

---

Nils Plath

## Landschaft erblicken

### Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema

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

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

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

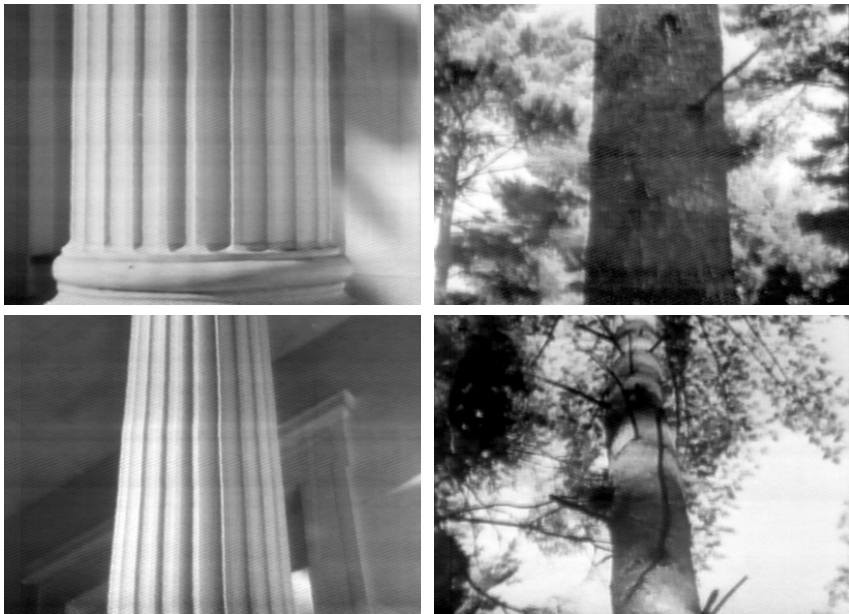
were the flooded rivers. We were alone. [ein reißender Fluss, Baumgruppen]  
 But we took a hold. Out of open pure we build a house, a church, a watchtower:  
 Georgetown. We crossed the first hills, and there were mountains beyond. We  
 cleared a first field, we build our first settlements. [eine Brücke,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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

---

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

zeugend zu wirken und anzukommen<sup>4</sup>, ist nicht zu übersehen und das hier Entscheidende, weil beispielhaft beiläufig vorgeführt: kein Landschaftsbild ist ohne Vorbild, kommt unvorbereitet, kann kontextlos erscheinen; und noch jede Neuverortung von Bildern der Landschaft verändert deren Bild nachträglich abermals. Exemplarisch macht dieser Film so sichtbar, daß dort, wo man *Landschaft* im Film zu sehen bekommt, immer bereits Vorentscheidungen gefallen sind, die die variablen Blicke auf den gesamten zu sehenden Film bestimmen und die von Filmen als bestimmbar angenommen Blicke auf den Film als Gesamtheit prägen sollen. So hier die Vorentscheidung, von einer prinzipiellen Dichotomie zwischen Natur und Kultur auszugehen, dabei die stets voraussetzende Mediatisierung der Landschaftsbilder zu übersehen, um an den Vorzeigecharakter der inszenierten Bilder glauben zu können.<sup>5</sup> An vielen anderen Orten ist es die Vorentscheidung, die De-Naturierung einer als authentisch idealisierten Natur beklagenswert zu finden, sie ihrerseits selbst für ideologische Aussagen zu funktionalisieren, wenn man Bilder „zerstörter Landschaft“ vorführt. Oder es ist die immer wieder, in so genannten fiktionalen Filmen wie selbstverständlich getroffene Vorentscheidung, Landschaft mehr oder weniger auf die Rolle als Hintergrund für ein auf Handlung konzentriertes Geschehen im Film zu reduzieren. Damit aber wird ihr dann nicht mehr als eine Belegstellenfunktion beigemessen, die die Authentizität (in dokumentarischen Film) oder die Nachvollziehbarkeit des Gezeigten (im Fall des fiktionalen Films) als stimmiger Rahmen nachweisen oder plausibilisieren soll. Dagegen soll sich in

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

## Literatur

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

---

<sup>10</sup> Crang, Mike: Cultural Geography. London, New York 1998, S.22.