzogen ist und transformiert sie in dieser ästhetisierenden Präsentation zur Landschaft. Wird diese ästhetische Erfahrung, die der Film ermöglicht, generalisiert und im Alltag beibehalten oder wird sie zum Muster, das in die Theoriebildung über die Lebenswelt maßgeblich einfließt, mündet die Hegemonie der ästhetischen Ebene über die praktische Ebene in Ideologie, aus der auf der praktischen Ebene eine Verdinglichung kultureller Symbolsysteme resultieren kann. Vor diesem erkenntnistheoretischen Hintergrund ist die Repräsentation von Landschaft im Bildmedium und damit auch im Film problematisch und insbesondere im Dokumentarfilm reflexionsbedürftig. Darauf weisen Trolle und Truniger mit der Analyse betont subjektiver Dokumentarfilme hin (vgl. Trolle & Truniger 2006: 61-68), die sie zu einer Revision des Landschaftsbegriffs führt, die genau jene Verwechslung zwischen ästhetischer Ebene der Anschauung und praktischer Ebene von Handlungsoptionen vollzieht. Die Revision des ästhetischen Landschaftsbegriffs komme „einer älteren Definition von Landschaft nahe [...]: Landschaft als ein durch spezifische Charakteristika zusammenhängendes geografisches Gebiet“ (Trolle & Truniger 2006: 68). Mit dieser ‚Definition‘ beziehen sie sich implizit auf die aktuelle Diskussion in der Landschaftsarchitektur um die sogenannte Landschaft Drei nach Jackson (1984, 2006; vgl. Prominski 2004; Eisel & Körner (Hg.) 2009). Als Kon-

nex zwischen „landschaftlichem Raum und menschlichen Aktivitäten bzw. den Spuren dieser Aktivitäten“ dient der Begriff der Kulturlandschaft, der auch im Film entfaltet worden ist (s. o.). Dieser begriffsgeschichtlichen Verknüpfung über die Idee der Kulturlandschaft entspricht das dramaturgische Verfahren, dass neben „die Tableaus weiträumiger Landschaften und Panoramaschwenks über den Horizont, die der traditionellen Form der Darstellung ästhetischer Landschaft entsprechen, [...] diskursive Äußerungen [treten], die Landschaft in einem weiteren Horizont kultureller Praktiken einbinden. [...] Die Konvention des *naturhaft Schönen* wird von einem Verständnis abgelagert, in dem Landschaft nicht als ästhetische Einheit mit einem einzigen Blick erfasst wird, sondern durch die Schichten ihrer topografischen Existenz und gesellschaftlichen Bedeutung hindurch exemplarisch *konstruiert* bzw. *gelesen* werden muss“ (Trolle & Truniger 2006: 68 f. – Hervorhebung im Original). Demnach müsse die Landschaft des Films ähnlich wie die Landschaft der Geografen, die über ein Modell unterschiedlicher Schichten analysiert werden könne (vgl. Schmithüsen 1963; Neef 1967), vom Zuschauer gelesen werden. Umgekehrt produziert der Film in der Verknüpfung von landschaftlicher und lebensweltlicher Relevanzstruktur (Schütz) ästhetische Modelle und Raum-Bilder, die als visuelle Muster für die Wahrnehmung von Alltagsräumen als Landschaften dienen können, die sich bislang dieser Qualifizierung mangels adäquater Vorbilder widersetzt haben. Das bedeutet, dass der experimentelle Dokumentarfilm seine Wirklichkeit, auf die er sich bezieht, zugleich hervorbringt und in dieser filmischen Produktion von Wirklichkeit schöpferisch agiert. Trolle und Truniger resümieren sogar, dass der Film als Modell für die Landschaft dienen könne: „Als Träger von subjektiven Eindrücken und Erfahrungen kann er damit als Modell des komplexen Lebensraums eingesetzt werden, den wir gemeinhin Landschaft nennen“ (Trolle & Truniger 2006: 70). An dieser Analyse experimenteller Dokumentarfilme, die zeigt, dass die Realität der Landschaftsbilder medial sowohl nachempfunden als auch erweitert werden kann, wird wiederum das problematische Verhältnis des Dokumentarfilms zur Realität deutlich (s. o.).

Film als Landschaft

Wenn also Trolle und Truniger behaupten, dass der Film als Modell der Landschaft aufgefasst werden könne (Trolle & Truniger 2006: 70), dann daher, weil der Film als ästhetisches Medium gesellschaftlich akzeptable Vorbilder für die Wahrnehmung von Landschaften schaffe (s. o.). Landschaft im Film wird nicht nur dargestellt bzw. ist Landschaft nicht nur Bestandteil dessen räumlichen Settings, sondern der Film selbst könne landschaftliche Qualitäten erhalten, resümiert Marc Ries im Rückgriff auf die Überlegung zum Landschaftsbegriff von Martin Seel (Ries 2006). Im Film repräsentiere Landschaft die Natur auf ästhetische Weise als in Bewegung versetzte Kino-Natur und verdingliche diese filmisch konstruierte Natur (Ries 2006: 35). Das heißt, dass der ästhetische Charakter des filmischen Bewegungsbildes, das sich in Bewegung befindet und Bewegung präsentiert, als Realität aufgefasst werde, in der für den Zuschauer der Anteil der Aufnahme- und Bearbeitungstechnik verschwunden ist und der Bewegungseindruck den Sujets, den Filmobjekten selbst zugeschrieben wird. Das Verschwinden der ästhetisch-technischen Differenz zwischen Gegenstand und Inszenierung, liege darin begründet, dass im Film die Bewegung re-produziert wird und in der Reproduktion der Bewegung sozusagen Objekt und Objektiv im Film eine Einheit bilden. Diese Verschmelzung werde von dem technischen Apparat der Filmproduktion und kultu-

rellen Deutungsmustern, unter denen Filme produziert und rezipiert werden, getragen. Denn Bewegung werde in der Moderne auf zweierlei Weise beschrieben, erstens als äußere Veränderung nach dem mechanistischen, kausalen Erklärungsschema von Ursache und Wirkung und zweitens als innere Veränderung nach dem organizistischen Modell von Selbstorganisation und Wahrnehmung (Ries 2006: 36 f.). Der Film vereinige beide Konzepte, indem er sie auf unterschiedliche Ebenen verteile: Er stelle sowohl mechanische Veränderungen dar auf der gegenständlichen Ebene, die äußere Relationen zwischen den Gegenständen, Protagonisten, Situationen und Handlungen präsentiere und in kausale Sequenzen unterteile, als auch organische Veränderungen auf der konzeptionellen Ebene, die innere Relationen in Stimmungen, Motivationen und Bedeutungen inszeniere und zu bedeutsamen Sequenzen verknüpfe. Die Veränderung einer Landschaft kann daher im Film als kausale Folge physisch wirksamer Kräfte dargestellt werden, aber auch als inhaltliche Transformation entwickelt werden, mit der im Film eine neue Bedeutung hervortritt. Wird z. B. ein Gebirgszug durch ein heraufziehendes Gewitter verdunkelt, kann diese Veränderung sowohl im mechanistischen Sinne interpretiert werden als Folge eines meteorologischen Phänomens als auch im organizistischen Sinne ausgelegt werden als Ausdruck einer inhaltlichen Wende. Diese doppelte Lesart des filmischen Geschehens wird möglich, weil der Film die Wirklichkeit nicht einfach in ihrer äußeren Gestalt widerspiegelt, sondern die Realität des Films inszeniert, also schon immer eine Selektion und Intention voraussetzt, so dass der Film notwendigerweise ein bedeutsames Phänomen ist. Damit, dass dem Film die Bedeutungsebene immanent ist, kann das filmische Geschehen immer als interpretierbarer Ausdruck betrachtet werden. Der Film erlaube neben dieser zweifachen Lesart zudem eine fließende Verbindung zwischen Bewegung und Wahrnehmung, die für die Zuschauer im Kino „in eins geführt“ werden (Ries 2006: 37), weil sich für sie nicht unterscheiden lasse, welchen Anteil an der Bewegungssequenz, die sie im Film sehen, auf die Bewegung des Körpers und auf die Bewegung des Aufnahmeapparates zurückzuführen sei (Ries 2006: 37 f.). Diese Überlegungen zur Bewegung und Film führt Ries mit den Überlegungen zur Landschaftserfahrung nach Seel zusammen, dass Landschaft sowohl einen distanzierenden Bildaspekt umfasse, nämlich als „Ergebnis einer wohl kalkulierten Ästhetik der Distanz, einer Aussicht, eines Rundumblicks, einer Weitsicht, die ihr Gegenüber kollektiviert, zusammenfasst“ (Ries 2006: 39), als auch einen den Betrachter umfassenden Aspekt habe, der ihn sozusagen ins Bild versetzt: „Zum anderen ist Landschaft aber auch eine ‚Installation‘, eine Gefüge, in dem man sich bewegt, das einen ‚inmitten eines vielgestaltigen und unüberschaubaren räumlichen Geschehenszusammenhangs‘, als unbedingte Exteriorität, platziert“ (Ries 2006: 40 – Binnenzitat von Seel 1996: 62). Der Prototyp dieser Landschaft als Bild-Raum, der den Betrachter umfängt, ist der Landschaftspark, der als räumlich inszeniertes Landschaftsgemälde ein begehbares Kunstwerk bildet, in dem sich der Betrachter bewegt und das darauf hin angelegt ist, in Bewegung ästhetisch erfahren zu werden. In der Rezeption durch den bewegten Betrachter, der die präsentierten Ansichten und Landschaftsbilder sukzessive wahrnimmt (vgl. Buttlar 1989; Verschragen 2000; Lorberg 2007), gleicht der Landschaftspark dem Film, der dem still sitzenden Betrachter sukzessive verschiedene Ansichten und Bilder präsentiert. Die Eigenbewegung des Spaziergängers im Landschaftspark ersetzt der Film durch die Bewegung des Aufnahmeapparates und den Bewegungseindruck der Filmbearbeitung. Damit gleicht aber die Erfahrung, die der Rezipient im ästhetischen Medium der Landschaft macht,

der ästhetischen Raumerfahrung des Films, der demnach selber zur Landschaft werden kann. Das betrifft dann auch die Repräsentation von Landschaft im Film: „Kino muss Landschaft werden. Das wird möglich, wenn seine Bilder von einer zweifachen Bewegung der Landschaft zeugen: (v)on derjenigen, die sich aus der steten Veränderlichkeit ihrer naturhaften (und urbanen) Erscheinung, und derjenigen, die sich aus der äußeren und inneren Bewegung der in ihr Handelnden ergibt“ (Ries 2006: 41 – Binnenzitat Seel 1996: 71). Die Landschaft umfasst in diesem Sinne explizit auch die Stadt, die als ästhetischer Bildeindruck zur Landschaft werden könne, wo sie als zweite Natur „ein Stück ihrer Herrschaft über den Raum aufgibt: wo sie Raum entstehen lässt, ohne über ihn verfügen zu wollen“ (Seel 1996: 66 zitiert nach Ries 2006: 39). Die Wahrnehmungshaltung, einen Gegenstand oder Raum zu betrachten, ohne über ihn praktisch verfügen zu wollen, charakterisiert die ästhetische Distanz, die eine Voraussetzung der Landschaftswahrnehmung bildet. Bietet der Spaziergang, auf dem eine Landschaft wahrgenommen wird, für den Spaziergänger immer noch die Möglichkeit, die ästhetische Distanz abzulegen und zur praktischen Verfügung über den Raum zu wechseln, was er unterwegs auf seinem Weg durch die Landschaft immer schon macht, so ist die ästhetische Distanz dem System des Fernsehens technisch implementiert. Vor dem Fernsehgerät ist der Zuschauer zum Verzicht auf Praxis verdammt: Er kann nur abschalten, verliert damit aber zugleich den Zugang zum Medium. Wie wäre es aber, wenn sich mit der Inszenierung von Natur und Landschaft in Film und Fernsehen ein neues mediales Naturverhältnis realisiert hätte. So habe der Mensch, laut Escher, „im Spiel des Lichts im Kino, in der Simulation von Natur eine ‚Spielart‘ der Distanzierung von Natur gefunden, die ihm die Aneignung von Natur ermöglicht, ohne in irgendeiner Weise durch seine Körperlichkeit gefangen zu sein. Er kann die Regeln der Natur gänzlich außer Kraft setzen, denn die gegebene Natur ist in ihrer (medialen/filmischen) Aneignung nicht notwendig als gegebene gegenwärtig, weil die Aneignung keinen bloß abbildenden Charakter hat. Die (wahre) Naturaneignung ist heute für den Menschen als Menschen insbesondere medial geboten und damit sind der Neuerfindung der Natur keine Grenzen gesetzt“ (Escher 2012: 238 f. – Klammern im Original).

Resümee

Ogleich das an Sendeanstalten gebundene Fernsehen als Massenmedium vom Internet abgelöst wurde, kann es weiterhin als gesellschaftliches Leitmedium betrachtet werden, insofern die Sendeanstalten durch Video-Datenbanken, Filmportale und Mediatheken ersetzt wurden. Denn das Prinzip des Fernsehens, Filme an Zuschauer zu vermitteln, die sie weitgehend passiv konsumieren, bleibt unabhängig vom Empfangsgerät, das heute nicht selten ein am Internet angeschlossener Computer ist, erhalten. Der Großteil des medialen Angebots folgt den Produktionstechniken des Films, der die visuelle Form bildet, in der das Fernsehen wirkt, d. h. seine Inhalte an die Zuschauer vermittelt. Es verbreitet Informationen in Form von Spielfilmen und Dokumentationen, deren begrifflichen und technischen Abgrenzungen zueinander porös sind. Sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme sind inszeniert und enthalten in unterschiedlichem Ausmaß dokumentarische und fiktionale Anteile. In beiden Genres erfüllen Landschaften zentrale Funktionen und werden insbesondere in Dokumentationen zum Thema. In der filmisch inszenierten Landschaft wiederholt sich die Genese der Landschaftswahrnehmung, die von der Malerei ausgegangen ist und in den Tourismus mündet (vgl. Appel 1992; Lorberg 2007; Escher 2012). Die Illusion der unmittelbaren Verfügbarkeit der Welt,

die Zuhause am Bildschirm durch die Fernsehbilder suggeriert wird (McLuhan 1968; Meyrowitz 1990; Postman 1992), realisiert sich im Tourismus, für den das Fernsehen die verlockenden Bilder ferner und exotischer Landschaften in die privaten Wohnzimmer liefert (vgl. Groys 1997; Zimmermann 2013). Die Landschaft behält ihren Bildcharakter bei, erfährt aber in Film und Fernsehen thematische Erweiterungen, die wiederum über das Massenmedium alle Gesellschaftsschichten erreichen. Insofern vermag das Fernsehen etablierte Landschaftsbilder sowohl medial zu vertiefen und eine entsprechende Wahrnehmungsweise zu habitualisieren (McLuhan 1968) als auch neue Vorstellungen für bislang ungesehene Landschaften an die Fernsehzuschauer heranzuführen. Filme wie ‚Stalker‘ (1979), ‚Blade Runner‘ (1982), ‚Koyaanisqatsi‘ (1982) zeigten, dass die Filmwirtschaft neue Landschaftsbilder entwerfen und medial verbreiten kann. In der Entwicklung neuer Landschaftsbilder spielen neben den grundlegenden Techniken der Filmproduktion auch neue bildgebende Verfahren wie computeranimierte Bilder und Montagetechniken eine bedeutende Rolle. Sie erzeugen nicht nur beeindruckende Visionen etablierter Landschaftsvorstellungen wie in ‚Avatar‘ (2009) oder ‚Tribute von Pannem‘ (2012), sondern können Vorstellungen ‚verrückter‘ Landschaften generieren (vgl. Escher 2012). Allerdings erreichen innovative Landschaftsfilm wie z. B. die artifizielle Dokumentation ‚Secretion‘ (2012) von Willie Doherty auf der documenta 13, selten ein Massenpublikum und verbreiten sich daher nur zögerlich in der Gesellschaft, können aber im Internet entdeckt werden. Bislang bleibt die Reichweite der medialen Verbreitung an die Sendeanstalten und die großen Internetplattformen gebunden. Insofern hat sich durch die mediale Innovation das Angebot an Filmen und Perspektiven im Internet zwar erweitert, das aber solange die Grundstruktur des Fernsehsystems von Seiten der Konsumenten beibehalten wird, Filme und Bilder mehr oder weniger passiv Zuhause zu empfangen, den Vorgaben des Fernsehens folgt.

Die kritische Medienanalyse zeigt, dass die ideologischen Effekte von Film und Fernsehen nicht allein im gesendeten Inhalt zu suchen sind. McLuhans Einsicht, dass das Medium die Botschaft sei (1968: 14 f.), ist so neu nicht und erinnert daran, dass Form und Inhalt aneinandergebunden sind und der Inhalt daher nicht unabhängig von der Form analysiert werden sollte. Angesichts des verlockenden technischen Potenzials des Fernsehsystems und der durch die Computertechniken noch zu erwartenden landschaftlichen Überraschungen, sind die dialektischen Verluste nicht zu ignorieren im Schwinden der lebensweltlichen Erfahrung. Die in Science-Fiction suggerierte Identität von Medium und Mensch bleibt illusionär, weil die ontologische Differenz zwischen dem inszenierten Menschen im Film und dem betrachtenden Menschen vor dem Film sowohl in der Filmproduktion vorausgesetzt ist als auch in der Filmrezeption erhalten bleibt. Selbst in der Virtuellen Realität, in die der Betrachter mit Datenbrille und Ganzkörperanzug haptisch eintaucht, spielt für den beteiligten Menschen jene unaufhebbare Differenz, in der ein Moment von Freiheit liegt. Sie ist dem erkennenden und handelnden Subjekt transzendental vorausgesetzt: ohne sie löste es sich auf und mit ihm auch das, was wir gemeinhin als Realität bezeichnen. Diese nicht so banale Erkenntnis mag dazu zu führen, vor der hochtechnisierten Flimmerkiste zu sitzen und sich zu fragen, was das bedeutet.

Literaturverzeichnis

- Artner, Lucia (2009): Realität – Repräsentation – Öffentlichkeit. Der Dokumentarfilm in der heutigen Fernsehlandschaft. Magister-Arbeit an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Digital: urn:nbn:de:hebis:30-68099
- Barthes, Roland (1970): Das semiologische Abenteuer. In: ders. Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988. S. 7-14.
- Benjamin, Walter (1935): Paris, Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: ders. Illuminationen. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985. S. 170-184.
- Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders. Illuminationen. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985. S. 136-169.
- Bourdieu, Pierre (1992): Über das Fernsehen. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Burckhardt, Lucius (1977): Landschaftsentwicklung und Gesellschaftsstruktur. In: Die Kinder fressen ihre Revolution. Köln 1985, DuMont. S. 206-213.
- Buttlar, Adrian von (1989): Der Landschaftsgarten. Köln, DuMont.
- Büttner, Elisabeth (2006): Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühem Kino. In: Moving Landscape. Landschaft im Film. Hg. Pichler & Pollach. Wien 2006. S. 45-57.
- Derrida, Jacques (1967): Die différance. In: ders. Randgänge der Philosophie. Wien 1988. S. 29-52.
- Eisel, Ulrich & Körner, Stefan (Hg.) (2009): Befreite Landschaft. Moderne Landschaftsarchitektur ohne arkadischen Ballast?. Freising, Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur.
- Eisel, Ulrich (1982): Landschaft als kritische Utopie und konservatives Relikt. In: Soziale Welt, Bd. 33. S. 157-168.
- Eisel, Ulrich (1992): Individualität als Einheit der konkreten Natur: Das Kulturkonzept der Geographie. In: Humanökologie und Kulturökologie. Grundlagen, Ansätze, Praxis. Hg. Glaeser, Teherani-Krönner. Opladen, S. 107-151.
- Enzensberger, Hans Magnus (1991): Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: ders. Mittelmaß und Wahn. Frankfurt am Main, Suhrkamp. S. 89-103.
- Escher, Anton (2012): Naturaneignung durch Hollywood? Anmerkungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der phantastischen Natur im Spielfilm Avatar – Aufbruch nach Pandora. In: Sehnsucht nach Natur. Hg. Kirchhoff et al. Bielefeld, Transcript. S. 237-261.
- Eurich, Claus & Würzburg, Gerd (1983): 30 Jahre Fernsehalltag. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn, Fink.
- Flusser, Vilém (1997): Medienkultur. Frankfurt am Main, Fischer.
- Fritsch, Eva & Fritsch, Dirk (2010): Filmzugänge. Strukturen und Handhabung. Köln, von Halem.
- Gißibl, Bernhard (2013): Die Mythen der Serengeti: Naturbilder, Naturpolitik und die Ambivalenz westlicher Um-Weltbürgerschaft in Ostafrika. In: Denkanstöße: Landschaftsperspektiven. Hg. Stiftung Natur und Umwelt Rheinland-Pfalz. S. 48-75.
- Grierson, John (1933): Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Bilder des Wirklichen. Hg. E. Hohenberger. 1998 S. 90-102.
- Großklaus, Götz (2004): Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München, Hanser.
- Groys, Boris (1997): *Die Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München, Hanser.
- Haug, Wolfgang (1973): *Warenästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hohenberger, Eva (1998): *Dokumentarfilmtheorie*. In: *Bilder des Wirklichen*. Hg. E. Hohenberger. Berlin, Vorwerk 8. S. 9-33.
- Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): *Bilder des Wirklichen*. Berlin, Vorwerk 8.
- Hörisch, Jochen (2009): *Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Jackson, John Brinckerhoff 1984: *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, London.
- Jackson, John Brinckerhoff 2006: *Landschaften. Ein Resümee*. In: *Landschaftstheorie*. Hg. Franzen, Krebs. Köln. S. 29-44.
- Kloock, Daniela & Spahr, Angela (2000): *Medientheorien. Eine Einführung*. München, Fink.
- Knierbein, Sabine (2010): *Die Produktion zentraler öffentlicher Räume in der Aufmerksamkeitsökonomie*. Wiesbaden.
- Krathke, Thorsten (2009): *Landschaft als Auflösung ihrer selbst. Die Besiedelung des amerikanischen Westens*. In: *Vieldeutige Natur*. Hg. Kirchhoff, Trepl. Bielefeld, Transcript. S. 279-290.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. Köln, Böhlau.
- Lipp, Torolf (2012): *Spielarten des Dokumentarischen*. Marburg, Schüren.
- Lorberg, Frank (1996): *Die Heide. Ein Essay zur ästhetischen Entdeckung der Heide*. In: *Land und Lüge*. Kassel. S. 5-70.
- Lorberg, Frank (2007): *Metaphern und Metamorphosen der Landschaft. Zur Funktion von Leitbildern in der Landespflege*. Kassel.
- Lübbe, Hermann (1988): *Der verkürzte Aufenthalt in der Gegenwart*. In: *Postmoderne*. Hg. Peter Kämper. Frankfurt am Main, Fischer. S. 145-164.
- Ludes, Peter (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Berlin, Schmidt.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden.
- McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf, Econ Verlag.
- Meyrowitz, Joshua (1990): *Überall und nirgends dabei*. Weinheim, Beltz.
- Neef, Ernst (1967): *Landschaftsforschung*. Gotha.
- Odin, Roger (1984): *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: *Bilder des Wirklichen*. Hg. E. Hohenberger. S. 259-274.
- Pantenburg, Volker (2005): *Ansichtssache. Natur Landschaft Film*. In: *Blicke auf Landschaften. AugenBlick*, Bd. 37. Marburg, Schüren. S. 15-24.
- Pekler, Michael (2006): *Closing Frontiers*. In: *Moving Landscape. Landschaft im Film*. S. 91-108.
- Pichler, Barbara & Pollach, Andrea (Hg.) (2006): *Moving Landscape. Landschaft im Film*.
- Pichler, Barbara & Pollach, Andrea (2006a): *Vorwort*. In: *Moving Landscape. Landschaft im Film*. S. 9-14.
- Pichler, Barbara & Pollach, Andrea (2006b): *moving landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film*. In: *Moving Landscape. Landschaft im Film*. S. 15-35.
- Pörksen, Uwe (1998): *Weltmarkt der Bilder*. Stuttgart.
- Postman, Neil (1992): *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt am Main, Fischer.

- Postman, Neil (1990): *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt am Main, Fischer.
- Prominski, Martin (2004): *Landschaft Entwerfen*. Berlin, Reimer.
- Ries, Marc (2006): Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft. In: *Moving Landscape. Landschaft im Film*. S. 35-44.
- Ritter, Joachim (1963): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders. *Subjektivität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. S. 105-140.
- Schmithüsen, Josef (1963): Was ist eine Landschaft? In: *Das Wesen der Landschaft*. Hg. Pfaffen. Darmstadt. S. 156-174.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg, Schüren.
- Segeberg, Harro (2009): Referenzen. In: *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Hg. Segeberg. Marburg, Schüren. S. 8-24.
- Seiler, Bernhard (2009): Fernsehen, das Wissen schafft. Forschungsthemen in Magazin- und Doku-Formaten. Marburg, tectum Verlag.
- Sternberger, Dolf (1974): *Panoramen. Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Trolle, Kristina & Truniger, Fred (2006): *Moving Landscape. Landschaft im Film*. S. 57-70.
- Verschragen, Jeroen Leo (2000): *Die stummen Führer der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten*. Frankfurt am Main, Lang.
- Wember, Bernward (1972): *Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*. Berlin, Colloquium Verlag.
- Wildenhahn, Klaus (1975): Über synthetischen und dokumentarischen Film. In: *Bilder des Wirklichen*. Hg. E. Hohenberger. S. 115-147.
- Wolf, Fritz (2006): Fiktionalisierung des Dokumentarischen. In: *Dokumentarfilm im Umbruch*. Hg. Zimmermann und Hofmann. Stuttgart, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. S. 125-138.
- Zembala, Anna (1999): *Raumdarstellungen in Städte- und Architekturfilmen*. Dissertation an der Ruhruniversität Bochum. Digital: urn:nbn:de:hbz:294-733
- Ziegler, Reiner (2003): *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919 – 1945*. Konstanz, UVK.
- Zimmermann, Stefan (2013): Ferne Landschaften – wie Filme Natur und Landschaft erfahrbar machen. In: *Denkanstöße: Landschaftsperspektiven*. Hg. Stiftung Natur und Umwelt Rheinland-Pfalz. S. 82-87.

