

Regina Wuzella

Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14609>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wuzella, Regina: Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 249–259. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14609>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht

Zusammenfassung: Sichtbarkeit beziehungsweise Sichtbarwerden und -machen sind sowohl als ein historisch und kulturell situiertes Lesen auf Seiten der RezipientInnen und Wahrnehmenden zu untersuchen als auch als Prozess technischer, politischer, ästhetischer Einschreibung. Vor dem Hintergrund verschiedener Visualisierungstechniken beziehungsweise technischer Bildgebungsverfahren, möchte ich den «klassisch» panoramatischen Blick auf die Landschaft als Sichtbarkeitsmodus begreifen, der ob seiner zahlreichen Thematisierungen als vereinnahmender, allsichtiger Blick mit einer zentralperspektivischen Bildgebung und der damit verbundenen Evokation eines unitären Handlungsträgers beziehungsweise eines Subjekts hinter der Apparatur zu brechen vermag: Als prozessualer Modus wird er sich in das filmische Bild einschreiben und als Teil des Bildes sichtbar werden.

* * *

Sichtbar-Werden

Sichtbarkeit beziehungsweise Sichtbarwerden und -machung sind sowohl als ein historisch und kulturell situiertes Lesen auf Seiten der RezipientInnen und Wahrnehmenden zu untersuchen als auch als Prozess technischer, politischer, ästhetischer Einschreibung. Ich möchte hier zunächst danach fragen, wie sich Sichtbarkeit als technische und handlungstheoretische Operation in das filmische Landschaftsbild einschreibt respektive sich als filmisches Landschaftsbild zeigt. Der Blick als Bezugnahme wird dabei sowohl in der Landschaftsgenese als auch am filmischen Werden in spezifischer Weise Anteil haben. Wenn Landschaftswahrnehmung als eine seit Jahrhunderten etablierte Steuerung des Blicks verstanden wird und deren Genese auch immer als eine historisierte Seh-Technik der Massenmedien zu lesen ist, dann ist der (lange, ruhige) Panoramashwenk wohl *die* Form respektive Operation der filmischen Landschafts-Ansicht, durch die zunächst vorfilmische Formen, besonders Panoramen und

Dioramen, als bewegte Landschaftsdarstellungen im frühen Kino häufig aktualisiert werden. Wenn sich die filmische Landschafts-Ansicht als solche zeigt, dann möchte ich hier vor dem Hintergrund verschiedener Visualisierungstechniken beziehungsweise technischen Bildgebungsverfahren, den «klassisch» panoramatischen Blick auf die Landschaft als Modus begreifen. Dieser wird aufgrund seiner zahlreichen Thematisierungen als vereinnahmender, allsichtiger Blick mit einer zentralperspektivischen Bildgebung und der damit verbundenen Evokation eines unitären Handlungsträgers beziehungsweise eines Subjekts hinter der Apparatur zu brechen vermögen: als filmische Operation wird er sich in das filmische Bild einschreiben und es als dieses sichtbar machen.

Sichtbar-Machen

Die Sichtbarmachung von Strukturen oder Prozessen geht, so führt Hans-Jörg Rheinberger aus, stets mit der Auslöschung der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung einher. Bei (experimenteller) Sichtbarmachung von Strukturen oder von Prozessen verweist Hans-Jörg Rheinberger auf die Auslöschung der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung:

Wissenschaftskritisch kann man sagen, dass sie [die Vermittlung] auch nicht im Zentrum der Vorstellung stand und steht, die sich die Wissenschaften über sich selbst machen. Bei ihnen droht diese Vermittlung immer im Ergebnis zu verschwinden, sich in der vermeintlichen Transparenz des Durchblicks auf die Objekte auszulöschen. Es soll hier nicht von einer bestimmten Definition dessen ausgegangen werden, was eine Spur ist. Auch von Bildern wird nur am Rande die Rede sein. Stattdessen sollen einige Verfahren der Visualisierung durchgegangen werden.¹

Die Beispiele von Formen der Visualisierung entnimmt Rheinberger aus dem Umkreis von «Vier Experimentiertechniken», die wesentlich zur Genese molekularer Biowissenschaften im 20. Jahrhundert beigetragen haben: Kompression, Dilatation, Verstärkung und Schematisierung. Es gelten nach Rheinberger zwei Charakteristika für Visualisierungsprozesse von Objekten des Wissens: Sie partizipieren in der einen oder anderen Form an der Materialität des Untersuchungsgegenstandes selbst.

1 Rheinberger, Hans-Jörg: «Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften». In: Sachs–Hombach, Klaus (Hg.): *Bildtheorien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 127–146, hier S. 128.

Sie *sind* die Forschungsgegenstände, die nicht nur in eine messbare, sondern auch in eine sichtbare, überhöhte Form, wenn man so will, zur Ekstase gebracht wurden. Zum anderen entwickeln sie sich in Resonanz mit den Instrumenten, auf deren analytisches Vermögen sie jeweils spezifisch antworten und an deren Schnittstelle zum Untersuchungsgegenstand sie Gestalt annehmen.²

Rheinberger spricht an dieser Stelle von «geronnen Zwischendingen»³. Sowohl die Handlungen mit den Objekten als auch die apparativen Techniken werden sich also einschreiben und als Teil des Wissensobjekts nicht von diesem losgelöst zu begreifen sein. Das In-Erscheinung-Treten der Präparate, die Rheinberger hier als ein Beispiel heranzieht, speist sich aus der Interaktion zusammengeführter Substanzen, die sich in ihrem Werden zu etwas Neuem generieren. Ein Prozess wird hier während des Prozesses als dieser sichtbar.

Joel Snyder macht in *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* ebenfalls auf das Werden von etwas Neuem und Eigentümlichem aufmerksam, das sich während eines Visualisierungsprozesses und als dieser Prozess in das Werden des Neuen einschreibt: Er unterzieht die Darstellungen in Mareys Systemographen und Chronophotographie im 19. Jahrhundert einer Auswertung. Am Beispiel des Systemographen werden die entdeckten und aufgezeichneten Verschiebungen sowohl Eigenschaften des untersuchten Gegenstandes als auch Teil der Ausrüstung sein, die ebenfalls in Bewegung sind: Als der Einschreiber. «Die Sichtbarmachungen oder die grafischen Daten sind die Eigenschaft der nicht wahrnehmbaren Bewegung des Untersuchungsobjekts und der präzise regulierten Drehbewegung des Schreibers».⁴ Und weiter: «Sie [Die Daten] verdanken ihre Existenz den Instrumenten, die sie herstellen, und existieren jenseits der graphischen Verfahren nicht».⁵ Gleichzeitig geht Marey aber davon aus, dass mechanische Mittel die fehlerhaften und unvollkommenen (Sinnes-)Leistungen des Beobachters, der Beobachterin ersetzen können, diese sogar zu überbieten vermögen: nach Marey habe die Wissenschaft durch Präzisionsinstrumente zur Enthüllung der Unzulänglichkeiten menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit beigetragen. H. A. Snellen vermerkt in diesem Zusammenhang: «He [Marey] points out the inadequacies of unaided obser-

2 Ebd., S. 138.

3 Ebd.

4 Snyder, Joel: «Sichtbarkeit und Sichtbarmachung». In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 142–171.

5 Ebd., S. 149.

vation and of verbal description as compared with graphical registration.»⁶ An dieser Stelle unterscheidet Snyder grundsätzlich zwischen Mareys Apparaturen, die mechanisch fabrizierte Sichtbarmachungen grafisch oder bildlich generieren, und Instrumenten wie Mikroskopen. Er führt dafür die nichtvorhandene Möglichkeit der Intervention von Seiten des Wissenschaftlers während des Aufzeichnungs- bzw. Arbeitsprozesses an sowie die Tatsache, dass die aufgezeichneten Daten außerhalb deren Realisierung keine Existenz hätten. Durch das Okular des Mikroskops sähe man Objekte: Mareys Daten hingegen seien Aufzeichnungen von Prozessen oder Ereignissen, die nur mittels mechanischer Sichtbarmachung realisiert werden können. Im Falle der oben angeführten Rheinberger'schen Wissens-Objekte respektive «Epistemischer Dinge» trifft dies nicht zu: Auch hier sehen wir nicht bloß vergrößerte Objekte. Wir sehen Prozesse. Es ist richtig, aber dennoch genauer zu untersuchen, wo und inwieweit menschliche Eingriffe hier Ergebnisse während der Prozesse noch einmal mitgestalten. Ich möchte hier aber im Besonderen Visualisierungstechniken/-apparaturen besprechen, die – während sie Prozesse sichtbar machen beziehungsweise aufzeichnen und dabei selbst in Bewegung sind – etwas Neues generieren, das es vorher so nicht gegeben hat. Zunächst sind dies Visualisierungen, die vorwiegend als Datenmaterial interessant sind. Der ästhetische Gehalt hat vordergründig (noch) keine Relevanz.

Bildwerden und Repräsentation

Der Prozess der Bildwerdung holt den Untersuchungsgegenstand erst ins Register des Sichtbaren und transformiert ihn zum Gegenstand von Operationen und Überlegungen. «Als Ergebnis von Anordnungen und Experimenten und Parameterveränderungen erweist sich das sichtbare Bild als Produkt zahlreicher Interventionen»⁷ so Dünkel/Schneider, die den vermehrten Gebrauch des Begriffes der Sichtbarmachung respektive Visualisierung in den Naturwissenschaften seit den 1980er Jahren als Reaktion auf einen durch zahlreiche kulturwissenschaftliche Konnotationen unscharf gewordenen Begriffes der Repräsentation verstehen. So hebe Sichtbarmachung einen «produktiv-

6 Snelle, H.A.: *E.J. Marey and Cardiology. Physiologist and Pioneer of Technology (1830–1904)*. Rotterdam: Kooyker Scientific Publications 1980, S. 171.

7 Schneider, Birgit; Dünkel, Verena: «Sichtbarmachung/Visualisierung». In: Dies.: *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Bredekamp 2008, S. 132–135, hier S. 134.

konstruktiven Aspekt der Bilderherstellung in der wissenschaftlichen Praxis»⁸ hervor.

Auch Michael Hagner versteht den Begriff der Repräsentation in der wissenschaftlichen Praxis als eine Tätigkeit, als Inskription, die aber gerade nicht ausschließlich in dem Bereich der Visualisierung und Schrift anzusiedeln ist. Hagner fasst Repräsentation als notwendig komplexe Kette von Vorgängen, mittels derer dann wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden. Diese materialisierten Kettenglieder versteht er im Sinne der Latour'schen «immutable mobiles»: Hagner macht Repräsentation als einen Vorgang aus, den er als «Transportphänomen»⁹ bezeichnet. Die Inskription nimmt nun einen Platz ein, den zuvor die ontologische Korrespondenz zwischen Wörtern, Bildern oder Zeichen und einem unabhängigen Gegenstand innehatte. Diese «Einschreibung und Umschreibung der Repräsentation in eine Geschichte der Dinge»¹⁰ rührt aus einer Abwendung eines theoriegeleiteten Wissenschaftsverständnisses. Es gehe um «ein Abschreiten des unübersichtlichen, von Nebenwegen und Unvorhersehbarkeiten gesäumten Geländes der wissenschaftlichen Praxis».¹¹ Das Potenzial eines Begriffs der Repräsentation als Inskription liegt in der Unvorhersehbarkeit, Strukturierung und Restrukturierung von Wissenschaftsobjekten.

Nach Gabriele Werner hätten Begriffe wie Sichtbarkeit erst einen Bildbegriff konstituiert, der «das Wesen des Bildlichen, das Wesen des Zeigens und Sehens, vom Denkbaren und somit von der Sprache unterscheiden»¹² soll. Sie liest in *Bilddiskurse* diese fundamentale Differenz als einen von der Kunst abgeleiteten Bildbegriff, der wiederum Bilder nicht als Deutungsweisen oder Interpretationen von Objekten der realen Welt sieht, sondern als ein «Zuwachs an Sein»¹³. Sie spricht an dieser Stelle von einem Pseudo-Subjektstatus des Bildes. Bilder erhalten demnach also die Macht ein Subjekt der «Anrufung»¹⁴ zu

8 Ebd., S. 134.

9 Hagner, Michael: «Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte». In: Rheinberger, Hans-Jörg; Hagner, Michael; Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 339–355, hier S. 341.

10 Ebd., S. 341

11 Ebd.

12 Werner, Gabriele: «Bilddiskurse. Kritische Überlegung zur Frage, ob es eine allgemeine Bildtheorie des naturwissenschaftlichen Bildes geben kann». In: Bredekamp, Horst; Dünkel, Vera; Schneider, Birgit (Hg.): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Bredekamp 2008, S. 30–35, hier S. 31.

13 Ebd., S. 32.

14 Bredekamp u.a. (Hg.): «Bilddiskurse», S. 32.

erzeugen. Das angerufene Individuum wird sowohl als «freie Subjektivität»¹⁵ als auch als unterworfenenes Wesen identifiziert. Diese vom Technischen her gedachte Bildtheorie ergibt, «dass die unterschiedlichen Bildsorten nicht nach einem kategorial festgelegten Bildbegriff erfasst werden können, sondern nach dem unterschiedlichen Vollzug von Handlungen mit Bildern».¹⁶ Die «Leibliche Wahrnehmungserfahrung und der Körper als Beobachtungs- und Messgerät» werden relativiert, indem Werner mit Donna Haraway die «Handlungsfähigkeit» des Wissensobjektes als «aktive Entität»¹⁷ fasst. Objekte erhielten damit erst durch Handlungen deren Existenz. Wenn Werner weiterhin von naturwissenschaftlichen Bildern spricht, die technisch sind, meint sie damit eben die Erwartung, dass diese «überprüfbar und wiederholbar» sind, soweit diese «hinsichtlich ihres gestischen, apparativen und theoriegeleiteten Zustandekommens nachvollziehbar sind».¹⁸ Werner plädiert hier für eine Bildtheorie, die in weiterer Konsequenz Abstand nimmt von einer Konstituierung eines immergleichen «fixierbaren»¹⁹ Subjektes. Entscheidend ist hierbei, dass die klassische Objekt/-Subjekt Konstellation gebrochen wird und sich die Bild- und Medienanalyse für eine Auffassung von Handlungsmacht als eine relationale Größe öffnet, weil Handlung hier als eine entäußerte vom Subjekt losgelöste Größe begreifbar wird.

Landschaft

Es gibt keine Landschaft an sich. Landschaft-Werden ist ein gesellschaftlicher und techno-politischer Prozess, im Zuge dessen eine Übereinkunft stattfindet: Es ist die Übereinkunft, dass ein spezifizierter «Ausschnitt von Natur» zur Landschaft erhoben wird. Landschaft als Ausschnitt eines Natur- oder Kulturraumes und dessen Bildwerdung werden in eine reziprok aufeinander einwirkende Beziehung gesetzt und sind nicht voneinander zu trennen. Erik Meinharter vermerkt in «Landschaft ist Verhandlungssache» diesbezüglich: «Das Abbild der Landschaft gewann die Oberhand und wirkt einerseits auf die Konstruktion und Rezeption von Landschaft, wie andererseits auch direkt auf den physischen Raum zurück.»²⁰ Eine Steuerung des Blicks auf Land-

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd., S. 34.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 33.

19 Ebd., S. 34.

20 Meinharter, Erik: «Landschaft ist Verhandlungssache. Ein Kommentar zum Diskurs der Landschaft». In: Pichler, Barbara; Pollach, Andrea (Hg.): *moving landscapes: Landschaft und Film*.

schaft hat wiederum deren Wahrnehmung geformt. Und diese Steuerung sei vor allem aus dem künstlerischen Feld hervorgegangen. Elisabeth Büttner vermerkt: «Unbestritten im Verständnis von Landschaft ist ihre Affinität zur Kunst.»²¹ In dieser Hinsicht wird sich Landschaft auch immer ästhetisch vermitteln. Sich auf Georg Simmel beziehend verweist Büttner auf das ästhetische Verhältnis zu Landschaft als «geordnete Natur»²², die es zu historisieren gilt. Und Joachim Ritter vermerkt: «Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist. [...] Mit seinem [des Betrachters] Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht.»²³ Das Landschafts-Werden wird also immer gebunden sein an ein kulturell situiertes Verhältnis, der Betrachterin/des Betrachters zur Natur, deren Bedeutungshorizont ebenfalls historisch variabel ist. Was also immer wieder mit dem Aufstieg Petrarcas auf den Mont Ventoux im 14. Jahrhundert mit einer neuen Bezugnahme zu Landschaft viel zitiert wird als «epochales Ereignis für die Geschichte der Aisthetik»²⁴, ist eng verknüpft mit der vieldiskutierten *perspectiva artificialis* als zentrierender Modus visueller Repräsentation. Die Figur des Panoramas scheint in vielerlei Hinsicht mit der Genese von Landschaft verknüpft zu sein. An dieser Stelle soll ausgelotet werden, inwieweit sich diese als Denkkonzept gewinnbringend entgrenzen lässt.

Panorama Landschaft Blick

Wie kann der panoramatische Blick als ein emanzipatorischer und sich einer Handlungstheorie hin öffnender begriffen werden? Diese Frage stellt sich zunächst unter der Vorannahme, dass dieser als ein – jenseits einer Überwindung der schon durch prä-kinematographischen Darstellungen – bereits zugerichteter, ins Kino ziehender Blick zu fassen ist, der das allwissende, bürgerliche Subjekt re-installiert und das Panoramatische als Unberührbarkeit und Unsichtbarkeit des (rezipierenden) Blicksubjekts im panoptischen Sinne lesen lässt. Eine mathematische Entkräftigung dieser Prämisse, wie sie Stefan

Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Medien und Film 2006, S. 71–80, hier S. 73.

21 Büttner, Elisabeth: «Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühem Kino». In: Pichler u.a. (Hg.): *moving landscapes*, S. 45–56, hier S.46.

22 Ebd., S.47.

23 Ritter, Joachim: «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft». [1965] In: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 141–163 hier S. 150.

24 Ries, Marc: «Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft». In: Pichler u.a. (Hg.): *moving landscapes*, S. 35–44, hier S. 40.

Oettermann beschreibt, kann nur eine Teillösung bieten. Oetterman argumentiert unter anderem, dass das Panorama als umschließende Raumillusion – so wie es sich in den Museen des 19. Jahrhunderts darstelle – perspektivisch-rechnerisch einer Demokratisierung von Perspektive gleichkomme. Das zentralperspektivische Bild sei ja ein exklusives: immer nur ein Standpunkt, nämlich der «von dem Augenpunkt gegenüberliegende[n] Standpunkt»²⁵ ist der richtige. Bei der panoramatischen Darstellung hingegen wird ein Rundgemälde von 360 Grad hergestellt. Der entstandene, vollendete Kreisbogen besitzt unendlich viele Ansichtspunkte.

Der filmische, panoramatische Blick

Es gibt «keinen wirksamen subjektiven Blick, der die Trennung in Objekt/ Subjekt und damit die Isolierung des individuellen Trägers von Handlungsmacht zur unhintergehbaren Grundlage machen würde»²⁶, schreibt Lorenz Engell in *Agentur des Lichts*.

Ein Potenzial zu Pluralität, im Sinne von mehr oder weniger zielgerichteten Bewegungen und Prozesse, gibt sich in Hinwendung zum panoramatischen Blick als Denkkonzept zu erkennen.

Dieses kann untersucht werden als bereits de- und noch ent-materialisierte Entäußerung des Subjekts, die sowohl als bewegungsinduzierende, prozessuale Größe als auch als etwas Werdendes, in Bewegung Seiendes, etwas Handelndes gefasst wird. Der kinematografische Blick als gerichtete Handlung des Sehens wird zum Einschreiber und als ein solcher sich einschreibend selbst zur Handlung des Sichtbarmachens seiner selbst: Er ist Teil einer neuen kinematografischen Entität des Filmbildes.

Als sich im Prozess befindend, ist er an anderer Stelle als offengehaltene und unfertige Entität zu fassen. Aus perspektivisch-rechnerischer Sicht kann er als zersplitterter, demokratisierter Blick der Vielen gefasst werden. Als existentieller Verweis ist er indexikalische Größe. Als Lichtspur in Bewegung oszilliert er zwischen dem Status des Signifikats und des Signifikanten.

25 Oettermann, Stefan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980, S. 25.

26 Engell, Lorenz: «*Eyes Wide Shut*. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht». In: Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Kusser, Astrid (Hg): *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink 2008, S. 75–92, hier S.80.

Filmische Prozesse

Bewegungen treffen aufeinander. Das der Landschaft notwendig Vorausgesetzte ist die Natur. In *Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft* verfolgt Marc Ries die These, «dass Kino die Natur als Bewegte re-ontologisiert. Und dass Landschaft das eine ästhetische Programm dieser Kino-Natur ist.»²⁷ Das Prozesshafte, die Bewegung seien die Parameter von dem was wir über Natur wissen. «Die Sonne als immerwährender Feuerkörper, das Meer als reiner Bewegungsraum, der Atem als unabdingbare Voraussetzung allen organischen Lebens, die vier Jahreszeiten als Grundmodell für Wachstum und Vergehen der Erde.»²⁸ Die aristotelischen Kategorien «Qualität, Quantität, Substanz (Entstehen und Vergehen) und Ortbestimmtheit» werden aus dem Prozessualen hervorgebracht. Um die Beziehung zwischen Bewegung und Wahrnehmung zu systematisieren, entwickelten sich nun sowohl das Modell des Mechanismus als auch das des Organismus, wobei ersteres auf der ontologischen Differenz von Innen und Außen gründet und hier äußere Bedingungen entscheidend für Ortsbewegungen der Körper sind. Zweites gehe von inneren Impulsen aus, die die Körper in Bewegung versetzen.²⁹ Ries geht der Frage nach, ob Kino nun zunächst als mechanistisches Prinzip zu begreifen ist, das erst durch Ortsbewegung «Ordnung (wieder-)erschafft»³⁰ und erst im zweiten Schritt daraus eine Wahrnehmung generiert, ob also «Bewegung das gesamte (film-)ästhetische Projekt der Landschaft vorausbestimmt».³¹ Er beschreibt den filmischen Mechanismus im Weiteren als «naturalisierte Technik»³² und spricht von Kino-Natur, die nicht nur Natur zur Darstellung bringt, sondern selbst Technik-Natur sei. Dabei kommt er zu dem Resultat, dass Bewegung und Wahrnehmung in eins überführt werden und als solche nicht mehr als vorfilmische Bewegung oder Bewegung der Kamera unterscheidbar sind. Obwohl zuerst in Einzelbilder gespalten, führen diese ihre Einzelbilder wieder in Bewegung zurück. Mit dem Schnitt erweitert sich das Kino um seinen eigenen Organismus, der sich aus dem Schnitt und der Montage generiert. So wie die Einzelbilder wieder bewegt und rückgeführt werden in ein Ganzes, wird der Kino-Organismus, also das Fragmentarische, in Ganzheit überführt. Die Bewegungen sind Bewegungen, die Orte in einen inneren, narrativen Zusam-

27 Pichler u.a. (Hg.): «Kino-Natur», S.35.

28 Ebd., S.36.

29 Ebd., S.37.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 38

menhang stellen und so eigene Bildräume schaffen. «Kino in seiner entwickelten Form, ist also eine Mischung, eine Synthese aus Außen- und Innenkräften, aus Natur und Kultur.»³³ In der neuzeitlichen Wahrnehmung von Landschaft verortet Ries die Sehnsucht nach Ganzheit eines Rundumblicks, der geschaffen wird aus einer Ästhetik der Distanz heraus. Das Konzept von Landschaft in der frühen Neuzeit evoziert den panoramatischen Blick im engeren Sinn beziehungsweise ist an diesen gekoppelt. Kino muss Landschaft werden, wird an anderer Stelle des Textes proklamiert. Die filmischen Bilder sollen von einer zweifachen Bewegung zeugen: «von 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. Nur als überformenden Schauplatz des Handelns kann es Landschaft geben.»³⁴ Bewegung wird zur Voraussetzung des Sichtbarwerdens: In Erscheinung tritt die Differenz zu dem noch nicht oder niemals Sichtbarwerdenden, des Unsichtbaren. Wenn dieses Sichtbar-Werden aber als ein dynamisiertes, prozessuales Gemacht-Sein gedacht ist, wird das notwendige Unsichtbare, aber nicht mehr als das zu entlarvende in einem binären System von Sichtbar/Unsichtbar verstanden, sondern als im handlungstheoretischen Sinne noch nicht ausgeschöpftes Potenzial denkbar. Handlungsmacht wäre demnach immer relational zu denken.

Durch die Handlung beziehungsweise durch Bewegung der Apparatur-Struktur Film wird die Teilhabe des Dings an Handlungsmacht konstituiert und es wird dadurch nicht zum gefilmten Objekt, sondern zu einem Quasi-Subjekt. Dieser Quasi-Subjektstatus lässt sich in dem Sinne fassen, wie Gabriele Werner von einem Pseudo-Subjektstatus des Bildes spricht.³⁵ Wenn nun Landschaftsdarstellungen in filmische Bewegungsbilder überführt werden, wird ein komplexes System generiert, das – um es zu erfassen – sowohl als ein Zusammenreffen semiotischer Systeme als auch als etwas durch die mediale Struktur Film neu hervortretende Entität befragt werden muss. Durch Multifokalität und Multiperspektivität der Kamera wird ein Ausschnitt Natur temporalisiert und zeigt sich als filmische Landschafts-Ansicht. «In den Blick genommen, repräsentieren Landschaften in Filmen in besonderer Weise die Ausschnitthaftigkeit jeder Ansicht und die Zeitgebundenheit von Medium und Inhalt

33 Ebd.

34 Pichler u.a. (Hg.): «Kino-Natur», S. 41.

35 Bredekamp u.a. (Hg.): «Bilddiskurse», S. 32.

gleichermaßen»³⁶ vermerkt Nils Plath in *Landschaft erblicken*. Das Verhältnis Medium, Form, Ding, Objekt muss an dieser Stelle noch eingehender betrachtet werden. Wenn das Vermitteln als eine den Medien genuine Eigenschaft zu fassen ist, so wird zu ergründen sein *wann* sich etwas *wie* vermittelt und in welcher Beziehung die vorfilmische Landschaft und das generierte Landschaftsbild zueinander stehen beziehungsweise *wann* sie zum Medium werden.

Nicht um vereinfachende Analogieschlüsse zu formulieren, sondern um spezifische Strukturen im Zusammenwirken von Handlung und Bewegung, unter spezifischen Bedingungen herauszulösen, habe ich hier exemplarisch apparativ-technische Sichtbarmachungen vorgestellt. Der Blick ist als Parameter oder Denkkonzept wesentlich in Bezug auf die filmische Landschaftsgenese und wird als sich einschreibende, handlungsmächtige Größe das Potenzial haben, das panoramatische Landschaftsbild selbst als genuin filmischen Prozess zu denken. Wenn der mediale Bildraum als ein auf die Realität rückwirkender gedacht wird, der mit Dualismen wie Subjekt/Objekt zu brechen vermag, werden Dichotomien wie Produktion und Distribution/Rezeption, Innen/Außen und Hier/Jetzt potentiell ebenfalls einer Störung unterzogen. Das Prozesshafte und zugleich das Unvollendetsein in der Bewegung selbst werden entscheidende Parameter in der Frage um das Sichtbarwerden einer verteilten filmischen Handlungsmacht.

36 Plath, Nils: «Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema». In: Plath, Nils (Hg.): *AugenBlick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*, H. 37. Marburg: Schüren 2005 («Blicke auf Landschaften»), S. 5–14, hier S. 14.