
Volker Pantenburg

Ansichtssache

Natur Landschaft Film

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Ponchartrain Lake



Crater Lake

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

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

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

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



Salton Sea

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sprechenden Entwicklungslinie vom Bewegungsbild zum Zeitbild ab.¹³

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

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

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

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

¹⁴ Vgl. Perez (1998), S. 194.

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

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

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

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

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

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