



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Wann ist Landschaft schön? Zur Darstellung von
Natur- und Kulturlandschaftsräumen in Dokumentarfilmen von
James Benning und Erich Langjahr“**

Verfasserin

Ester Kočařová

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

„Wann immer wir versuchen, etwas Einzelnes herauszusondern,
erkennen wir, dass es mit allem anderen im Universum zusammenhängt.“

(John Muir, Naturforscher, 1838-1914)

Dank

meiner Mutter, die die Sichtweise auf meine Umgebung bedeutend mitgeprägt hat
und all jenen, die mich bisher im Leben begleitet haben und von denen ich lernen durfte.

Inhalt

Vorwort

Einleitung	
Herangehensweise und wissenschaftliche Methode	9
Ausgangslage und Material. Fragestellungen und Interesse	11
1. Natur- und Landschaftsbegriff	
1.1 Der Begriff der Landschaft im Rückblick	14
1.2 Gegenwärtige Bedeutung des Natur- und Landschaftsbegriffs. Definition Natur- und Kulturlandschaft	19
1.3 Verwendung der Begriffe Natur- und Kulturlandschaft in dieser Arbeit	21
1.4 Erweiterter Begriff von Natur	22
2. Natur und Landschaft im Film	
2.1 Wahrnehmung und BetrachterIn	24
2.2 Funktionen von Natur und Landschaft im Film	27
2.3 Einsatz von Natur- und Landschaftsräumen im Film	30
3. Filmische Gestaltungsmittel von Natur und Landschaft in ausgewählten Dokumentarfilmen	
3.1 Darstellungsmittel und Interkommunikation mit dem Publikum	34
3.2 Funktionen unkonventioneller Gestaltungsmethoden	37
3.3 Gestaltungsmittel in <i>13 Lakes</i> und <i>Ten Skies</i>	40
3.4 Gestaltungsmittel in <i>Hirtenreise ins dritte Jahrtausend</i>	57
3.5 Gestaltungsmittel in <i>Geschichten aus dem Wienerwald</i>	74
3.6 Bedeutung von Perspektive und Rahmung	80
4. Landschaft und mögliche Funktionsräume	88
4.1 Die Ästhetisierung von Landschaft	91
4.2 Wann ist Landschaft schön?	97
4.3 Kulturlandschaft und Bewirtschaftung	102
4.4 Die „Aktualität“ einer Landschaft	106
5. Resümee	110
6. Quellenverzeichnis	
6.1 Auswahlbibliographie	114
6.2 Filmographie	117
6.3 Internetquellen	118
6.4 Andere Quellen	118
7. Zusammenfassung	120

Vorwort

Vor einer inhaltlichen Einführung ins Thema möchte ich das Vorwort dafür nützen, den Titel der Arbeit, „Wann ist Landschaft schön? Zur Darstellung von Natur- und Kulturlandschaftsräumen in Dokumentarfilmen von James Benning und Erich Langjahr“ näher auszuführen und den LeserInnen den persönlichen Hintergrund und meine Motivation zum gewählten Thema vorzustellen.

Drei Schritte führten zur Wahl: Die Idee entstand im Laufe meines Zweitstudiums Landschaftsarchitektur und Landschaftsplanung an der Universität für Bodenkultur Wien. Eine Konkretisierung des Themas folgte im Wintersemester 2007, als ich an der von Barbara Pichler durchgeführten Übung *Moving Landscapes* teilnahm, veranstaltet auf dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausschlaggebend für meine Film- auswahl war unter anderem eine Retrospektive im Österreichischen Filmmuseum zum Werk des Filmemachers James Benning, aus dessen Filmschaffen ich zwei seiner Werke wählte. Diese bilden, neben zwei anderen Dokumentarfilmen, die Grundlage meiner filmanalytischen Überlegungen, auf die ich im Kapitel „Ausgangslage und Material – Fragestellungen und Interesse“ näher eingehen werde.

Eine grundlegende Erkenntnis der Natur- und Kulturgeschichte lautet: Der Blick auf Natur und Landschaft ist stets an die Assoziationen des Betrachters/der Betrachterin geknüpft. Dass es einen objektiven Blick aufgrund kultureller Prägungen nicht geben kann, ist allgemein anerkannte Anschauung. Der Blick auf die Umgebung und das „Lesen“ in Natur und Landschaft ist ebenso ein anderer, wenn man an einen Schöpfer glaubt, der das erschaffen hat. Bei der Betrachtung der für diese Arbeit ausgewählten Texte und den Filmanalysen ist mein Blick auf Natur und Landschaft mit meinem Glauben an einen von außen auf die Welt einwirkenden Schöpfergott verbunden. Diese Hintergrundinformation wird nicht von Bedeutung für das Textverständnis der LeserInnen sein. Ich führe sie hier an, da eine Text- und Filmauswahl immer auch eine subjektiv-selektive ist. Durch diese Zusatzinformation ist der Fokus bei mancher Textauswahl dargelegt.

Die Natur ist ein wunderbares Werk, das durch das Medium Film neue Betrachtungsweisen bei den RezipientInnen hervorrufen kann. Letztendlich war das die grundlegende Motivation für eine Auseinandersetzung mit diesem Thema.

Einleitung

Herangehensweise und wissenschaftliche Methode

Das aus dem Griechischen abgeleitete Wort Genese bezeichnet die Entstehung oder Entwicklung von Etwas, wie zum Beispiel eines Begriffs. Es sind die Begriffe Natur und Landschaft, die die Grundlage dieser Diplomarbeit bilden. In ihren Bedeutungen erscheinen diese Begriffe oft ambivalent. Ein Grund dafür kann darin liegen, dass sie in der Alltagssprache – oft unbewusst – falsch eingesetzt werden. Dadurch haben sich undefinierte Gedankenbilder von den Begriffen „Natur“ und „Landschaft“ herausgebildet. Es schien vor einer Vertiefung ins Thema wesentlich, ansatzweise die Entwicklung dieser Wörter zu betrachten und anschließend die Definition der Begriffe Natur und Landschaft für diese Arbeit festzumachen.

Bei der Auseinandersetzung mit den Termini machte die Autorin eine grundlegende Erfahrung, die Karl Kraus für den Umgang mit Wörtern folgendermaßen beschrieben hat: Je näher man auf sie hinsieht, umso weiter sehen sie zurück.¹ Die Autorin befasst sich im Folgenden nur auszugsweise mit der Genese der Begriffe, da für eine ausführliche Erläuterung eine eigene Arbeit erforderlich wäre.²

Von Bedeutung ist die Definition der Termini für diese Arbeit. Vor einer Vertiefung in die Filmanalysen waren als Einleitung in die Thematik Beschreibungen für Begriffe auszumachen, die oft selbstverständlich scheinen. In diesem fortlaufenden Gedankenprozess verflüchtigten sich bei der Autorin nach und nach illusorische Gedankenbilder von Natur und Landschaft, je weiter die Auseinandersetzung mit diesem Thema voranschritt. Für die LeserInnen ist ein hoffentlich interessantes Konvolut an einem kleinen Auszug von Dokumenten entstanden, das eine Einstimmung auf die nähere Auseinandersetzung mit diesem spannenden Thema bietet.

Die Betrachtung und Auslegung der Begriffe sollte dabei möglichst im Sinne einer forschenden Hermeneutik erfolgen. Der Gedanke der forschenden Hermeneutik verfolgt den Anspruch, interdisziplinär zu sein. Hinzugezogen wurden etwa Texte aus dem Bereich

¹ Der Aphorismus von Karl Kraus, „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück“, findet sich in Heft 326 der Zeitschrift *Die Fackel*, 13. Jg. (8.7.1911), S. 44.

² Für eine detaillierte Beschreibung des Landschaftsbegriffs vgl. etwa: Gerhard Hard: Die „Landschaft“ der Sprache und die „Landschaft“ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien zu einigen zentralen Denkfiguren in der deutschen geographischen Literatur. Bonn, Dümmler Verlag 1970. S. 28ff., S. 32, S. 101-117.

der Kunstgeschichte oder Geographie. Das untersuchte Material beinhaltet darüber hinaus Texte der Naturwissenschaften und der Landschaftsplanung, oder Auszüge aus der Heiligen Schrift, der Bibel. Das Ziel der Betrachtung liegt dabei vor allem darin, den Sinngehalt der ausgewählten Texte mittels Interpretationstheorien entsprechend den unten genannten Fragestellungen darzustellen. Die Interpretation der Autorin hat nicht zum Ziel, durch eigene Sinndeutung die Wahrheit der Texte zu relativieren. Vielmehr sind die ausgewählten Zitate als Vorbereitung auf und Unterstützung der Filmanalysen zu verstehen. Interpretationen der Texte wurden so gut wie möglich in den Kontext der verschiedenen Disziplinen eingebunden.

Ausgewählte Dokumentarfilme stellen die Forschungsbasis zur Untersuchung unterschiedlicher Natur- und Kulturlandschaftsdarstellungen dar und sind Materialgrundlage der filmanalytischen Überlegungen. Eine Filmwahl, *Geschichten aus dem Wienerwald* (1999), ist ein in der *Universum*-Reihe entstandener Dokumentarfilm über den Naherholungsraum der WienerInnen. Der Filmemacher James Benning vermittelt mit *13 Lakes* und *Ten Skies* (beide 2004) einen anderen Blick auf Landschaft als der zuvor erwähnte Film. In diesen beiden Werken Bennings manifestiert sich die minimalistische Arbeitsweise des Regisseurs, die einher geht mit seinem Verständnis von Natur und der dazugehörigen Geschichte der von ihm gefilmten Landschaften. Anhand von exemplarischen Filmausschnitten wird untersucht, inwieweit Geschichte in Natur und Landschaft festzuschreiben ist und welcher Mittel sich der Filmemacher bedient, um beim Publikum evokative Bilder zu erzeugen, Bilder, die bestimmte Vorstellungen enthalten oder diese den ZuseherInnen bewusst machen. Der Regisseur Erich Langjahr zeigt mit *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (2002) wiederum die Kulturlandschaft der Schweiz als Arbeitsraum von Hirtinnen und Hirten. Mit der Analyse einzelner Sequenzen wird sein Zugang zur Darstellung von Landschaftsräumen untersucht.

Ausgangslage und Material. Fragestellungen und Interesse

Wie unter *Herangehensweise und wissenschaftliche Methode* angemerkt, ist das zur Unterstützung der Filmanalysen hinzugezogene Textmaterial aus verschiedenen Disziplinen zusammengetragen worden. Das ergibt sich aus der materiellen Ausgangslage, den in Folge ausgeführten Fragestellungen und dem persönlichen Interesse der Autorin.

Das Thema Natur und Landschaft im Film ist bisher in einigen wenigen Publikationen aufgearbeitet worden. Die materielle Ausgangslage ist demnach spärlich, weshalb verstärkt auf disziplinenübergreifende Literatur zurückgegriffen wurde.

Eine Deutung der zentralen Begriffe Natur und Landschaft schien vor einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Filmmaterial von besonderer Wichtigkeit. Deshalb werden diese Termini zu Beginn der Arbeit von unterschiedlichen Disziplinen aus beleuchtet. Aufgrund der Fülle an Materialien zum Thema Natur und Landschaft ist das jedoch nur auszugsweise möglich. So bezieht sich die interdisziplinäre Textauswahl vor allem auf die zentrale Fragestellung der Arbeit, welche Funktionen Natur- und Kulturlandschaften in der Vergangenheit erfüllten und heute erfüllen können.

Bestimmte Bilder erwecken bestimmte Vorstellungen und Assoziationen. Nach einer kurzen Einleitung in die Natur- und Landschaftswahrnehmung werden in den darauf folgenden Filmanalysen die unterschiedlichen Darstellungsweisen in Verknüpfung mit der Sichtweise der Filmemacher beleuchtet und der Frage nachgegangen, welche Gestaltungsmittel verwendet werden, um eine bestimmte Wirkung bei den ZuseherInnen zu erzielen. Die Filmanalysen konzentrieren sich auf die Art der Vermittlung von Natur und Landschaft in der Gegenwart. Hier spielen die Gestaltungsmittel eine bedeutende Rolle, wie auch die Sichtweise der Regisseure auf Landschaft. Ein weiterer Aspekt ist die Funktion des Landschaftsraumes der dargestellt wird. Die ausgesuchten Filmbeispiele stellen Landschaften als Erholungs-, Reflektions- und Nutzungsräume dar, dahingehend erfolgte auch die Textauswahl.

Das Verhältnis des Menschen zu Natur und Landschaft ist seit dem 20. Jahrhundert verstärkt medial beeinflusst worden. Die unmittelbare Erfahrung mit Natur ist für einen Großteil der Gesellschaft eine Ausnahme. Ein verschwindend kleiner Bevölkerungsanteil

kann sagen, Natur in allen Jahreszeiten spürbar erlebt zu haben, wie etwa eine Bäuerin oder ein Bauer aufgrund ihrer Lebens- und Erwerbsgrundlage. Im 21. Jahrhundert sind es in vermehrtem Maße Bildmedien, die StadtbewohnerInnen Natur und Landschaft vermitteln. Aus einer bekannten Sendereihe des Österreichischen Rundfunks (ORF), *Universum*, wurde ein Dokumentarfilm zur Analyse gewählt der den Naherholungsraum der WienerInnen, den Wienerwald, zum Gegenstand hat. Zum untersuchten Filmmaterial zählen darüber hinaus *13 Lakes* und *Ten Skies* des amerikanischen Filmemachers James Benning (beide 2004) und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (2002) des Schweizer Regisseurs Erich Langjahr. Zur Analyse der Filme *13 Lakes* und *Ten Skies* wird zusätzlich eine Dokumentation über den Filmemacher, *James Benning – Circling the Image* (2002) von Reinhard Wulf hinzugezogen. Ergänzendes Filmmaterial wird ebenfalls bei der Analyse von *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* verwendet. In *Dokumentarisch Arbeiten – Schauen statt Zeigen* (2004) spricht der Regisseur Erich Langjahr in einem ausführlichen Interview über seine Zugangsweise zum Film.

Das Quellenmaterial für *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* und den *Universum*-Film *Geschichten aus dem Wienerwald* erschöpft sich primär vor allem im Filmmaterial selbst, da hier wenige (*Hirtenreise*) bis keine (*Universum*-Film) Primär- und Sekundärliteratur vorhanden war.

Die Funktion der Zeitökonomie stellt sowohl bei James Benning als auch bei Erich Langjahr eine Konstante in ihrem Filmschaffen dar. Besonders in *13 Lakes* und *Ten Skies* (Benning) kommt dieser Aspekt zum Ausdruck, weshalb auf die Wirkung von bewusster Zeitwahrnehmung und der Funktionalität von Ort und Zeit in dieser Arbeit besonders eingegangen wird. Bei *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (Langjahr) spielt die Zeitwahrnehmung eine andere, aber nicht minder bedeutende Rolle. Eine andere Wirkung auf die ZuseherInnen kann die Zeitökonomie der *Universum*-Dokumentation *Geschichten aus dem Wienerwald* haben. Zusammenhängend mit der Fragestellung nach der Zeitfunktion in den untersuchten Filmen, soll der unterschiedlichen Wirkung und den möglichen Motiven, diese Zeitökonomie bewusst zu verwenden, nachgegangen werden.

Innerhalb des Rahmens dieser Arbeit wurde die Arbeitsweise und Motivation der Filmemacher James Benning und Erich Langjahr näher untersucht. Es wird vor allem über das Bild, das die Regisseure von Natur- und Kulturlandschaften vermitteln, gesprochen. In den

Filmanalysen ist die zentrale Fragestellung jene nach den Beweggründen der Filmemacher den Zeitaspekt derart einzusetzen, sowie welche Anforderungen ihre Zeitbegriffe an die ZuseherInnen stellen. Diese Art zu filmen widersetzt sich den gängigen Wahrnehmungs- und Lebensweisen, was eine gewisse Zeitkritik beinhaltet, die in den Analysen angedeutet bleibt.

Die wissenschaftlichen Analysen von *13 Lakes*, *Ten Skies* und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* basieren primär auf Aussagen der Filmemacher, um so nah wie möglich an der Motivation der Regisseure und am Wahrheitsgehalt, beziehungsweise der Hypothesenbildung (dass die Natur- und Landschaftsdarstellung jeweils abhängig vom Filmemacher, respektive den Gestaltungsmitteln, ist, sowie der dargestellten Funktionsräume), zu bleiben.

Die vorliegende Arbeit verfolgt den Gedanken, dass die Darstellung von Natur- und Kulturlandschaftsräumen im Dokumentarfilm unterschiedliche Funktionsräume beschreibt. Das abschließende Kapitel der Arbeit fasst diese Gedanken zusammen und stellt darüber hinausgehend die Frage, welche Einflüsse die Vermittlung von Natur und Landschaft auf das gegenwärtige und zukünftige Landschaftsbild nehmen kann.

1. Natur- und Landschaftsbegriff

1.1 Der Begriff der Landschaft im Rückblick

Ludwig Fischer schreibt es ist die Kunstgeschichte, die den Landschaftsbegriff vorgibt.³ Diese heute deutlich spürbare Prägung ist bedeutend für das Filmbild geworden, beziehungsweise wie Landschaft inszeniert wird. Kunsthistorisch gesehen beschreibt der Begriff Landschaft eine künstlerische Darstellung der sichtbaren Welt, die Blütezeit der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

Der Mensch sehnt sich nach möglichst genauen Definitionen, wie es eine Abgrenzung des Raumes, oder von Begriffen ist. Der Begriff „Landschaft“ beschreibt in der heutigen Alltagssprache einen solchen abgegrenzten Raum, dessen Wurzel des Wortes im Mittelalter liegt. Das Wort „Landschaft“ hat demnach keine Entsprechung im Griechischen oder Lateinischen, etymologisch gesehen liegt der Ursprung im Mittelhochdeutschen. Im Mittelalter bezog sich das Wort „Land“ auf jedes Stück Erde, das genau definiert war: Ein abgegrenztes Gebiet von Landschaft, wie beispielsweise ein Grundstück. Der zweite Wortteil „-schaft“ bezeichnete die Qualität und den Zustand des Raumes innerhalb dieser Abgrenzung. Der Landschaftsbegriff änderte sich mit dem ausgehenden Mittelalter, einhergehend mit einem anderen Naturverhältnis.⁴

Landschaft war im ursprünglichen Sinn in hohem Maße im realen Raum und dem Leben in diesem verhaftet. Erst im 16. Jahrhundert wurde das Wort „Landschaft“ in Europa mit eindeutigen Vorstellungen verbunden: Albrecht Dürer erwähnt erstmals am 5. Mai 1521 in seinem *Niederländischen Tagebuch* den Maler Joachim Patinier als „meister Joachim, der gut landschaftt mahler“.⁵ Der heute gebräuchliche Landschaftsbegriff entwickelte sich in der Malerei. Ausgangspunkt für den Begriff war das Bild, und nicht das von den vor Ort lebenden Menschen geprägte und bearbeitete Land. „Landschaft entstand durch

³ Vgl. Ludwig Fischer: Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur“. In: Mediengeschichte des Films, Band 1. Hg. v. Harro Segeberg. München, Fink Verlag 1996. S. 69-96.

⁴ Vgl. dazu etwa Anita Aigner (Hg.): Landschaft vor Augen. Neutralisierung eines romantischen Gebildes. Wien, Sonderzahl Verlag 2004. S. 23f.

⁵ Hans Rupprich (Hg.): Schriftl. Nachlass Albrecht Dürers, Band 1. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956. S. 167. Vgl. dazu weiter: Erich Steingräber: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei. München, Hirmer Verlag 1985. S. 142.

Nachahmung der Kunst durch die Natur“, so konstatiert Gerhard Hard 1991.⁶ Landschaft wird aus dieser Entstehungsgeschichte heraus als Bild verstanden und auch so behandelt.

Die ursprüngliche Dimension des Begriffs wurde durch eine Entwicklung im 16. Jahrhundert überdeckt, die aus den südlichen Niederlanden kam: „landschap“⁷ waren Gemälde, die natürliche, agrarische Szenerie zeigten. Die Landschaft übte eine große Anziehungskraft auf die flämischen Künstler aus, das belegen sowohl die Gemälde, wie auch die druckgraphischen Arbeiten dieser Zeit. In vielen Werken ist die Landschaft das beherrschende Sujet. Oft besteht diese aus schroffen Felsformationen, die in sorgfältig abgestuften kühlen Blau-, Grün- und Grautönen ausgeführt sind. Dadurch entsteht für die BetrachterInnen trotz relativ kleiner Bildfläche der Eindruck großer räumlicher Entfernungen.

Durch den Erfolg der niederländischen Malerei wurde der Begriff „Landschaft“ exportiert. Aus der Beschreibung eines realen Raumes im Mittelalter wurde „Landschaft“ ab dem 17. Jahrhundert schrittweise zu einer Bezeichnung der *Darstellung* eines realen Raumes. Im 17. Jahrhundert wurde im Unterschied zum Mittelalter Landschaft als Bildinhalt gesehen, im Mittelalter hingegen als Transportmittel von Emotionen. In der Kunstgeschichte wird Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert ein eigenes Genre. Die Entdeckung der Zentralperspektive machte eine realistischere Darstellung der Landschaft möglich. Was zuvor nur „Kulisse“ war, ist nun im Bildmittelpunkt.

Im 19. Jahrhundert gewann die Landschaft als eigenständiges Bildgenre eine immer größere Bedeutung, wie die Blütezeit der Landschaftsmalerei in diesem Jahrhundert auch zeigt. Was die LandschaftsmalerInnen des 18. Jahrhunderts bereits als das Erhabene der Natur, im Gegensatz zum Schönen, dargestellt hatten – dazu gehörten Motive wie zerklüftete Felsen, weite Ebenen und tobende Gewitterstürme, vor allem auf dem Meer –,

⁶ Gerhard Hard: Landschaft als professionelles Idol. In: Garten + Landschaft, H. 3, S. 14.

⁷ Das französische „paysage“ (deutsch: „Landschaft“) in den romanischen Sprachen hat eine ähnliche Bedeutung. Der Begriff „Landschaft“ beinhaltet eine Art von alltäglichem Zustand bzw. den Verhältnissen eines Landes und den Menschen, die darin lebten. Dies war auch der Gegenstand der europäischen Landschaftsmalerei. Stellt man dem etwa die ostasiatische Landschaftsmalerei gegenüber, so waren hier häufig abgebildete Szenerien stille Berge und Täler, wo nur Einsiedler und Eremiten aufgrund der schwierigen Umstände leben konnten. Zur Genese des Landschaftsbildes vgl. etwa Matthias Eberle: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen, Anabas Verlag 1991.

übte auch auf die MalerInnen des 19. Jahrhunderts eine wachsende Faszination aus. Thema waren oft Naturgewalten und die Verlorenheit des Menschen gegenüber diesen Mächten.

Für die deutsche Malerei der Romantik sind visionäre Landschaftsdarstellungen charakteristisch, in denen die Landschaft mit symbolischen Themen verbunden wird. Als Begründer der symbolhaltigen romantischen Landschaftsdarstellung gilt Caspar David Friedrich. Typische Motive seiner Bilder sind ein einsames Kreuz, das auf einem Berggipfel aufragt, oder die endlos scheinende Weite eines verlassenen Strandes, auf dem nur eine einsame – gewöhnlich in Rückenansicht gemalte – Gestalt steht.

Wendet man sich der geographischen Definition des Begriffes „Landschaft“ zu, so ist diese mit außerwissenschaftlichen Interessen eng verknüpft: Der erste Höhepunkt der Landschaftsgeographie (1920-35) fällt zusammen mit einem Höhepunkt des poetischen, allgemein ästhetischen und weltanschaulichen Interesses an der „Landschaft“ (und vor allem der „deutschen Landschaft“).

Die Entwicklung der geographischen Definition von Landschaft verlief deckungsgleich zu der Entwicklung des Begriffs in anderen Disziplinen:

War die ältere Geographie noch mit der zu seinen Zeiten anachronistisch anmutenden Natursicht eines Alexander von Humboldt verwandt, in der [...] die Wissenschaft mit der Ästhetik noch aufs Engste verwoben ist, erfährt der Landschaftsbegriff im Zuge einer Verwissenschaftlichung der Geografie zusehends eine Ablösung von allem Wertenden, Ästhetischen und Subjektiven.⁸

Im 18. und 19. Jahrhundert war der Terminus Landschaft stark mit ästhetischen Vorstellungen verbunden, im 20. Jahrhundert wurde er mehr an den physischen Raum geknüpft. Das kommt verstärkt in der Disziplin der Kartographie zum Vorschein, wo der wissenschaftliche Begriff von Landschaft im Vordergrund steht. Landschaften können in der Geographie mittels einheitlicher Merkmale, wie etwa der gleichen Physiognomie, abgegrenzt werden.⁹

⁸ Anita Aigner (2004), S. 23. Vgl. weiters etwa: Elke Krasny: Landschaft buchstabieren. Eine Bemerkung über Alexander von Humboldts Versuch einer naturwissenschaftlichen Ästhetik und einer ästhetischen Naturwissenschaft. In: Landschaft vor Augen. Neutralisierung eines romantischen Gebildes. Hg. v. Anita Aigner (2004), S. 213-233.

⁹ Zum Begriff der Landschaft vgl. Johannes Granö: Geographische Ganzheiten. In: Das Wesen der Landschaft. Hg. v. Karlheinz Paffen. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. S. 3-19. Vgl. weiters etwa: Gerhard Hard (1970), S. 28ff., S. 32, S. 101-117.

Der Diskurs um Landschaft und ihre gesellschaftliche Wahrnehmung bleibt auch heute in der Geographie nicht determiniert: Landschaft als Bild, Text und Vorstellung einerseits (semiologisches Verständnis) und Landschaft als realer, objektiver Raum (ontologisches Verständnis) andererseits. Jedoch wird Landschaft in der Geographie vermehrt als gesellschaftliches Konstrukt, mit raumbezogenen Identitätsbildungen, mitgedacht und verstärkt mit berücksichtigt.¹⁰

Geschichte andererseits determiniert Landschaft als etwas kulturell Konstruiertes. Die Begriffsdefinition von „Landschaft“ ist hier immer vom Menschen abhängig und den Auswirkungen, die eine bestimmte Kultur auf einen Raum hat. Zumeist sind es Orte, wo sich Prozesse in einem Raum abbilden, in die Landschaft „einschreiben“, wie etwa Naturkatastrophen oder Kriege.

Prägend für einen soziologischen Zugang zum Begriff Natur war die Kulturlandschaftsforschung, oder auch „landscape studies“. Landschaft wurde nicht als Gemälde oder Garten betrachtet (ausgehend vom ästhetischen Standpunkt), sondern als ein Areal, das von Gruppen geprägt ist. Die „landscape studies“ beziehen bei der Definition von Landschaft sowohl topographische Verhältnisse, wie auch Pflanzenwuchs und Klima mit ein. Mit den „landscape studies“ verwandt ist in Österreich die Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur.

In den 1990er Jahren entstand die Erkenntnis, dass die Wahrnehmung von Landschaft immer in einer Wechselwirkung mit der Bildproduktion steht. Die Naturphilosophie dieser Zeit geht zurück zu Natur und Landschaft als sinnliche Erfahrung.¹¹

Betrachtet man die Verwendung des Begriffs „Landschaft“, ist derselbe Terminus „landscape“ im Englischen in einer anderen Weise belegt als im Deutschen. „Landschaft“

¹⁰ Vgl. Gerhard Strohmeier u. Hannes Stekl: Wahrnehmung von Landschaft – aktuelle Positionen und Diskurse. In: Wahrnehmung von Landschaft, H. 2 (53. Jg. 2009). S. 99-100. Zitat auf S. 99. Vgl. weiters etwa: Gerhard Hard: Über Räume reden. Zum Gebrauch des Wortes „Raum“ in sozialwissenschaftlichem Zusammenhang. In: Die aufgeräumte Welt. Raumbilder und Raumkonzepte im Zeitalter globaler Marktwirtschaft. Loccumer Protokolle, 72/92, Loccum 1993, S. 65. Vgl. weiters etwa: Peter Weichhart: Regionale Identität als Thema der Raumplanung? In: Wahrnehmung von Landschaft, H. 2 (53. Jg. 2009), S. 101-112.

¹¹ Vgl. Anita Aigner (2004), S. 13.

wird gleichgesetzt mit „Areal, Fläche, Gelände“¹², das deutsche Wort bezeichnet im Sprachgebrauch auch alle Teile, die in einer Landschaft beinhaltet sind, wie Gewässer, Wälder, Wolken und Seen. „To landscape“ hingegen kann etwa zusätzlich „landschaftsgärtnerische Gestaltung“ bedeuten, darüber hinaus „landscape format“ ein Breitformat.

Innerhalb des Nomens „landscape“ wird im Englischen stark differenziert. „Landscape“ steht sowohl für Landschaft als auch für das Landschaftsbild. Darüber hinaus gibt es Unterscheidungen zwischen „sea scape“, „cloudscape“, „sky scape“, „brick-scape“, „chimney-scape“, „townscape“ und eben „landscape“. Im deutschen Sprachgebrauch sind Wörter mit dem Suffix „-schaft“ für Landschaftsbeschreibungen kaum zu finden, beziehungsweise werden sie in der Alltagssprache kaum gebraucht.¹³

Die Kluft zwischen objektiven und subjektiven Landschaftsbegriffen wird deutlich bei dem Begriff „Land“ versus „Landschaft“: Das Land ist die Erdoberfläche oder ein Teil der Erdoberfläche, Landschaft dagegen das Land in seiner Wirkung auf den Menschen.

„Landschaft“ ist ein ambivalenter Begriff, der in der Alltagssprache oft mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen eingesetzt wird. Dadurch hat sich ein undefinierter Terminus herausgebildet. So gibt es auch eine emotionale Behaftung des Begriffs, siehe „Seelenlandschaft“, oder auch den Term „nationale Identität“, die Landschaft, aus der man herkommt, wo die „Heimat“ ist. Im folgenden Abschnitt wird versucht, die aktuelle Bedeutung der allgegenwärtigen Termini Natur und Landschaft festzustellen und Wortdefinitionen für diese Arbeit auszumachen.

¹² Es kommt zudem auf die Verwendung des Begriffs an; die hier angeführten, sinnverwandten Wörter sind entnommen aus: A. M. Textor: Sag es treffender. Hamburg, Rowohlt Verlag, 8. Aufl. 2005. S. 78.

¹³ Vgl. Gerhard Hard (1970), S. 114f.

1.2 Gegenwärtige Bedeutung des Natur- und Landschaftsbegriffs. Definition Natur- und Kulturlandschaft

Durch die Entstehung unterschiedlicher Landschaften entstanden neue Kategorisierungen: „Die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit von Landschaften zeigt sich in verschiedenen Landschaftstypen“,¹⁴ so die Landschaftsarchitektin Eva Zerjatke. Primär wird zwischen Naturlandschaft, Kulturlandschaft, Stadtlandschaft und peripherer Landschaft (oder auch Infrastrukturlandschaft) unterschieden.

Eine Kulturlandschaft wird nach heutigem Verständnis dadurch definiert, dass sie vom menschlichen Schaffen geprägt ist.¹⁵ Nach Ludwig Fischer versteht man unter Kulturlandschaft „[...] ein aus der Bildlichkeit entwickeltes mentales Konstrukt von angeschauter menschlicher Umgebung [...]“.¹⁶ Dies kann bereits der Klang von einem Flugzeug sein, wenn man davon ausgeht, dass der Begriff Natur allgemein für das steht, wo der Mensch keine Spuren hinterlassen hat. Natur wäre somit das Gegenteil von Kultur. Die Frage nach der Position des Menschen, ob dieser als der Natur zugehörig betrachtet werden kann, bleibt nach heutigem Diskurs eine offene Frage:

Wird der Mensch als Teil der Natur angesehen, gehören seine Eingriffe in die Natur auch zu der Natur, so dass man von einer Naturlandschaft sprechen könnte. Wird der Mensch nicht als Teil der Natur angesehen, so steht er mit seinen Eingriffen in die Natur außerhalb dieser und man redet von Kulturlandschaft. Letzteres entspricht der aktuellen Lehrmeinung.¹⁷

Betrachtet man also den Menschen als Teil der Natur, so könnte jede Landschaft als Naturlandschaft bezeichnet werden. Eine andere Definition von Naturlandschaft ist jene, dass Naturlandschaften ausschließlich, oder überwiegend von Natur geprägt sind und gar

¹⁴ Eva Zerjatke: Die Landschaft im Wandel. In: Was ist Landschaft?

<http://www.wasistlandschaft.de/index.php?file=was-ist-landschaft/landschaftswandel.inc> Zugriff am 27.4.2009.

¹⁵ Die österreichische Kulturlandschaftsforschung definierte Mitte der 90er Jahre Kulturlandschaft folgendermaßen: „Kulturlandschaft ist ein vom Menschen als Einheit wahrgenommenes Wirkungsgefüge, das sich aus seiner Naturlandschaft und den Einwirkungen des Menschen ergibt. Kulturlandschaften sind als Stadien komplexer Prozesse zu verstehen. Ihre Genese ist das Ergebnis von sozioökonomischen, kulturellen und naturräumlichen Faktoren und Wirkungen, sie sind aber nur Durchgangsstadien im Rahmen einer fortgesetzten Entwicklung.“ Wolfgang Bittermann: Von der Landschaftsnutzung zum Landschaftsverbrauch. In: Österreich 1945-1995. Hg. v. Sieder, Steinert und Tálos. S. 625-640. Zitat auf S. 625.

¹⁶ Ludwig Fischer: Die Ästhetisierung der Nordseemarschen als „Landschaft“. In: Kulturlandschaft Nordseemarschen. Hg. v. Ludwig Fischer. Hever, Bredstedt Verlag 1997. S. 201-231. Zitat auf S. 204.

¹⁷ Eva Zerjatke (2009), Zugriff am 27.4.2009.

nicht, oder nur gering durch menschliches Handeln verändert wurden. Die voranschreitende Besiedelung des Menschen bisher nicht erschlossener Gebiete lässt bei dieser Definition die Frage aufkommen, inwiefern Naturlandschaften zurückgedrängt werden, oder ob es noch welche gibt, „da das Handeln des Menschen globalen Maßstab erreicht hat.“¹⁸

Innerhalb beider Begriffsdefinitionen, einerseits der, dass unter Naturlandschaft jene Landschaft zu verstehen ist, wo der Mensch nur geringfügig eingreift, und der Position, dass der Mensch als Teil der Natur gesehen wird – und deshalb jede Landschaft als Naturlandschaft bezeichnet werden kann – innerhalb beider Definitionen kann also festgestellt werden, dass Natur immer Teil von Landschaft bleibt, ganz gleich inwiefern der menschliche Eingriff gegenwärtig ist.

Ob von Natur- oder Kulturlandschaft die Rede ist, scheint vielmehr über die Wahrnehmung auf Landschaft definiert zu sein. Die Frage nach der Funktion, die Natur für den Menschen erfüllt, stellt eine zentrale Frage dar im Hinblick auf die Wahrnehmung von Natur und Landschaft, weshalb in dieser Arbeit auch Erholungs-, Reflektions- und Nutzungsräume betrachtet werden.

¹⁸ Eva Zerjatke (2009), Zugriff am 27.4.2009.

1.3 Verwendung der Begriffe Natur- und Kulturlandschaft in dieser Arbeit

Die kulturelle Prägung des Menschen ist beinahe in allen Landschaftsräumen sichtbar. Ausnahmen können etwa Bergregionen sein, aber selbst hier sind zumeist Spuren einer Kulturlandschaft lesbar. Das markante Merkmal einer solchen Landschaft ist die sichtbare menschliche Spur. Demnach kann jede Landschaft eine Kulturlandschaft sein, wenn sie auch durch noch so geringe menschliche Aktivität gekennzeichnet ist.

Es gibt jedoch auch eine Zwischenposition, die Landschaft nur dann als Kulturlandschaft bezeichnet, „wenn die menschlichen Aktivitäten eine eigene, klar zu einer ‚Naturlandschaft‘ unterscheidbare Landschaft geformt haben.“¹⁹ Das heißt, dass von dieser Position aus naturähnliche Landschaften, die jedoch künstlich entstanden sind, nicht differenziert werden könnten. Man spricht in diesem Fall tendenziell eher von Naturlandschaften als von Kulturlandschaften.

In dieser Arbeit wird der Begriff der „Naturlandschaft“ dort verwendet, wo Spuren des Menschen in den dargestellten Landschaften nur geringfügig sichtbar sind. Der Begriff der „Kulturlandschaft“ wird dort angeführt, wo der Mensch das Landschaftsbild bestimmt und deutliche Spuren seines Eingriffs lesbar sind.

¹⁹ Eva Zerjatke (2009), Zugriff am 27.4.2009.

1.4 Erweiterter Begriff von Natur

Der Begriff von Natur soll hier über den im Alltagsgebrauch verwendeten erweitert werden um die Wahrnehmung auch auf jene Teilgebiete zu lenken, die nicht auf den ersten Blick mit Natur gleichgesetzt werden.

Himmel, Wasser und Erde zählen zur Natur, werden jedoch generell als Landschaft bezeichnet. Nach der im Kapitel 1.2 festgestellten Definition gehört auch der Himmel zur Landschaft, nicht zuletzt deshalb, da er kaum vom Menschen beeinflusst werden kann.²⁰ Sichtbar wird die Beeinflussung des Himmels durch menschliches Handeln dann, wenn sich etwa der Kondensstreifen eines Flugzeugs am Himmel abzeichnet (der Regisseur James Benning zeigt etwa in *Ten Skies* in zehn Einstellungen unterschiedliche Bilder des Himmels, wobei immer wieder Kondensstreifen zu sehen sind).

Natur wird oft als Quelle des Lebens gesehen, als ein Ort wo neue Kraft aufgetankt werden kann. Das Wort „Quelle“ wird unter anderem oft als Synonym für „Ursprung“ oder „Anfang“ gebraucht, es ist demnach gleichgesetzt mit dem Beginn alles Seins. Eine der ältesten erhaltenen Schriften der Welt, das Alte Testament, führt den Beginn alles Lebens und somit auch der Natur im ersten Buch Mose, der *Genesis*²¹ an, wenn es im ersten Vers heißt: „Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde.“²² Der Ursprung von Natur führt zur Schöpfungsgeschichte, wie auch einige Verse weiter näher erläutert wird: „[...] Gott sprach: Die Erde lasse Gras hervorsprossen, Kraut, das Samen hervorbringt, Fruchtbäume, die auf der Erde Früchte tragen nach ihrer Art“²³, und weiter „[...] Es sollen Lichter an der Wölbung“²⁴ des Himmels werden, um zu scheiden zwischen Tag und Nacht [...].“²⁵ Als Himmel wird in der Bibel unter anderem „der Luftraum über der Erde und dem Meer [...], in dem die Vögel fliegen [...], aus dem Regen [...], Tau [...], Schnee, Hagel, Frost [...] und Feuerblitze fallen und wo der Wind bläst [...]“²⁶ bezeichnet. „Mit dem Ausdruck

²⁰ Vgl. S. 19 dieser Arbeit.

²¹ Im Hebräischen ist das Buch nach seinem ersten Wort benannt: *bereschit*, „im Anfang“. Griechisch heißt das Buch Genesis, „Ursprung“.

²² Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel in der revidierten Fassung, Wuppertal, R. Brockhaus Verlag 2005. Im Folgenden sind alle Verse dieser Bibel entnommen.

²³ Ebenda (1. Mose 1,11), S. 3.

²⁴ Das hebräische Wort ist von einem Verb, „feststampfen, breithämmern“, abgeleitet und meint eine gehämmerte Platte oder Schale, eine nach allen Seiten ausgeweitete Fläche oder Wölbung.

²⁵ Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel (1. Mose 1,14), S. 3.

²⁶ Ebenda (Lexikalischer Sprachschlüssel zum Alten Testament), S. 1945.

„Himmel und Erde‘ ist die Gesamtheit des Erschaffenen beschrieben.“²⁷ Der Begriff der „Natur“ entstand erst im Laufe der Geschichte. Die Schöpfungsgeschichte grenzt den Raum der Natur mit dem Ausdruck „alles zwischen Himmel und Erde“ ein.

Der Himmel und die Erde definieren auch heute weitgehend die Grenzen für jenen Raum, der als „Natur“ oder „Landschaft“ bezeichnet wird. Ein Physiker etwa begreift Natur jedoch über den Himmel hinaus, er bezieht das Weltall als Teil der Natur mit ein. Es ist ersichtlich, dass die Definition und Reichweite von Natur vom Blickpunkt des Betrachters/der Betrachterin abhängt. Für diese Arbeit soll der erweiterte Begriff von Natur jenen Bereich umfassen, der den sichtbaren Teil der Umwelt darstellt, also auch den Himmel als Begrenzung des sichtbaren Raumes.

²⁷ Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel (Lexikalischer Sprachschlüssel zum Alten Testament), S. 1945.

2. Natur und Landschaft im Film

2.1 Wahrnehmung und BetrachterIn

Die Betrachtung von Landschaft stellt die Aneignung eines Raumes dar, die durch die Positionierung des Menschen, seines Standpunktes, stattfindet. Insofern kann gesagt werden, dass der Begriff „Landschaft“ die Positionierung des Menschen gegenüber einem Raum darstellt. Nach allgemein anerkannter Anschauung ist die Basis aller Wahrnehmung der eigene Standpunkt, wie man sich selbst gegenüber von Natur wahrnimmt. Diese Wahrnehmung ist gebunden an die Funktion, die Natur für die BetrachterInnen erfüllt, wie und aus welchem Grund man sich im Raum, der Natur oder Landschaft, bewegt.

In der westlichen Kultur geht man davon aus, dass man nicht immer nur „eine“ Landschaft sieht, sondern es schwingen kulturell geprägte Vorstellungen beim Betrachten mit. Es ist das Bild, das man sich von etwas macht. Im westlichen Verständnis kann Landschaft erst dann entstehen, wenn der Blick des Betrachters/der Betrachterin auf diese fällt, ist also immer mit subjektiver Erfahrung verbunden. Die Wahrnehmung von Landschaft kann also nicht abgekoppelt vom Menschen betrachtet werden. Sie ist stark abhängig von der Position der BetrachterInnen, also auch dem Verhältnis der FilmzuschauerInnen zu Natur und Landschaft.

Eine eigene Position der Betrachtungsweise ist die von WissenschaftlerInnen. Stellt man die prinzipielle Frage nach der Methode der Wissenschaft, so könnte diese folgendermaßen beantwortet werden:

Wissenschaft ist eine menschliche Tätigkeit, die durch Beobachtungen, Hypothesen und Experimente versucht, die Natur und die Prozesse in unserem Universum genau und quantitativ zu beschreiben. Damit diese Methode funktioniert, müssen einige grundsätzliche Prinzipien durch Glauben akzeptiert werden. Das erste ist, dass wir im Universum Ordnung erwarten.²⁸

Die Methode der wissenschaftlichen Untersuchung ist von einem leitenden Grundsatz geprägt: WissenschaftlerInnen arbeiten unter Einbezug ihrer eigenen Sichtweise am Objekt, wobei diese Sichtweise mit in die Interpretation des Untersuchten einfließt und

²⁸ John F. Ashton (Hg.): Die Akte Genesis. Warum es 50 Wissenschaftler vorziehen, an die Schöpfung in 6 Tagen zu glauben. Berneck, Schwengeler Verlag, 2. Aufl. 2003. S. 10.

somit auch in das Ergebnis der Untersuchung selbst. Basis aller wissenschaftlichen Untersuchungen ist, dass der Wissenschaftler/die Wissenschaftlerin bestimmte Prinzipien, wie eine gewisse „Ordnung im Universum“, voraussetzt, um dann infolge von Beobachtungen Hypothesen formulieren zu können.

Die Arbeit der RegisseurInnen kann nun mit jener der NaturwissenschaftlerInnen nicht gleichgesetzt werden. Die Methode der Herangehensweise an Natur jedoch zum Teil, denn bei genauerer Betrachtung ergeben sich einige Parallelen. Insbesondere die Vorgangsweise von DokumentarfilmemacherInnen, und hier wiederum vor allem bei der Abbildung von Landschaften, zeigt ähnliche Herangehensweisen. Naturprozesse, als Außenwelt des Menschen gesehen,²⁹ können auf Filmrolle ebenso quantitativ und qualitativ beschrieben werden wie im Labor, nur auf eine andere Art und Weise. Dies geschieht insofern, dass die Sichtweise des Filmemachers/der Filmemacherin nicht immer offensichtlich in das Ergebnis der Untersuchung (den Dokumentarfilm) eingeht, aber stets starker Bestandteil beim Entstehen ist, da die Sichtweise der FilmemacherInnen auf Natur und Landschaft die Arbeit mitprägt.

Umgelegt auf die hier untersuchten Filmbeispiele heißt das, dass *Geschichten aus dem Wienerwald* aus der *Universum*-Reihe als eine quantitative Aneinanderreihung von Naturimpressionen beschrieben werden kann. Die Herangehensweise an Natur ist hier stark am Zielpublikum orientiert, das den Wienerwald als Erholungsraum aufsucht. Die Darstellung von Natur und Landschaft in diesem Film versucht zum Naturverständnis der ZuschauerInnen beizutragen.

Die Filme des amerikanischen Regisseurs James Benning (*13 Lakes* und *Ten Skies*) mit jeweils 10-minütigen Einstellungen setzen alleine schon aufgrund ihrer Zeitökonomie an einer anderen Vermittlung von Landschaft an als *Geschichten aus dem Wienerwald*. Benning lässt den ZuschauerInnen Zeit sich auf die Naturdarstellungen einzulassen. Hier zeigt sich bei näherer Betrachtung, wie Benning an den „Untersuchungsgegenstand“ Natur herangeht, und wie er die „Ergebnisse“ seiner Erkenntnisse dem Publikum präsentiert.

²⁹ Vgl. S. 19f. dieser Arbeit.

Das Filmbeispiel *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* beschreibt Natur- und Kulturlandschaften nicht von der Position eines Betrachters/einer Betrachterin, womöglich eines Ästheten/einer Ästhetin, sondern von der Sicht von Arbeitenden in der Natur, Hirtinnen und Hirten in der Schweiz. Diese gänzlich andere Herangehensweise an Naturdarstellung ist wiederum eng an die Arbeitsweise des Regisseurs Erich Langjahr geknüpft. Die sich während des Films entfaltende kontemplative Wirkung auf die ZuschauerInnen bewirkt auch eine andere Wahrnehmung von Natur und Landschaft.

2.2 Funktionen von Natur und Landschaft im Film

Der Landschaftsfilm ist als Genre nicht existent, woraus sich zunächst ein Definitionsproblem ergibt. Da in jedem Film Landschaft vorkommt, spielte die Beschäftigung mit Landschaft im Film weder in der Theorie noch in der Praxis bisher eine große Rolle, im Gegensatz zur Kunstform der Malerei. Eine Auseinandersetzung mit dem Thema schließt oftmals die Forschung in fachverwandten Disziplinen mit ein. Erwähnt seien hier stellvertretend für viele, die Kunstgeschichte, Geographie, Landschaftsplanung, oder Ökologie, in der vor allem der Bereich der Naturgeschichte einen Beitrag zur Betrachtung der Veränderung der Wahrnehmung von Natur und Landschaft leistet.³⁰

In filmischen Landschaften kann vieles abgebildet werden, was weit über den ästhetischen Aspekt hinausreicht und den Blick auf Landschaft im Film als bloße Kulisse ablöst:

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.³¹

In der Frühgeschichte des Films sind Naturräume vor allem dekorative Kulisse, und werden noch nicht als eigenständige Bedeutungsräume inszeniert. In den 20er Jahren „entdeckt der europäische Film die freie Natur als Drehort wieder, allerdings auf einer quasi höheren Stufe als Bestandteil der Narration.“³² Die Inszenierungspalette von Naturräumen im Film erweitert sich.

³⁰ Vgl. etwa Peter Cornelius Mayer-Tasch (Hg.): *Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee*. Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main, Fischer 1991. Vgl. weiters: Piama Gaidenko: *Natur- und Technikbegriff in der Neuzeit*. In: Karen Gloy (Hg.): *Natur- und Technikbegriffe. Historische und systematische Aspekte: von der Antike bis zur ökologischen Krise, von der Physik bis zur Ästhetik*. Bonn, Bouvier 1996. S. 60-76. Vgl. weiters etwa: Georg Picht: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte. Mit einer Einführung v. Carl Friedrich von Weizsäcker*. Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 1989.

³¹ Nils Plath: *Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema*. In: *Blicke auf Landschaften*. (Hg. v. Nils Plath). Augenblick, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 37 (2005), S. 5.

³² Susanne Marschall: *Natur im Film*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 404.

Die Ausdruckskraft von real existierenden Naturräumen war Ursache dafür, dass sich eine ganze Reihe von speziellen Filmgenres herausgebildet hat. So gibt es zum Beispiel „Inselfilme“ (wie *Der Strand*, 2000, Regie Danny Boyle, oder *Cast Away – Verschollen*, 2000, Regie Robert Zemeckis), weiters eine Reihe an Berg- und Heimatfilmen, Dschungel- oder Naturkatastrophenfilmen. Einen bedeutenden Bestandteil des amerikanischen Films bildet das Genre des Western, wo Natur „im Vergleich mit den europäischen idyllischen und gartenähnlichen ‚grünen Winkeln‘“ erhabener wirkt: „Die Wüste, das Meer, das Gebirge – als unberührt und unverletztlich gedachte Territorien [...]“.“³³

Bestimmte Landschaftstypen, wie die Insel oder der tiefe, weitgestreckte Wald bedingen eigene Subgenres des Abenteuerfilms. Ein Beweis dafür, „wie sehr das Naturmilieu und nicht nur das Sozialmilieu spezifische Erzählungen anzieht, Menschen prägt und verändert.“³⁴

Der Landschaftsbegriff hat im Laufe der Geschichte starke Veränderungen durchlaufen, insofern sind auch Stadtlandschaften beim Denken des Landschaftsfilms mit einzu-beziehen.³⁵ Die Filmbeispiele dieser Arbeit beziehen sich jedoch rein auf Landschaften, in denen Mensch und Natur aufeinandertreffen.

Beim Betrachten von filmischen Landschaften ist mitzudenken, dass sie auch immer ein Produkt des gesellschaftlichen Umgangs mit seiner Umgebung sind. Die Abbildung von Landschaft im Film ist deshalb immer eine kulturelle Konstruktion, die nach etablierten Grundsätzen gestaltet wird.³⁶ Es ist eine Vermittlung bestimmter Ideen und Grundsätze, die nach festgelegten ästhetischen Regeln funktioniert. Wie man sich Landschaft nähert, ist stark von der Wahrnehmung und Herannäherungsweise der BetrachterInnen abhängig, beinhaltet also die Transformation von etwas in den Raum Landschaft.

Abstrakt gesagt, ist das technische Medium Kamera für FilmemacherInnen dasselbe wie für LandschaftsmalerInnen das Zeichenmaterial. Die Regeln der Zentralperspektive

³³ Susanne Marschall (2002), S. 405.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Vgl. S. 19f. dieser Arbeit.

³⁶ Diese Grundsätze beruhen u.a. auch auf (gemalten) Bildern und Texten, welche die Wahrnehmung von Landschaft beeinflussen. Vgl. dazu Ernst H. Gombrich: Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance I. Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 1985. S. 140-157.

wurden in das Medium Film fraglos mit übernommen. Im Gegensatz zur Malerei ermöglicht der Film jedoch gelegentlich eine veränderte Landschaftswahrnehmung, wie sie etwa durch die Bewegung der Bilder, den Ton, die veränderte Wahrnehmung von Zeit, oder die Veränderung des Lichts hervorgerufen wird.

Als Handlungsorte erschaffen Landschaften durch ihre geografische Beschaffenheit und ihr Erscheinungsbild in Farbe und Form das emotionale Fundament der filmischen Atmosphäre. Sie sind warm oder kalt, lebensbejahend oder feindlich [...].³⁷

Landschaft kann im Film als Kulisse, als Hintergrund oder als Teil der Handlung, die diese unterstützt, eingesetzt werden. Typologisierte Landschaften können zur Erkennung eines Genres dienen, wie etwa Wüstenlandschaften gehäuft das Genre des Western darstellen.

Landschaft fungiert ebenso als Stimmungsträger und emotionaler Verstärker, als Symbolik und Allegorik. Landschaft wird auch als dramaturgisches Mittel eingesetzt, wenn etwa ein Landschaftsbild als Überleitung von einer Einstellung zur anderen dient. So kommt der Landschaft im Film – gleich Rollendarstellern – eine bedeutende Funktion zu, da „Räume und Landschaften [...] immer wieder wie Akteure bestimmte dramaturgische Funktionen“³⁸ übernehmen. Naturlandschaften werden in Filmen immer wieder als Symbolträger verwendet. Es waren oft Berglandschaften, die als „moralisch-politische Aufrüstung“ mit „dramatischen Bildern vom mächtigen Berg als Herausforderung für den ‚richtigen‘ Mann“³⁹ besonders in den 1920er und 1930er Jahren in populären Bergfilmen von Arnold Fanck, Luis Trenker und Leni Riefenstahl Werte transportierten, die hochidealisiert wurden.

Landschaft kann im Film jedoch auch Teil des Inhalts sein, wie etwa im Kriegsfilm, wo die Eroberung eines Stück Landes Teil der Handlung ist. Landschaft ist manchmal auch Träger von zusätzlicher Bedeutung, wie zum Beispiel historischer.

³⁷ Susanne Marschall: Ein Gesicht, das den Menschen meint. Landschaften im Kino. In: FilmDienst, H. 17 (19.4.2004), S. 9.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Martina Nußbaumer: Vom „richtigen“ Blick aufs Gebirge. Martina Nußbaumer über eine dreiteilige *Diagonal*-Serie zum Thema „Alpen“. In: Österreich 1 Magazin, H. 151 (2008), S. 7.

2.3 Einsatz von Natur- und Landschaftsräumen im Film

Wie Landschaft im Film verwendet wird, wie sie eingebunden ist und welchen Zweck diese Bilder erfüllen scheint von primärem Interesse bei einer Beschäftigung mit dem Thema Landschaft im Film. Spricht man von Landschaft im Film, so ist meistens die Landschaft im Spielfilm gemeint. Die Rezeption und die dazu erschienenen Werke (gehäuft Sammelbände) und Artikel mehren sich in den letzten Jahren. Die Konzentration liegt dabei auf Landschaft im fiktiven, also im Spielfilm. Die Publikationen zu Landschaft im Dokumentarfilm sind im Verhältnis dazu von einer geringen Zahl. Das erweckt den Anschein, dass Landschaft in diesem Genre nicht gesondert rezipiert werden müsste. Vielleicht deshalb, da Landschaft und Natur von sich aus bereits Bestandteil der beschreibenden „Handlung“ sind.

Jedoch kann Landschaft im Dokumentarfilm, ähnlich wie im Spielfilm, verschiedene Rollen einnehmen, die ZuseherInnen nicht bewusst wahrnehmen müssen.

Nichts, was im filmischen Raum in Erscheinung tritt, darf ohne Bedeutung für die Geschichte sein. Ob Natur- oder Kulturlandschaften, von den Spuren des Menschen unberührte oder gestaltete Orte – im Kino ist der künstlerisch geformte Raum ein komplexes Hyperzeichen, das sich konstant auf die Realität bezieht, um sie fortwährend symbolisch zu übertrumpfen.⁴⁰

Der Regisseur und Filmtheoretiker Sergei Eisenstein vergleicht in den 1920er Jahren Landschaft mit Musik, da diese für ihn als reiner Bildinhalt die Fähigkeit besitzt, das auszudrücken, was sonst nur mit Musik ausgedrückt werden kann.⁴¹ „Landschaft sei das freieste Element des Films, das flexibelste, um Stimmungen, Gefühle und spirituelle Erfahrungen zu vermitteln. In dieser Hinsicht zeigt sich die Nähe der Landschaft zur Musik.“⁴² Landschaftsbilder brechen bei Eisenstein manchmal den narrativen Fluss des Films. Das Denken im Film wird dadurch unterbrochen, dass man Landschaft sieht, in die man Eigenes selbst hineininterpretiert. Es entstehen so Eindrücke von einem Ort und

⁴⁰ Susanne Marschall (2004), S. 9.

⁴¹ Sergei Michailowitsch Eisenstein (1898-1948); Musik war zur Zeit Eisensteins noch kein filmimmanenter Bestandteil. Vgl. Sergei Eisenstein: *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge, Cambridge University Press 1987, S. 216ff.

⁴² Barbara Pichler u. Andrea Pollach: Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: *moving landscapes. Landschaft und Film*. Hg. v. B. Pichler und A. Pollach. Wien, Synema 2006. S. 22.

gleichzeitig Bedeutungsübermittlungen. Dieser Moment der Gleichzeitigkeit ist zentral bedeutend für Eisenstein, der Landschaft als Transportmittel versteht.

Welche Funktion Landschaft im narrativen Film erfüllt ist eine häufig gestellte Frage im wissenschaftlichen Diskurs. „An der Stelle, wo Landschaft im Film auftaucht“ wird „Geschichte nacherzählt, zusammengesetzt aus Geschichten, die den Anspruch erheben, neben der narrativen Erzählhandlung des Films wahrgenommen, kommentiert und weitergeschrieben zu werden.“⁴³ Das Erzählkino löst sich nie ganz von den Figuren: „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.“⁴⁴

Der Filmtheoretiker Martin Lefebvre unterscheidet zwischen zwei Arten von Filmen: Jenen, in denen der Regisseur Landschaft bewusst in die Handlung mit einbezieht, um den Blick der ZuschauerInnen von der Figur, dem „subject“, auf die Umgebung, das „setting“ zu lenken. Andererseits unterscheidet Lefebvre davon jene Art von Filmen, in denen Landschaft nicht so offensichtlich von FilmemacherInnen eingesetzt wird. Für Lefebvre stellt Landschaft also hauptsächlich ein Element dar, das der Handlung dient.⁴⁵ Ein Beispiel für die erste Art nach Lefebvre, also den Übergang „from subject to setting“: Im konventionellen Hollywoodkino wird die Konstruktion des Blickes dort bestätigt, wo Geschlechterrollen reproduziert werden. Vereinfacht gesagt bedeutet das, dass Frauen Schauobjekte sind, während Männer die Handlung vorantreiben. Die Faszination am Schauen wird so überwältigend, dass das Bild, das das Publikum im Moment sieht, von der Handlung wegführt. Das heißt, die Aufmerksamkeit ist entweder auf den Fluss der Handlung konzentriert, oder auf die Schaulust. Umgelegt auf die Darstellung von Landschaft im Film bedeutet das: Wenn der visuelle Reiz, der das Landschaftsbild trägt, so autonom wird, dass die narrative Handlung gehemmt ist, hat die Schaulust gesiegt. Hier findet ein Übertritt von der Kulisse zum autonomen Inhalt statt, ähnlich wie in der Malerei.

⁴³ Nils Plath (2005), S. 5.

⁴⁴ Volker Pantenburg: Ansichtssache. Natur Landschaft Film. In: Blicke auf Landschaften. Augenblick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Hg. v. Günter Giesenfeld u. Thomas Koebner. H. 37 (2005), S. 22.

⁴⁵ Zur Unterscheidung von Landschaft als Kulisse und Landschaft als Teil der Handlung vgl. Martin Lefebvre: Between Setting and Landscape in the Cinema. In: Martin Lefebvre (Hg.): Landscape and Film. Reihe AFI Film Readers. New York, Routledge 2006. S. 20-24.

Wie man mit der Spannung dieser Modi als ZuschauerIn umgeht, ist bedeutend für die Wahrnehmung von Landschaftsbildern im Film, zudem ein dauernder Wechsel zwischen visuellem Reiz und narrativer Handlung besteht. Eine Landschaft wird zum Beispiel nicht mehr wahrgenommen werden, wenn etwas anderes im Film für einen Augenblick interessanter erscheint als die Landschaft selbst.

Anzumerken bleibt, dass ein Kinopublikum jedenfalls eine Geschichte erwartet, mehr als nur die Befriedigung der Schaulust. Die Einstellung dazu ist jedoch stark kulturell geprägt und variiert demnach.

Lefebvre teilt Landschaft im Film darüber hinaus in zwei Kategorien ein, den „intentional landscape“ (Landschaft als autonomen Bildinhalt) und den „spectators landscape“ (Landschaft, zu der man aus eigenen Interessen Bezug aufbaut). Dabei spielt die auf der Leinwand abgebildete Zeit in der Wahrnehmung eine große Rolle, und das ganz gleich ob es sich um „intentional landscape“ oder „spectators landscape“ handelt. Lefebvre definiert zwischen diesen zwei Kategorien keinen Übergang, was als Kritikpunkt angemerkt werden könnte, da ein Graubereich dazwischen vorhanden ist:

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.⁴⁶

Natur ist im Film nie nur Abbild der Wirklichkeit. Naturräume werden konstruiert und inszeniert, im Falle des Spielfilms sind sie Raum für eine symbolische Situierung der Figuren, oder Landschaften werden selbst als „Protagonist“ eingesetzt. Bei der Komposition eines Filmbildes „gilt die Grundregel jeder bildnerischen Kunst: Kein Bestandteil des Bildes, kein Zeichen ist gesetzt ohne dramaturgischen oder ästhetischen Grund.“⁴⁷

Kamerablick und Bildkomposition entreißen Räume dem Zufall und der Beliebigkeit, selbst wenn sie diese naturgetreu abbilden. Denn schon die Entscheidung für eine

⁴⁶ Nils Plath (2005), S. 5.

⁴⁷ Susanne Marschall (2002), S. 404.

bestimmte Perspektive, einen Ausschnitt oder eine Einstellungsgröße bewertet den Raum, in dem eine Geschichte spielt.⁴⁸

Im Spiel- und im Dokumentarfilm bewegen sich Personen in Räumen, die von diesen „innerdramatisch als real“ erlebt werden. Gleichzeitig bewegen sie sich auch in einem „kommentierenden Bedeutungsraum für den Zuschauer“. Dieser nicht greifbare Bedeutungsraum kann maßgeblich vom realen Raum und dessen Inszenierung beeinflusst werden. Die Inszenierung der Umgebung wirkt unmittelbar darauf zurück, wie ZuseherInnen die Figur im Raum erleben. Jedoch setzt sich „im Gegensatz zum Spielfilm die dokumentarische Beobachtung von Naturphänomenen eine weitgehend authentische Abbildung der vom filmischen Zugriff unbelasteten Wirklichkeit“⁴⁹ zum Ziel.

Wird Landschaft betrachtet oder über sie gesprochen, ist meistens ein bestimmter Ausschnitt von Landschaft gemeint. Die Auswahl der Realität im Film unterliegt den RegisseurInnen, wie auch die Wahl des Bildausschnitts. Darüber hinaus hat der Einsatz von Gestaltungsmitteln eine grundlegende Funktion auf die Wahrnehmung von Natur und Landschaft im Film.

⁴⁸ Susanne Marschall (2004), S. 10.

⁴⁹ Dies. (2002), S. 406.

3. Filmische Gestaltungsmittel von Natur und Landschaft in ausgewählten Dokumentarfilmen

3.1 Darstellungsmittel und Interkommunikation mit dem Publikum

Filmische Darstellungsmittel binden ZuseherInnen an das Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm. Über Gestaltungsmittel „werden die Zuschauer vor allem emotional durch die Erzählung geführt, sie werden in bestimmte Stimmungen versetzt, ihre Aufmerksamkeit wird auf einzelne Aspekte im Film- oder Fernsehbild gelenkt, ohne dass ihnen dies immer bewusst ist.“⁵⁰

Gestaltungsweisen beruhen auf Konventionen der Darstellung. „Das bedeutet, dass sie gelernt werden können und das Wissen um sie zur Routine, zum Teil des praktischen Sinns werden kann.“⁵¹

Nach dem rezeptionsanalytischen Modell ist die Bedeutung von Filmbildern und Filmsequenzen nicht allgemeingültig festgelegt, sie wird erst im kommunikativen Prozess mit dem Publikum hergestellt. Jedoch ist

[...] der Rezeptionsvorgang durchaus nicht beliebig und die Bedeutungskonstituierung keineswegs willkürlich. Sie ist eingebettet in ein System von Kodierungen, das das jeweilige sozio-kulturelle Umfeld bestimmt. Der Rezeptionsvorgang vollzieht sich also zwischen „Festlegung und Freiraum“, und die potentiellen Lesarten sind durchaus kalkulierbar.⁵²

Grundgedanke des rezeptionsanalytischen Modells ist demnach, dass die Herstellung der Bedeutung von Filmbildern erst durch die Aufnahme der ZuseherInnen passiert.⁵³ „Die Rezeption ist aber ihrerseits nicht etwa von der beliebigen Ausübung je persönlicher Zuschauerwillkür abhängig. Sie folgt vielmehr kulturellen, sozialen, technischen und ästhetischen Bestimmungen [...]“.⁵⁴ So ist es nicht nur die Interpretation, das „rein

⁵⁰ Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2. Aufl. 2008. S. 54.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Renate Möhrmann: Theaterwissenschaft – was ist das? In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Hg. v. Renate Möhrmann. Berlin, Reimer Verlag 1990. S. 17.

⁵³ Eine Gegenposition zur Rezeptionsforschung bzw. -analyse nimmt der produktions- und produktbezogene Ansatz einer Untersuchung ein. Der Film ist bei diesem Analyseansatz als Produkt so abgeschlossen wie der Vorgang seiner Produktion vergangen. Von dieser Position aus betrachtet, ist ein Film bei jeder Vorführung vollkommen ident. Vgl. dazu etwa Lorenz Engell: Untersucht. Rezeptionsanalyse und Filmwissenschaft – ein Beispiel. In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Hg. v. Renate Möhrmann (1990), S. 261-295.

⁵⁴ Lorenz Engell (1990), S. 264.

persönliche Meinen“ und die „ungebremste Assoziationsvielfalt“ der ZuseherInnen, die das Filmbild zusammenfügen, wie Engell betont:

Gerade beim Film steht dem der kommunikative und kollektive Charakter des Mediums entgegen. Film kann nur dann funktionieren, wenn er Intersubjektivität erzeugt, das heißt wenn er aufbaut auf einer von der Mehrzahl der Einzelzuschauer geteilten Ansicht über Gegenstand und Bedeutung von Bildern und Filmen.⁵⁵

Die Herstellung von Bedeutung erfolgt individuell, „[...] denn jeder Zuschauer bringt einen eigenen sozialen, kulturellen und individuellen Kontext mit, eigene Erfahrungen und Erwartungen, die [...] von denkbar größtem Einfluß auf das Ergebnis der Rezeption sind.“⁵⁶ Hier wird deutlich, dass das besonders für die Vermittlung von Landschaftsbildern gilt, ist Landschaft doch schon von sich aus individuell les- und interpretierbar.

Für die Rezeptionsforschung und -analyse ist der Film selbst ein Vorgang, die Rezeption offen. Rezeption meint also das Erforschen eines Films unter Aspekten der jeweils geschichtlichen, sozialen und anderen Umstände, das bedeutet sie ist immer veränderbar und nie identisch. In der Rezeptionsanalyse wird

[...] nach der Konstruktion einer Bedeutung oder eines Gegenstandes, einer Geschichte, gefragt, nach den Anweisungen des Films und den konkreten Randbedingungen, nach den Erkenntnisvorgängen bei der Filmbetrachtung, mithin nach spezifisch kognitiven Leistungen und Prozessen und den sie lenkenden Faktoren.⁵⁷

Engell hebt hervor, dass es besonders für den Spielfilm wichtig ist nach einem kodierten System zu verfahren, da dieser „nach Schemata produzierbar“ sein muss und „die Erwartungen eines möglichst großen Publikums möglichst vollständig“ erfüllen muss, „um sein Ziel zu erreichen, nämlich Gewinn einzuspielen.“⁵⁸

Im Dokumentarfilm muss die Verwendung eines kodierten Systems nicht immer offensichtlich sein. Als ZuseherIn hat man aber jedenfalls auch bestimmte Erwartungshaltungen an einen Dokumentarfilm:

⁵⁵ Lorenz Engell, S. 266.

⁵⁶ Ebenda, S. 265.

⁵⁷ Ebenda, S. 267.

⁵⁸ Ebenda, S. 265.

If we are seeing a documentary, we expect to learn something, perhaps in a way that will entertain or move us in the process. [...] In watching a documentary film, we can ask ourselves just what it is trying to teach us.⁵⁹

Dokumentarfilmreihen wie *Universum* erfüllen die Erwartungen der ZuseherInnen vielfach, unter anderem durch die spezifische filmische Gestaltung und Verwendung von Darstellungsmitteln, die ein dichtes System an bekannten Kodierungen darstellen. Eine bekannte Regel lautet: Werden Sehgewohnheiten bestätigt, ist ein Film leicht lesbar. Filme, die dagegen von Sehgewohnheiten abweichen, sind für die RezipientInnen schwerer lesbar, da hier nicht immer nach Darstellungskonventionen verfahren wird. Dazu kann unter anderem der Experimental- oder Avantgardefilm gezählt werden:

In opposition to dominant, or mainstream, cinema, some filmmakers set out to create films which challenge orthodox notions of what a movie can show and how it can show it. These filmmakers work independently of the studio system, and often they work alone. Their films are hard to classify, but usually they are called *experimental* or *avant-garde*. [...] An experimental film, however, will probably challenge us, rather like a game, to figure out its patterns and strategies.⁶⁰

Das Schärfen der Wahrnehmung von Natur und Landschaft durch den Einsatz unkonventioneller, den Sehgewohnheiten entgegenlaufender Gestaltungsmittel ist ebenso bei den Filmemachern James Benning und Erich Langjahr zu finden, auch wenn *13 Lakes, Ten Skies* (Benning) und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (Langjahr) nicht eindeutig dem Experimental- oder Avantgardefilm zugeordnet werden können. Die Filme von Benning bewegen sich im Zwischenfeld von Experimental- und Dokumentarfilm, weshalb sie vielleicht besser als Filmessays über Landschaft bezeichnet werden können.

Beide Filmemacher weisen Gemeinsamkeiten in den Gestaltungsmitteln auf, die auf den folgenden Seiten beschrieben werden. Gemeinsam haben sie unter anderem auch, dass sie in den 70er Jahren angefangen haben, Filme zu machen, und dass ihre Filmbilder die Wirkung vor allem durch die Dauer der Einstellungen entfalten. Dieser andere Zeitbegriff stellt bestimmte Anforderungen an die Rezipientinnen und Rezipienten ihrer Filme, vor allem was die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung betrifft.

⁵⁹ David Bordwell u. Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 7. Aufl. 2004. S. 171. Vgl. dazu etwa auch S. 146, gleicher Band.

⁶⁰ Ebenda, S. 171.

3.2 Funktionen unkonventioneller Gestaltungsmethoden

Durch unkonventionelle Gestaltungsmethoden können ZuseherInnen verstärkt dazu angeleitet werden, neue Perspektiven und Sichtweisen zu entwickeln, wie etwa auf Natur und Landschaft. Insbesondere FilmemacherInnen, die der Avantgarde zugezählt werden, verwenden von den Sehgewohnheiten abweichende Gestaltungsmuster, um mit angelernten Mustern zu brechen:

Specifically, experienced viewers have acquired both *procedural* knowledge, what we might call knowing *how*, and *declarative* knowledge, what we might call knowing *that*. The avant-garde film viewer's procedural knowledge consists of tips, guidelines, rules of thumb – what theorists of problem solving would more formally call heuristics. Viewers use these to match the images and sounds of a film to meaningful patterns.⁶¹

Peterson führt weiter als einen grundlegenden Verhaltenszug von ZuschauerInnen an, dass diese versuchen, die Bild- und Tonebene mit den erkennbaren Anliegen, die der Filmemacher/die Filmemacherin an das Publikum transportieren will, in Verbindung zu bringen und zueinander in Beziehung zu setzen.⁶² Vereinfacht gesagt, das geübte Publikum denkt beim Filmschauen und Interpretieren eines Films den Filmemacher/die Filmemacherin mit. Peterson: „Acquiring this procedural knowledge involves not merely learning these heuristics, but *overlearning* them, so that viewers can use them more or less automatically while directing most of their attention to the details of the film at hand.“⁶³ Peterson bezieht sich bei dieser Aussage auf „geübte“ ZuseherInnen. Beim Großteil der KinobesucherInnen und FernsehzuschauerInnen kann davon ausgegangen werden, dass diese keine, oder nur wenige Vorkenntnisse zum Filmemacher/zur Filmemacherin ins Kino oder vor den Bildschirm mitnehmen.

Eine Ausnahme können Filmvorführungen darstellen, die von vornherein ein spezifisches Publikum ansprechen, wie etwa Bennings Filme *13 Lakes* und *Ten Skies*. Unkonventionelle Gestaltungsmethoden finden sich hier vor allem in der Dauer der Einstellungen, die die ZuschauerInnen herausfordern: jede Einstellung dauert zehn Minuten

⁶¹ James Peterson: Is a Cognitive Approach to the Avant-Garde Cinema Perverse? In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hg. v. David Bordwell u. Noel Carroll. Madison, Univ. of Wisconsin Press 1996. S. 108-130. Zitat auf S. 110f.

⁶² Ebenda, S. 111.

⁶³ Ebenda.

und ist mit starrer Kamera gedreht. James Benning ist sich dieser Geduldsprobe bewusst. In einem Publikumsgespräch erzählt er von einer Kinovorstellung aus den 70er Jahren, wo Benning und andere avantgardistische Filmemacher eine Wette abgemacht hätten, wonach derjenige gewinnen sollte, bei dessen Film die meisten ZuschauerInnen die Vorstellung vor dem Ende verließen.⁶⁴

Ein Einzelbild im Film oder Fernsehen ist nie nur reine Abbildung oder Darstellung, sondern „in einer ganz spezifischen Art und Weise gestaltet.“ Dass dies „nicht nur auf erfundene, fiktionale Geschichten“, sondern genauso auf „abgebildete Realität“,⁶⁵ also Dokumentarfilme, zutrifft, ist ein Aspekt, der ZuschauerInnen teilweise unbewusst ist. „Jede Wiedergabe von Realität stellt nur einen Ausschnitt dar und ist durch die Technik und die spezifischen Darstellungsmöglichkeiten der Medien geformt. [...] es bleibt ein Rest, das Unsichtbare, das jedem Bild anhaftet.“⁶⁶ Durch unterschiedliche Gestaltung, wie „Töne, Geräusche, Sprache, Musik“⁶⁷ kann dieses „Unsichtbare“ wahrnehmbar gemacht werden.

Gestaltungsmittel können den Blick der ZuseherInnen lenken, sodass eine „Konvention für die Beobachtung“⁶⁸ festgestellt werden kann. Karl Heinrich Hülbusch, Mitbegründer der „Kasseler Schule der Landschafts- und Freiraumplanung“, erwähnt diese „Vereinbarung“ für die Beobachtung zwar in einem landschaftsplanerischen Zusammenhang, es können jedoch Parallelen zur Wahrnehmung von Landschaft im Film festgestellt werden: „Wenn sich die Beteiligten nicht auf eine Absicht einigen“, so mache das „jeden Spaziergang von vornherein zu einem chaotischen oder willkürlichen Unternehmen“,⁶⁹ so Hülbusch. Im Film sind es zum Teil konventionelle Gestaltungsmethoden, für ZuseherInnen leicht lesbare Bilder, mittels derer einerseits der Blick des Publikums und die Wahrnehmungsweise gelenkt, andererseits die Erwartungshaltungen vom Publikum an das

⁶⁴ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

⁶⁵ Lothar Mikos (2008), S. 55.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ebenda, S. 56.

⁶⁸ Karl Heinrich Hülbusch: Vegetationskundige Spaziergänge. Festschrift Notizbuch 40 der Kasseler Schule. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.) 1996, S. 417.

⁶⁹ Ebenda, S. 417.

Medium erfüllt werden. James Benning setzt in *13 Lakes* und *Ten Skies* Gestaltungsmethoden ein, die von gängigen Konventionen abweichen. So positioniert er etwa für *13 Lakes* seine Kamera, eine Bolex, ähnlich der Malerei zentral vom Blickpunkt des Publikums aus, also in der Zentralperspektive:

So wie die Zentralperspektive in der Malerei den Betrachter außerhalb des Sehfeldes positioniert und ihn zugleich zum Zentrum und Ausgangspunkt des Blicks macht, so positioniert das einzelne Filmbild die Zuschauer außerhalb des Bildes – wenn auch nicht immer in der Zentralperspektive. [...] Während die Zentralperspektive in der Malerei ein Element zur Organisation der Raumwahrnehmung ist (vgl. Merleau-Ponty 1984, S. 18 ff.),⁷⁰ spielt in den bewegten Bildern neben der Wahrnehmung des Raumes auch die Zeit eine Rolle (vgl. Mikos 1994, S. 19f.).⁷¹ Film- und Fernsehbilder bedienen immer beides, die Raum- und die Zeitwahrnehmung der Zuschauer.⁷²

In den ausgewählten Filmbeispielen verhält es sich mit der Codierung von Bildern unterschiedlich. Während *Geschichten aus dem Wienerwald* bestimmte Schemata an Sehgewohnheiten bedient, tritt *13 Lakes*, *Ten Skies* und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* was die Darstellungsmittel betrifft in einer konträren Art und Weise an das Publikum heran. Am deutlichsten findet sich die Ausprägung nicht konventioneller Gestaltungsmittel auf der Zeitebene, der Dauer der Einstellungen, die deutlich die Wahrnehmung der ZuseherInnen von *13 Lakes*, *Ten Skies* und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* beeinflussen können. Durch eine andere Zeitökonomie stellt sich eine veränderte Wirkung des Filmbildes ein, also auch der Wahrnehmung von Natur und Landschaft.

Der Fokus der folgenden Seiten liegt auf einer auszugsweisen Analyse von *13 Lakes* und *Ten Skies* (James Benning), sowie *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (Erich Langjahr). Primäre Erkenntnisquellen bilden hier Aussagen der Regisseure. Der Dokumentarfilm *Geschichten aus dem Wienerwald* wird als konträres Beispiel zu den davorgehenden Filmen herangezogen und bildet den dritten Teil der Analysen.

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg, Meiner Verlag 1984.

⁷¹ Lothar Mikos: Der bewegte Blick. Zur Wahrnehmungsveränderung durch Bild und Bewegung. In: Medien Praktisch, H. 18/3 (1994), S. 17-22. Zitat auf S. 19f.

⁷² Lothar Mikos (2008), S. 192.

3.3 Gestaltungsmittel in *13 Lakes* und *Ten Skies*

Welche spezifische Arbeitsweise der Filmemacher James Benning anwendet und wie er bewusst Mittel einsetzt, um bei den ZuseherInnen genaues Hinhören und Hinsehen zu fordern, dieser Frage soll ansatzweise nachgegangen werden.

In einer Filmanalyse werden Hypothesen ausgesprochen. Durch Argumente wird versucht, diese zu belegen. Hypothesen werden ebenfalls von ZuschauerInnen, wenn auch größtenteils unbewusst, formuliert. So können sich diese etwa die Frage stellen, warum eine Einstellung länger dauert als die davorgehende(n), sofern das nicht aus dem Kontext der Story⁷³ hervorgeht und der Einstellung eine Bedeutung zugewiesen wird, die durch die Länge zusätzlich betont werden soll.

James Benning setzt schon zu Beginn seines Filmschaffens in den 70er Jahren eine distanzierte, unvoreingenommene Bildgestaltung ein, die durch lange Einstellungen geprägt ist:

Even directors not inclined toward politicized modernism opted for long takes that presented a dry, detached pictorial design. For example, during the 1970s many directors began to present action in fairly fixed camera positions from a great distance, without cutting in to nearer and clearer views. The tendency was most evident in the avant-garde, such as James Benning's *11 x 14* (1976) [...].⁷⁴

In *13 Lakes* und *Ten Skies* sieht das Publikum im erstgenannten Film 13, im zweiten zehn aufeinander folgende Einstellungen. Jede Einstellung hat zehn Minuten Länge. James Benning kann mit der Kamera, mit der er dreht (einer Bolex) bis zu 11 Minuten Material aufnehmen. Möglicherweise erklärt sich daraus die bestimmte Zeitökonomie, die er in *13 Lakes* und *Ten Skies* anwendet, oder wie es Bordwell und Thompson formulieren: "The filmmaker may also wish to explore some possibilities of the medium itself."⁷⁵ Jedoch ist das wahrscheinlich nicht der einzige Grund, weshalb Benning den Zeitaspekt in seinen Filmen derart betont.

⁷³ Die Beschreibung einer „Story“ enthält die Ergänzungen, die die ZuseherInnen durch Folgerungen selbst erschließen, wie der Dauer einer Einstellung (gegenüber dem „Plot“, der nur aus gezeigten Ereignissen besteht). Vgl. David Bordwell u. Kristin Thompson (2004), S. 505. Vgl. dazu weiter etwa Rainer Rother: Sachlexikon Film. Hamburg, Rowohlt Verlag 1997. S. 232.

⁷⁴ David Bordwell: *Figures Traced In Light: On Cinematic Staging*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 2005. S. 158.

⁷⁵ David Bordwell u. Kristin Thompson (2004), S. 146.

Bei *13 Lakes* ist die Kamera vom Ufer aus auf einen See gerichtet, bei *Ten Skies* mit Blick gegen den Himmel, hier ohne die Umgebung zu erfassen.

Ten Skies wurde in Südkalifornien vom Garten hinter meinem Haus aus gefilmt, der Ort, an dem ich lebe. Obwohl jede Einstellung nach oben gerichtet ist, ist es doch ein Film über Landschaft. Der Himmel funktioniert als Off-Screen-Raum für das Land darunter. Das Bild eines Himmels wird von wildem Feuer geschaffen, ein anderes von industrieller Luftverschmutzung, wieder ein anderes von der aufsteigenden, heißen Luft eines Berggrats. In jeder Einstellung konzentriert sich die Linse auf einen bestimmten Ausschnitt und erlaubt so, Bewegung zu erkennen und zu analysieren.⁷⁶

Die Töne kommen aus dem Off, ihre Quelle ist nicht zuordenbar,⁷⁷ da die ZuseherInnen immer nur einen Ausschnitt des Himmels sehen. Solche Einstellungen fordern die Wahrnehmung des Publikums heraus, was den Sehsinn und den Hörsinn betrifft. James Benning lehrt am *California Institute of the Arts*. Um Blick und Gehör zu schärfen, veranstaltet er Kurse, die die Aufmerksamkeit fördern:

Ich treffe meine Studierenden zum Beispiel in einer mondlosen Nacht um vier Uhr morgens und fahre mit ihnen zu einer kleinen Schotterstraße. Dann lasse ich sie im Dunklen eine Stunde lang auf den Gipfel des Hügels steigen, wo sich jede und jeder für sich hinsetzt und ich sie auffordere, aufmerksam zu sein. Die Nacht wird sichtbar und hörbar in den Morgen übergehen und sie werden sich im Sehen und Hören üben.⁷⁸

⁷⁶ James Benning im Programmheft zur Retrospektive, Österreichisches Filmmuseum (Hg.): James Benning. American Filmmaker (Nov. 2007), S. 12.

⁷⁷ Eine in filmanalytischer Hinsicht wesentliche Unterscheidung ist die zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Ton. „[...] diegetic sound is sound that has a source in the story world. The words spoken by the characters, sounds made by objects in the story, and music represented as coming from instruments in the story space are all diegetic sound.“ (David Bordwell u. Kristin Thompson 2004, S. 366.) Die Quelle nicht-diegetischen Tons liegt für die ZuseherInnen deutlich außerhalb des Handlungsrahmens: “[...] nondiegetic sound, which is represented as coming from a source outside the story world. Music added to enhance the film’s action is the most common type of nondiegetic sound.“ (David Bordwell u. Kristin Thompson 2004, S. 366.) Es beruht auf Konventionen der Betrachtung, dass ZuseherInnen Filmmusik nicht als Inhalt der Story sehen. Nicht-diegetischer Ton wird zumeist im Spielfilm verwendet. Darüber hinaus ist das Verhältnis von Bild und Ton ein weiterer wichtiger Parameter zur filmanalytischen Unterscheidung verschiedener Arten von Ton. Unterschieden werden kann in „onscreen sound“, dem Ton, der von einer im Bild sichtbaren Quelle stammt (also prinzipiell diegetischer Ton), und „offscreen sound“, wo der Ton von einer nicht im Bild sichtbaren Quelle stammt. Ein „Ton aus dem Off“ ist auch einer, „der nicht aus der räumlichen Umgebung des von der Einstellung gezeigten Bildraumes stammt, sondern von ihm unabhängig ist (wie Kommentar oder Musik, Filmmusik).“ (Rainer Rother 1997, S. 223.) In *13 Lakes* und *Ten Skies* hört man ausschließlich diegetischen Ton, etwa das Schlagen von Wellen gegen das Ufer (*13 Lakes*), oder Hundegebell (*Ten Skies*) aus dem Off.

⁷⁸ James Benning: Durch Null dividieren. In: moving landscapes. Landschaft und Film. Hg. v. Barbara Pichler u. Andrea Pollach. Wien, Synema 2006. S. 200.

Die Dokumentation *James Benning – Circling the Image* zeigt Benning unter anderem während dem Aufsuchen der Drehorte für *13 Lakes*. Hier wird die Arbeitsweise des Filmemachers deutlich: Aufmerksam und konzentriert beobachten und zuhören.⁷⁹ Während der Arbeiten an *13 Lakes* sagt James Benning:

I gravitate more and more toward [...] experiencing things by myself and perhaps make films about it because I also think that there is something marvelous about [...] sharing it with somebody. But if I would be making these films with somebody else along I couldn't do it. I have to have that experience by myself to record it somehow – to actually see it.⁸⁰

Dass der Filmemacher alleine arbeitet, hat Auswirkungen auf seine Arbeitsweise. Seine Filme haben einen äußerst linearen Ablauf. Mathematische Denkmuster bestimmen die Abfolge der Szenen: „In meiner Arbeit projiziere ich Mathematik auf die Welt, die Landschaft, das Kino.“⁸¹ Sadie Benning, seine Tochter, schreibt über ihren Vater: „My dad is a math person, he is always trying to find a structural solution.“⁸² Die Abbildung einer Landschaft in zwei Dimensionen wird durch die neurophysiologische Synthetisierung eine dreidimensionale Landschaft, eine Illusion.⁸³ „Eben um diese ‚exakte‘, tendenziell mathematisch widerspruchsfrei erzeugte Illusion ging es ja den Renaissance-Theoretikern und -Praktikern, die das planperspektivische Verfahren fanden und begründeten.“⁸⁴ Landschaft im Film ist zu einem Großteil auf dieser Illusion begründet. Der räumliche Seheindruck entsteht aus einer Vielzahl von schnell aneinander gefügten Fokussierungen. „Diese Fokussierungen – bei denen zudem die ständig veränderte Wahl der Tiefenschärfe eine entscheidende Rolle spielt – sind ‚interesseabhängig‘, werden also von der Aufmerksamkeit durch Zumessung von ‚Bedeutung‘ gesteuert [...]“⁸⁵

⁷⁹ Vgl. etwa die Einstellung in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:08’.

⁸⁰ *James Benning. Circling the Image*. Regie u. Drehbuch: Reinhard Wulf. Deutschland: WDR – Westdeutscher Rundfunk 2003. Fassung: 3sat 2003, 0:49’. Hier: 0:32’.

⁸¹ James Benning (2006), S. 204f.

⁸² Sadie Benning: *Walking and Talking*. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 65.

⁸³ Vgl. dazu Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Zürich, Phaidon Verlag 1986. S. 272ff.

⁸⁴ Ludwig Fischer (1996), S. 82f.

⁸⁵ Ebenda, S. 83.

Ten Skies wirft durch den strengen strukturellen Charakter viele Fragen für die ZuseherInnen auf. Eine alltägliche Wahrnehmung, ein Blick gegen den Himmel, wird durch die Dauer der Betrachtung zu einer außergewöhnlichen Erfahrung. Die Bilder erfordern ein genaues Hinsehen, ein sich Zeit nehmen für diese Naturerscheinung. James Benning setzt den Zeitaspekt bewusst ein, um die Aufmerksamkeit auf die Landschaft zu lenken. Der Filmemacher über die Arbeit an einem seiner ersten Filme, *One Way Boogie Woogie* (1977):

In diesem Moment wurde mir zum ersten Mal klar, welch große Rolle Zeit als Funktion von Landschaft spielt. Ich würde mir Zeit nehmen müssen, um eine derartige Stille zu porträtieren.⁸⁶

Sieht man *Ten Skies*, so wird die Wahrnehmung für Veränderungen in der Himmel“landschaft“ geschärft, Umformungen der Wolken bewusster wahrgenommen, da diese eine gewisse Zeit erfordern, um sich zu entwickeln. Alle Einstellungen sind auf den Himmel gerichtet. Nur die Töne, denen die RezipientInnen keine visuellen Ereignisse zuordnen können, da sich diese außerhalb des sichtbaren Raums befinden,⁸⁷ spiegeln das Geschehen auf der Erde wider. „Film, in dem Landschaft stets nur als Ausschnitt präsent wird, verdeutlicht die Abhängigkeit der Wahrnehmung – auch die von realen Landschaften – von den Modalitäten medialer Vermittlung.“⁸⁸ Nur die Tonebene ist in *Ten Skies* eine Orientierung für das, was im Off-Screen Raum, auf der Erde, passiert.

„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.“⁸⁹ Auch wenn die Töne aus dem Off vermuten lassen, dass sie am Drehort aufgenommen wurden, widerlegt James Benning

⁸⁶ James Benning (2006), S. 199.

⁸⁷ Der sichtbare Raum wird als „onscreen space“ bezeichnet, wobei sich das vor allem auf eine akustische Quelle beziehen kann, die im Bild zu sehen ist. Die Bezeichnung „offscreen space“ wird verwendet, wenn die Ursprungsquellen nicht in der Einstellung zu sehen, jedoch für die RezipientInnen hörbar sind. Daneben wird auch der diegetische Raum (Raum der erzählten Welt) als „offscreen space“ bezeichnet. ZuseherInnen konstruieren den diegetischen Raum ausgehend von den Informationen, die sie durch den Plot erhalten.

⁸⁸ Nils Plath: Container Drivers. Vier Anmerkungen zu einem Bild aus James Bennings *California Trilogy*. In: Blicke auf Landschaften. (Hg. v. Nils Plath). Augenblick, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 37 (2005), S. 126-136. Zitat auf S. 128f.

⁸⁹ Volker Pantenburg (2005), S. 18.

diese Vorstellung: „I could use my sound library to collect the sounds, [...] which really makes this a more narrative film.“⁹⁰ So ist kein Geräusch aus *Ten Skies* vom Originalschauplatz, die verwendeten Töne nahm Benning an den verschiedensten Plätzen auf. So stammen etwa Schüsse, die im Film zu hören sind, aus dem Death Valley.⁹¹ „Any sort of footage may be used for an avant-garde film. Images that a documentarist might take as fragments of actuality can be mobilized for quite different purposes.“⁹² Der Soundtrack unterstreicht die Beziehung zum Land und „hilft, die imaginierte Landschaft darunter zu definieren“.⁹³

Allein durch die Aufnahme der Kamera wird jedes Naturbild zum kulturellen, soziologischen oder psychologischen Hyperzeichen, zumal die „natürliche“ Natur selbst historischen Prozessen unterworfen und durch zahlreiche Eingriffe des Menschen geformt ist. Auch die filmische Tonebene ist das Ergebnis einer Komposition vom (sic!) atmosphärischen Tönen und Lauten mit dem Ziel der Inszenierung eines authentisch wirkenden Schauplatzes.⁹⁴

In *13 Lakes* verwendet Benning Originaltöne, die er beim Drehen mit einer Nagra-Bandmaschine aufgenommen hat (mit einer Ausnahme).⁹⁵ Ton, der bereits während des Drehens mit aufgenommen wird, wird als „production sound“ bezeichnet. Für *Ten Skies* greift Benning hingegen auf ein Repertoire an früher entstandenem Tonmaterial zurück.

Barbara Pichler und Claudia Slanar, die Herausgeberinnen der 2007 erschienenen Publikation *James Benning* über seine Werke: „His films are truly idiosyncratic and do not follow conventional narrative patterns. They ‚look and listen‘, focusing on the construction of the image, the direction of the gaze, the economy of attention to visual and aural events.“⁹⁶ James Benning fordert mit seinen Bildern von den ZuseherInnen eine absolute

⁹⁰ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

⁹¹ James Benning besitzt ein Haus in den Bergen des Death Valley. Aus diesem Gebiet verwendete er einige Tonaufnahmen für *Ten Skies*.

⁹² David Bordwell u. Kristin Thompson (2004), S. 147.

⁹³ Programmheft zur Retrospektive der Werke v. James Benning, hg. v. Österreichisches Filmmuseum (Nov. 2007), S. 12.

⁹⁴ Susanne Marschall (2002), S. 404.

⁹⁵ In der Einstellung des Crater Lake wird die Stille plötzlich durch Schüsse durchbrochen, wo davor und danach nichts zu hören ist. Benning fügte sie während der Bearbeitung der Tonebene dazu. Es sind dieselben, im Death Valley aufgenommenen Schüsse, die auch im darauf entstandenen Film, *Ten Skies*, zu hören sind.

⁹⁶ Barbara Pichler u. Claudia Slanar: *James Benning*. Hg. v. B. Pichler u. C. Slanar. Wien, Synema 2007. S. 4.

Fokussierung auf das Landschaftsbild, ein Aspekt, der besonders in *13 Lakes* und *Ten Skies* zum Vorschein kommt. Das Publikum ist durch keine narrative Handlung oder Kommentar vom auditiven und visuellen Wahrnehmen der Landschaft abgelenkt. Volker Pantenburg schreibt zusammenfassend über *Ten Skies*: „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 Bennings Bekanntem, wenn er in der Badewanne liegt.“⁹⁷

James Benning war anlässlich einer Retrospektive seiner Werke im November 2007 im Österreichischen Filmmuseum zu Gast, wo er im Anschluss an *Ten Skies* dem Publikum ein Selbstexperiment vorschlug: Den Film einmal ohne Ton anzusehen, bzw. nur mit Ton anzuhören.⁹⁸ Die Wahrnehmung der ZuseherInnen – respektive ZuhörerInnen – dürfte jedes Mal eine andere sein. Benning sagt: „For me this linking of time, space, and sound is what is most important.“⁹⁹

Bei Bennings Arbeitsweise finden sich Parallelen zum Direct Cinema, vor allem aufgrund der technischen Grundbedingungen. Im Direct Cinema (oder auch „Uncontrolled Cinema“) wurden leichte, tragbare 16mm-Kameras in Verbindung mit Synchronon-Aufnahmegeräten, wie der Schweizer Nagra-Tonmaschine, verwendet.

Idealtypisch verbindet sich in der Vorstellung des Direct Cinema ein filmisches Konzept, das gegenständlich reale Personen in ungestellten, authentischen Situationen zeigt, wobei die Rolle des Filmemachers die eines Beobachters ist, der ohne vorgefasste Meinung und Drehplan an sein Projekt geht und die Ereignisse im Prozess ihrer Entfaltung mit Kamera und Mikrofon zu entdecken und einzufangen sucht.¹⁰⁰

In den späten 70ern etablierte sich James Benning auf internationaler Ebene als ein produktiver und ambitionierter Filmemacher, der einen bedeutenden Beitrag zum minimalistischen strukturellen Film leistete. Sein Mathematikstudium und soziales Engagement

⁹⁷ Volker Pantenburg (2005), S. 15.

⁹⁸ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

⁹⁹ James Benning: Off Screen Space/Somewhere Else. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 47-54. Zitat auf S. 47.

¹⁰⁰ Heinz-B. Heller: Direct Cinema. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 120.

verhalfen ihm zu einem neuen Zugang zum Film. Seit den 70er Jahren bildet Benning mit einer 16mm Bolex-Kamera die amerikanische Landschaft ab, die Tonaufzeichnungen führt er mit einer Nagra-Tonmaschine.¹⁰¹ Benning studierte und lehrte Mathematik, bevor er an der University of Wisconsin 1975 in „Film and Graphic Arts“ graduierte und daraufhin – mit Unterbrechungen – an Hochschulen Filmtheorie und Filmpraxis lehrte. Seit 1988 wohnt James Benning in Val Verde, in der Nähe von Los Angeles, wo er von da an bis heute am *California Institute of the Arts (Cal Arts)* Film unterrichtet.

James Benning erklärt die formalere Vorgangsweise beim Filmen mit seinem mathematischen Hintergrund und betont, dass seine Filme auch von Mathematik handeln, eine arithmetische Struktur aufweisen. Taucht beim Drehen ein Problem auf, so versucht er – so der Filmemacher selbst – eine „elegante mathematische Lösung“ zu finden, „eine, die einfach ist.“ Benning sagt, dass seine Filme in 35mm oder 70mm Imax noch besser wirken würden,

aber dann könnte ich sie so nicht machen. Meine Ausrüstung muss transportabel sein. Ich muss mich schnell bewegen können, allein arbeiten und über das, was ich sehe, nachdenken, ohne dass Leute um mich herum sind.¹⁰²

Durch diese Arbeitsweise kann Benning die Landschaften, die er abbildet, aufsuchen, ohne dabei abgelenkt zu werden. Das Filmformat 16mm bewirkt ein Rütteln der Bilder, Benning bezeichnet deshalb *13 Lakes* und *Ten Skies* als den Höhepunkt seines Schaffens von Landschaftsbildern mit diesem Format.¹⁰³

In *James Benning – Circling the Image*, einer Dokumentation von Reinhard Wulf über James Benning, kommentiert der Filmemacher aus dem Off das Drehen zu *13 Lakes*. Über seine alleinige Arbeitsweise und der Auseinandersetzung damit sagt er:

Ich muss das Erlebnis alleine haben, um es festhalten zu können, um es wirklich zu sehen. Aber dann möchte ich, dass jemand da ist, und ihm sagen: „Schau dir das an!“

¹⁰¹ Benning verwendet seit 1975 ein- und dieselbe 16mm Bolex-Kamera, die relativ laut ist. Aufgrund dessen stellt er das Nagra-Bandgerät immer einige Meter davon entfernt auf, wie man in der Dokumentation über den Filmemacher, *James Benning – Circling the Image*, sehen kann.

¹⁰² *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:03’.

¹⁰³ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

Nicht nur, um zu bestätigen, dass es existiert, sondern um es mit jemandem zu teilen.¹⁰⁴

Die vom Land Art-Künstler Robert Smithson gestaltete Spiral Jetty sucht Benning am liebsten alleine auf: „Most of the time when I am at the Jetty I am alone. I like it best that way, nothing to steal your attention. Looking and listening takes concentration and patience.“¹⁰⁵

In *13 Lakes* sieht man 13 Seen, zwölf davon befinden sich auf dem amerikanischen Kontinent, einer in Alaska. Gemeinsam haben alle, dass sie sehr groß sind und „auf ihre Weise einzigartig.“¹⁰⁶ Benning suchte die Seen nach der geologischen Formation, den menschlichen Eingriffen in der Landschaft und der geographischen Lage aus. Sein Konzept von Zeit als Funktion von Landschaft, das sich schon in *Sogobi* (2001) zeigt, setzt der Filmemacher in *13 Lakes* durch die Dauer der Einstellung und starre Kamera fort. Die Seen verändern ihr Aussehen während der 10 Minuten Aufnahme. Manche Veränderungen passieren aufgrund von meteorologischen Bedingungen oder der Tageszeit. In Echtzeit gefilmt geht über einer Bergkette hinter dem Jackson Lake die Sonne auf; auf dem Lake Superior gleitet ein Frachter an Eisschollen vorbei. Jede Einstellung ist getrennt durch ein acht Sekunden andauerndes, schwarzes Bild, das dem Publikum Zeit gibt, sich auf den nächsten See einzustellen, von Benning vielleicht als eine Art Platzhalter seiner „Ausstellung“ der 13 wechselnden Panoramen benutzt. Als ZuseherIn fühlt man sich durch die Unterbrechung aus der Erfahrung herausgerissen, oder auch erleichtert.

The attention required by *13 Lakes* as well as *Ten Skies*, leads to a fluctuation between impatience, immersion and digression. Benning is well aware of this, as he ironically remarks: „I’m always hoping my films are open enough that you bring some of your own narratives to them. So if you’re in the middle of it and you start thinking, ‚I have to do my laundry tomorrow‘, that becomes a part of my film.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:32’.

¹⁰⁵ James Benning (2007): *Off Screen Space/Somewhere Else*, S. 49.

¹⁰⁶ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:13’. Benning bezieht sich bei seiner Aussage höchstwahrscheinlich auf die Vergangenheit der Orte, die in jedem Fall einzigartig sind.

¹⁰⁷ Claudia Slanar: *Landscape, History and Romantic Allusions*. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 169-180. Zitat auf S. 173.

James Benning sagt, die Inspiration für *13 Lakes* gründet sich in einem Lied das „Lake Charles“ heißt.¹⁰⁸ Hier waren es vor allem die Zeilen „Did you run about as far as you could go / Down the Louisiana highway / Across Lake Pontchartrain“.¹⁰⁹

Der Damm über den Lake Pontchartrain ist 24 Meilen¹¹⁰ lang und damit die längste Brücke der Welt. Täglich pendeln 30 000 Autos über ihn von und nach New Orleans. Unterwegs, um den Lake Pontchartrain zu filmen, fuhr ich den Louisiana Highway entlang und wegen des Liedes hielt ich am Lake Charles. Ich wollte herausfinden, ob ich ihn als Ort verstehen kann [...]. Ich fand einen ökologischen Albtraum vor, ein Gebiet, das zur Gänze von der Ölindustrie eingenommen worden war.¹¹¹

Die Drehorte sucht Benning während seiner Autoreisen aus. „Auf der Fahrt kann man in kurzer Zeit eine Menge sehen. Aber vom Auto aus ist das natürlich völlig anders, als wenn man aussteigt. Ich nehme mir deshalb viel Zeit, um anzuhalten und mir Dinge anzusehen, die speziell sind.“¹¹² In *James Benning – Circling the Image* kann man sehen, wie der Filmemacher bei der Auswahl vorgeht: Immer wieder formt er Daumen und Zeigefinger im rechten Winkel zu einem improvisierten Bildrahmen, um den Ausschnitt einzugrenzen. Findet Benning einen geeigneten Ausschnitt der Landschaft, blickt er durch den Sucher seiner Spiegelreflexkamera, um, wie er sagt, „einen Eindruck von der Bildkomposition“ zu bekommen. Dabei löst er kein Foto aus, Benning verwendet den Fotoapparat rein zum Erfassen des Bildausschnitts und Bildeindrucks. Er geht an den Ufern der ausgewählten Seen entlang, legt seine Handmuscheln an die Ohren, um das Hörorgan sogleich wieder zuzudecken. James Benning nimmt sich Zeit bei der Auswahl der Drehorte, wie er sagt „to give you time to think about the image while you’re watching it [...] the way you think about the image will change over the course of its duration.“¹¹³

Im Kino sieht das Publikum 13 Einstellungen, die jeweils zehn Minuten dauern. James Benning über den Grundgedanken von *13 Lakes*: „Es geht darum, auf die Seen zu

¹⁰⁸ Das Lied wurde von Lucinda Williams interpretiert, den gesamten Liedtext findet man unter www.cowboylyrics.com

¹⁰⁹ Bist du soweit gerannt wie du nur konntest / Den Louisiana Highway hinunter / Über den Lake Pontchartrain

¹¹⁰ 38,4 km

¹¹¹ James Benning (2006), S. 202.

¹¹² James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:07’.

¹¹³ D-L Alvarez: Tortured Landscapes. In: Filmmaker. The Magazine of Independent Film: http://www.filmmaker-magazine.com/archives/online_features/tortured_landscapes.php Zugriff am 5.2.2008.

blicken, auf den Himmel und wie das Licht vom Wasser reflektiert wird [...]. Es ist eine ästhetische Studie des Lichts, wie es auf das Wasser trifft, und wie es sich bewegt.“¹¹⁴ Auch der nach *13 Lakes* entstandene Film, *Ten Skies*, zeigt sich verändernde Wolkenformationen die vor allem durch das Licht ihre Wirkung entfalten. Die letzte gezeigte Wolkenlandschaft in diesem Film erscheint der einer Malerei aus der Romantik ähnlich: Dramatisch, düster und stehend. James Benning sagt, dass für ihn die Referenz für dieses Landschaftsbild bei der Niederländischen Landschaftsmalerei liegt.¹¹⁵ Das Licht stellt in der bildnerischen Kunst ein wirkungsvolles Gestaltungsmittel dar. Die Lichtquelle (oder auch der Lichteinfall) und die Lichtführung spielen seit der Renaissance eine zentrale Rolle in der Malerei. In der Kunst spricht man von „natürlicher [...], künstlicher [...] oder übersinnlicher Lichtquelle“. Sie kann sich „im oder außerhalb des Bildraumes“ befinden, „sichtbar oder verborgen sein“.¹¹⁶ Dokumentarfilme, die Vorgänge in Natur und Landschaft abbilden, verwenden großteils natürliches Licht, auch „available light“ genannt: „Light for a scene from normal sources as opposed to light specifically and artificially created for cinematography; for example, the sun for outdoor shots and household lamps for indoor shooting.“¹¹⁷ Dem (natürlichen) Licht kommt im Film eine besondere Bedeutung zu, da es hier im Vergleich zur Malerei auch in seinen Veränderungen aufgezeichnet werden kann.

Vom Ton einmal abgesehen, besteht ein Film aus nichts anderem als Licht. Im Kino ist (fast) alles Licht, und Licht an sich damit bedeutungslos. Erst dort, wo es Schattierungen annimmt, wo es ausfällt, in Bewegung gerät, sich durch Facetten und Frequenzen zu sich selbst in Beziehung setzt, erhält das Licht einen symbolischen, atmosphärischen Mehrwert.¹¹⁸

James Benning schreibt über ein Naturerlebnis während den Dreharbeiten von *13 Lakes*:

I had just finished filming. A thunderstorm blew across the lake from right to left. The late afternoon sun shone under the storm coloring the lapping water gold. The sky was near black. A number of pelicans flew from left to right. Songbirds sang

¹¹⁴ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:21’.

¹¹⁵ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

¹¹⁶ Redaktion f. Kunst d. Bibliogr. Inst. (Hg.): Duden Kunst. Mannheim, Bibliographisches Institut 1983. S. 325.

¹¹⁷ Ira Königsberg: *The Complete Film Dictionary*. London, Bloomsbury 1997. S. 25.

¹¹⁸ Stefan Volk: Atmosphärisches Licht. In: *FilmDienst*, H. 22 (25.10.2007), S. 36.

anticipating the distant rain. There was little commercial development. It seemed like paradise.¹¹⁹

Der Filmemacher beschreibt, wie er am gleichen Drehort eine Begegnung mit zwei dort ansässigen Einwohnern eines Indianerstammes hat:

I was on their land, the Red Lake Chippewa Reservation. [...] They asked, “What are you doing here?” – “Why here?” – “Who do you think you are?” The same questions my films are trying to answer.¹²⁰

Die Länge der Einstellungsdauer in *13 Lakes* und *Ten Skies* stellt das Kinopublikum auf eine Probe, da auch die Gestaltungsmittel allen Konventionen entgegen laufen. So findet man etwa keine Narration in den abgebildeten Landschaften, die Anhaltspunkte dafür gibt, an welchem Ort man sich gerade befindet. Dies unterstreicht zusätzlich die filmische Absicht von Benning und seinem Zugang zu Landschaft. Offensichtlich soll nichts von der Betrachtung der Landschaft ablenken. Es geht um den Zeitaspekt, die Dauer der Einstellung, die erst mit dem Fortdauern Veränderungen in der Naturlandschaft erkennen lässt. Zehn Minuten, in der jedes Landschaftsbild einen meditativen Charakter entfalten kann und die ZuseherInnen Zeit haben, „über das Licht nachzudenken.“¹²¹ Benning filmte 13 unterschiedliche Seen mit der Intention, das auf dem Wasser reflektierte Licht vergleichen zu können. „Aber ich möchte auch, dass das Bild zeigt, was an diesem See besonders ist, und das ist der schwierige Teil.“¹²² In *13 Lakes* geht es nicht nur um Licht, der Film fordert auch zu der Frage auf: Wie lange werden die Seen überdauern?

Der Salton Sea ist die erste Einstellung, die für *13 Lakes* entsteht. James Benning über seine Beweggründe und Motivation, große Seen aufzunehmen:

Ich war vor allem am Licht interessiert, wie die dunkle Farbe des Wassers das helle Licht des Himmels aufnimmt, und so eine Art Marmoreffekt zwischen hell und dunkel entsteht. Vielleicht ist das viel zu subtil, vielleicht wird der Kontrast ja noch dunkler als in Wirklichkeit, was ich hoffe, denn ich mag es, wie die dunkle Farbe des Wassers und die helle Reflexion des Himmels sich gegenseitig ausspielen, und dazu die leichte Bewegung des Wassers und das leise Plätschern. Es ist die erste

¹¹⁹ James Benning (2007): *Off Screen Space/Somewhere Else*, S. 52.

¹²⁰ Ebenda, S. 53.

¹²¹ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:21’.

¹²² Ebenda, in derselben Filmminute.

Einstellung und sie hat etwas sehr Meditatives. Sie ist wahrscheinlich mein erster Versuch herauszufinden, wie subtil ein Bild sein kann, das ich mache.¹²³

Benning ist an der Geschichte der Orte interessiert. Es ist das nicht auf den ersten Blick Sichtbare, das „Besondere“, das Benning abbilden möchte, und was gleichzeitig, wie er selber sagt, der „schwierige Teil“ seines Ziels ist.

Der Salton Sea entstand Anfang des 20. Jahrhunderts zufällig, als durch Bewässerung das Imperial Valley entstand. 1903 wurde innerhalb kürzester Zeit ein Bewässerungskanal gebaut, dessen Schleusen ein Jahr später von einer Flut zerstört wurden. Der Colorado River strömte über drei Jahre in die Salton Senke und so entstand der See. In den 50er Jahren wurden um den See Badeorte errichtet, in den 60ern nahm die Bewässerung zu und der See stieg drei Meter an, woraufhin diese Ferienorte überflutet wurden. „Das hat mich an dem See interessiert. Er ist zufällig entstanden und wurde zum Freizeitgebiet, das dann erneut überflutet wurde.“¹²⁴ James Benning sucht gewissermaßen nach Spuren der Vergangenheit in der Landschaft. Die Einstellung am Salton Sea dreht der Filmemacher von Bombay Beach (Kalifornien) aus, wo noch Überreste des früheren Erholungsgebiets vorhanden sind, wie Wohnwagen, die im Lehm stecken.

Ich möchte mir zunächst eine Vorstellung machen, wie der Ort wirklich aussieht. Um das herauszufinden, braucht man Zeit, denn Ort ist immer auch eine Funktion der Zeit. Man muss eine Zeit lang schauen und zuhören, um ein Gefühl für den Ort zu bekommen und dafür, wie man ihn darstellen kann.¹²⁵

Am Salton Sea war Benning „auf der Suche nach einer subtilen Einstellung, die die Eigenartigkeit des Ortes andeutet: Mit den Überbleibseln im Wasser, den Telefonmasten oder dem Teil eines Zaunes, als Zeugen einer seltsamen Vergangenheit.“¹²⁶ In der Dokumentation über James Benning, *James Benning – Circling the Image* sieht man in einer Aufnahme vom Salton Sea Telefonmasten, die aus dem Wasser ragen, wobei diese nicht als solche zu identifizieren wären, hätte Benning sie nicht erwähnt. Für den Film *13 Lakes* entscheidet sich der Filmemacher aber für eine andere, nicht in *Circling the Image* vorkommende Aufnahme des Salton Sea.

¹²³ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:29’.

¹²⁴ Ebenda, 0:15’.

¹²⁵ Ebenda, 0:17’.

¹²⁶ Ebenda, 0:16’.

Der Salton Sea ist der dritte See, den man im Film sieht. Nachdem bei den ersten beiden Seen nur das regelmäßige, beruhigende Wellenschlagen an den Rand dieses Gewässers zu hören war, bricht mit Beginn der Einstellung am Salton Sea die Stille: Man hört ein lautes Geräusch aus dem Off, das scheinbar von einem Motor ausgeht. Als ZuschauerIn wartet man auf den Augenblick, wo die Quelle des als deutlich störend empfundenen Geräusches ins Bild kommt. Die Intensivierung des Lautes nimmt zu, man rechnet nun mit dem Auftauchen eines Bootes, da der Klang aufgrund der Intensivierung offensichtlich von einer sich bewegenden Quelle ausgeht. Hier wird die Konditionierung des Blickes bewusst: Was zunächst als störend empfunden wurde, kann sich in Spannung umwandeln und beinhaltet gewissermaßen einen dramaturgischen Aspekt, das Warten auf die Herkunftsquelle des Geräusches. Gleich darauf sieht man von rechter Seite ins Bild kommend Jet Ski, „die die Salton Sea von links nach rechts und von rechts nach links durchpflügen und deren aufdringlich sägendes Motorengeräusch zehn Minuten lang den nächsten See herbeisehnen läßt.“¹²⁷ Dieses mit der Dauer der Einstellung als immer störender empfundene Geräusch verbleibt für den Zeitraum von zehn Minuten. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die Quelle des Geräusches beinahe durchgehend im Bild zu sehen ist, also auch der Geräuschpegel hoch bleibt.

Vermutlich hat Benning diese Einstellung gegenüber der aus dem Wasser ragenden Telefonmasten bevorzugt, um die Vergangenheit und Gegenwart des Ortes besser darstellen zu können: Die Freizeitindustrie und den touristischen Hintergrund dieses Landschaftsgebiets, wobei hier die Tonebene mit dem Motorgeräusch eine wichtige Rolle spielt, da dies das Eindringen des Menschen in die Landschaft unterstreicht. Ein weiterer, bedeutender Unterschied gegenüber der Einstellung mit den Telefonmasten ist auch der, dass hier das regelmäßige, sanfte Wellenschlagen die einzige Geräuschkulisse bildet und womöglich mit der von Benning gewollten Wirkung und Vermittlung des Bildes und seiner Vergangenheit nicht übereinstimmt.

Eine der jüngsten Stilrichtungen der Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Land-Art. Diese Richtung entstand um 1968 in den USA und Europa. Sie betrachtet den unberührten und den durch menschliches Wirken veränderten Natur- und Landschaftsraum nicht als dekorativen Hintergrund sondern als Material, oder auch als künstlerisches Objekt, das

¹²⁷ Volker Pantenburg (2005), S. 19.

gestaltet werden kann. Die Anhänger der Land-Art gingen etwa in die afrikanische Wüste, oder auf einen kalifornischen Trockensee, hoben Gruben aus, schütteten Hügel auf oder zogen spiralenähnliche Linien aus Kalk und Steinen durch unbewohnte Gegenden. Durch Eingriffe, Veränderungen und Neuformungen der Landschaft erzeugt die Land-Art Kunstwerke, die direkt in die und in der Natur erschaffen werden. Es sind Dokumente der Vergänglichkeit, die das Medium Film benötigen, um ihr Publikum zu erreichen.¹²⁸

Ein zentrales Kunstwerk der Land-Art ist die „Spiral Jetty“ in der Wüste von Utah (USA), die der Künstler Robert Smithson 1970 am Rande eines Salzsees errichtete.¹²⁹ Die „Spiral Jetty“ liegt wie die meisten Land-Art Projekte abgelegen und wurde ausschließlich aus natureigenen Materialien geschaffen. Es ist eine für eine bestimmte Zeit erbaute Spirale, die vor allem der temporäre Aspekt prägt.

James Benning geht in *casting a glance* (2007) dem Projekt „Spiral Jetty“ nach. Hier wird sein „Konzept von ‚landscape as a function of time‘ bzw. der filmischen Vermittlung von unmittelbarer Ortserfahrung [...] evident“.¹³⁰ Über *Ten Skies*, wo keine Landschaft im üblichen Sinn zu sehen ist, sagt Benning: „The sky is a function of the landscape below.“¹³¹ Die Landschaftsdarstellungen in Bennings *13 Lakes* und *Ten Skies* sind vom Zeitattribut dominiert: Die Veränderungen der abgebildeten Landschaften sind erst mit der Zeit erfahrbare. Benning über das Kunstwerk „Spiral Jetty“:

Um die „Jetty“ erfahren zu können, muss man öfters hinfahren. Sie ist ein Barometer für tägliche wie auch jährliche Zyklen. Zwischen Morgen und Nacht kann ihre vielfältige, sich (radikal oder subtil) wandelnde Erscheinung das Ergebnis einer vorbeiziehenden Wetterlage oder einfach des wechselnden Sonnenstands sein. [...] Der Klang kommt von einem Militärjet, von vorüberfliegenden Gänsen, Gewittern, die sich zusammenbrauen, einigen wenigen Grillen oder er ist ein Schweigen, so still, dass man das eigene Blut in den Ohren zirkulieren hören kann.¹³²

¹²⁸ Vgl. dazu etwa: Jefferey Kastner u. Brian Wallis (Hg.): *Land and Environmental Art*. London, Phaidon Press Limited 1998.

¹²⁹ „Wenn ich überhaupt von jemandem beeinflusst bin, dann von Robert Smithson und seiner Art, mit Landschaft zu arbeiten und der Leidenschaft, mit der er über die Umgebung spricht, in der er arbeitet.“ James Benning, in: *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:10’.

¹³⁰ Programmheft zur Retrospektive der Werke v. James Benning, hg. v. Österreichisches Filmmuseum (Nov. 2007), S. 6.

¹³¹ James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

¹³² Programmheft zur Retrospektive der Werke v. James Benning, hg. v. Österreichisches Filmmuseum (Nov. 2007), S. 6.

Mit dieser Aussage beschreibt James Benning eine grundlegende Beobachtung für die Filme *13 Lakes* und *Ten Skies*: Die Wahrnehmung von Kulturlandschaften formiert sich erst nach einer gewissen Zeit zu einem Ganzen, nach einer Mehrmaligkeit des Aufsuchens eines Landschaftsraumes. Es scheint die Einmaligkeit der Ereignisse zu sein, die, in Kombination mit Geräuschen und Tönen, James Benning fasziniert und die er in *13 Lakes* und *Ten Skies* festzuhalten versucht. Benning: „Mir stellte sich das Problem, alle Seen auf die gleiche Weise zu kadrieren [Anm.: halb Himmel, halb Wasser] und gleichzeitig ihre Einzigartigkeit einzufangen.“ Er dokumentiert Ereignisse, die häufig das Attribut der Einmaligkeit tragen, wie Naturvorgänge immer auch eine Einzigartigkeit implizieren. Die Wiederholung einer Wolkenformation in gleicher Anordnung ist relativ unwahrscheinlich. Womöglich ist es diese Einzigartigkeit der Natur, die Benning immer wieder veranlasst solche Orte aufzusuchen. Weil er auch wie kaum ein anderer die amerikanische Landschaft und ihre Veränderung in den vergangenen Jahrzehnten filmisch dokumentiert hat, werden seine Filme auch als „Landschaftsfilme“ bezeichnet.

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.¹³³

Die Einstellungen in den Filmen Bennings erinnern an Landschaftsmalerei, die ebenfalls von der Zeitebene stark geprägt ist: „Die Malerei (als ästhetische Bewegung) beruht auf einem weit längeren Prozeß: der Zeit, wenn man will, der Geschichte, die das Objekt während seiner Wahrnehmung durchmacht, die es verändert, verändern könnte.“¹³⁴ James Benning sucht Orte, die er bereits gefilmt hat, wiederholt auf,

um zu sehen, ob sie sich verändert haben und ob ich sie nochmal filmen kann. Ich finde es wichtig, Orte auf diese Weise neu zu erfahren. So kann ich als Wissen speichern, wie dieser Ort sich im Laufe der Zeit verändert hat, nicht nur die fünf Minuten die ich einmal da war, sondern auch die nächsten fünf Minuten, zwei Jahre später, oder die nächsten zwei Tage, fünf Jahre später. So entsteht ein fortlaufendes Bild von diesem Ort.¹³⁵

¹³³ Volker Pantenburg (2005), S. 18.

¹³⁴ Peter Gendolla: Zeitstationen. Über Beschleunigungen und die Kunst, anzuhalten ... In: Zeit. Hg. v. Synema - Gesellschaft f. Film u. Medien, Wien 1999. S. 91-102. Zitat auf S. 101.

¹³⁵ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:09’.

James Benning bezeichnet diese Eindrücke verschiedener Orte als ein „Katalog von Bildern“, auf die er beim Durchdenken seiner zukünftigen Filme zurückgreifen kann. „Vielleicht taucht das später in meinen Filmen auf, oder auch nicht. Auf jeden Fall bleibt es mir in Erinnerung und beeinflusst meine Wahrnehmung.“¹³⁶

In *13 Lakes* ist im Wechsel der Tonqualitäten zwischen den einzelnen Seen ein Rhythmus zu erkennen. James Benning wählt die Drehorte immer genau aus, sowohl auf der Bildebene, als auch auf der Tonebene. Dies betont er auch mittels der Dramaturgie. Die Kenntnis der Region, in der er dreht, und der „choreographierte“ Zufall spielen eine wichtige Rolle. Die Landschaften selbst – wie die 13 Seen – sind jedoch, wie der Filmemacher selbst sagt, durch „Zufall, Absicht und Natur“ entstanden.

James Bennings Filme sind stark autobiographisch. Er sieht sich als politischer Filmemacher, der versucht, einen Kommentar in sein Bild einzubauen. Eine „romantische“ Vorstellung von Natur ist bei näherer Betrachtung Schein in seinen Bildern. Benning legt viel Kommentar und Interpretation in seine Aufnahmen hinein. So können die Jet Ski in der zuvor beschriebenen Einstellung für James Benning ein Zeiger dafür sein, dass der Mensch die Natur bedrängt, sich Landschaft mit Gewalt aneignet. Das würde auch Bennings Zugang zu Landschaftsräumen und ihrer Vergangenheit entsprechen, dem Aufzeigen von Geschichte in Landschaft. Nils Plath schreibt zusammenfassend über den Filmemacher:

Bennings Filme, geschult an der Formgebung des *structuralist film*, sind auf eine bestimmte einnehmende Weise unökonomisch. Dies macht die Ökonomien der Blicke auf Film und auf Landschaft um so sichtbarer. Und das ist es auch, was Benning einkalkuliert und offensichtlich auf der Rechnung hat, wenn er die Bilder ins Kino (und nur dorthin) entläßt, wo man ihnen für die Dauer der Filmlänge nicht entgehen kann: Seine Bilder fordern die Investition von Zeit wie die Investition von Aufmerksamkeit für das Vergehen von Zeit [...]. Bennings Filme können zeigen, wie das (eigene und das kollektive) Bild von Landschaft von Wahrnehmungsparametern bestimmt ist, diese selbst aber auch herauszufordern und als von Rahmenbedingungen konstruiert darzustellen weiß – wenn man denn Landschaft als ein Medium, nämlich als einen Zeittransportraum, zu sehen versteht.¹³⁷

Benning versucht in seinen Bildern das zu vermitteln, was in Landschaften erst auf den zweiten Blick gesehen und erkannt wird: Ihre Geschichte und Entwicklung, aber auch

¹³⁶ Ebenda, 0:45’.

¹³⁷ Nils Plath (2005), S. 132f.

mögliche Zukunft. Scott MacDonald schreibt über Bennings *Deseret* (1995): „Benning sees the danger of our current cultural trajectory *and* the importance of not giving in to it: he uses his gorgeous imagery to energize us.“¹³⁸ In *Deseret* benutzt Benning Zeitungsartikel der *Times*, die über Umweltschäden berichten.

After we learn that an aboveground nerve-gas test conducted a Dugway killed 6,400 sheep and that the dangerous chemical agent can be „isolated in snow, water, sheep blood, sheep liver tissue, and in the grass taken from sheep’s stomachs“ („March 24, 1968“) – Benning presents a snowscape at the moment when the narrator says, „snow“ – our perception of Benning’s subsequent snowscapes renders them as problematic as they are beautiful. Indeed, by the conclusion of *Deseret* virtually every place we see is felt to be simultaneously beautiful and endangered.¹³⁹

James Benning sagt, ein bestimmtes Erlebnis während des Drehens von *One Way Boogie Woogie* (1977), einen seiner ersten Filme, habe ihm bewusst gemacht, welche Rolle Zeit als Funktion von Landschaft spielt:

One Way Boogie Woogie wurde in einer Industrieregion in einem Tal in Milwaukee gedreht. Ich war an einem Eisenbahnwaggon vorbei gekommen, der auf einer Brücke über dem Menominee River geparkt war, und der Fluss war so ruhig, dass sich kaum feststellen ließ, ob das Wasser sich überhaupt bewegte. Der Waggon selbst war vom Zug getrennt worden und stand einfach dort herum. Er besaß also dieses Potential, gebraucht und bewegt zu werden. Für mich aber repräsentierte er einen Raum, der völlig stillstand. In diesem Moment wurde mir zum ersten Mal klar, welche große Rolle Zeit als Funktion von Landschaft spielt. Ich würde mir Zeit nehmen müssen, um eine derartige Stille zu porträtieren. Würde man ein Foto machen, wüsste man nicht, wie still der Fluss tatsächlich ist. Ich begann zu filmen. Nach ein paar Minuten flog ein fallendes Blatt ins Bild und fiel weiter, auf das stille Wasser hinunter. Es erzeugte fast kein oder gar kein Geräusch auf der Wasseroberfläche und trieb dann langsam stromabwärts aus dem Blickfeld. Auf diese Weise denke ich über Landschaft nach.¹⁴⁰

¹³⁸ Scott MacDonald: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley/ Los Angeles, University of California Press 2001. S. 244.

¹³⁹ Ebenda, S. 243.

¹⁴⁰ James Benning (2006), S. 199.

3.4 Gestaltungsmittel in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*

Eine Reduktion der Bildsprache ist auch in den Filmen von Erich Langjahr zu erkennen. Langjahr bildet seit Beginn der 70er Jahre die Natur- und Kulturlandschaft der Schweiz ab, zunächst in zwei Kurzspielfilmen, dann in Dokumentarfilmen.¹⁴¹ Sein Werk umfasst etwa 20 Filme, wobei acht davon Langfilme sind. Schon zu Beginn seines Filmschaffens ist eine Annäherung an die Hauptthemen seiner späteren Filme zu erkennen: Erich Langjahr zeigt bereits in seinen Anfangswerken Interesse an der geschichtlichen Dimension, die jede/n begleitet. Er dokumentiert die Herkunft der SchweizerInnen und darüber hinaus, „wo die Gefährdung einer geschichtslosen Existenz liegen könnte.“ Langjahr beschreibt seine Heimat und die Menschen die in der Landschaft tätig sind und so einen Teil der Kulturgeschichte des Landes ausmachen. In *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* ist es der Ausdruck des Lebensraums von Hirtinnen und Hirten und zudem eine Reise durch die Kultur- und Naturlandschaft der deutschen und italienischen Schweiz.¹⁴² Der Filmemacher dokumentiert in seinen Filmen aber auch die Veränderungen, die jene, die in der Landschaft tätig, sind verstärkt mitbekommen. „Erich Langjahr steht erschrocken vor dem Überlebenskampf der Bauern, die dem Diktat der Produktivität ausgesetzt sind.“¹⁴³ Es sind vor allem Bezüge zu den „Charakteristiken der sozialen und politischen Strukturen“, den „Wandlungen der Arbeitsabläufe“ und der „Gegenüberstellung von Wertesystemen“ zu erkennen.

Das Hirtentum ist eine der ältesten Kulturformen menschlicher Existenz. Erich Langjahr über seine Motivation, einen Film über diese Lebensform zu machen:

In seinem Wesen beinhaltet es [Anm.: das Hirtentum] bis heute nicht nur wirtschaftliche Interessen, sondern verkörpert eine eigene Lebenshaltung und Weltanschauung. Ich wollte das Hirtenleben von heute, am Übergang ins dritte Jahrtausend, kennen lernen. In einer Zeit des Umbruchs und des Wertewandels

¹⁴¹ 1973 entstand Langjahrs erster Kurzfilm, *Bahnhof*. Schon früh konzentriert der Filmemacher seinen Blick auf das Wesentliche, wie *USA Time* (1975), *Achtung Kinder Pumm* (1980) und *Made in Switzerland* (1981) zeigen. Diese drei Kurzfilme erfassen der Reihe nach die amerikanische Mode der Jeanshosen und der Countrymusik, die Faszination von Kindern für Kriegsspiele mit echten Waffen und den offiziellen Besuch der englischen Königin in der Schweiz. Langjahr ist hier ein Beobachter, der die Gesten, Stimmen und das Verhalten der Menschen „mit ethnografischer Genauigkeit“ erfasst (Jean Perret).

¹⁴² Konkreter: die Kantone Aargau, Graubünden, Luzern, Uri und Tessin.

¹⁴³ Broschüre zum Innerschweizer Kulturpreis 2002. Laudatio von Andreas Iten, Präsident der eidgenössischen Filmkommission, S. 16.

zwischen Tradition und Zukunft ist der Film auch Ausdruck meiner eigenen Zerrissenheit. [...] Die Hirten im Film nehmen ein Leben mit viel Entbehrung auf sich und stellen sich einer Herausforderung, die öfters auch die Grenze ihrer Belastbarkeit erreicht. Sie kommen nicht aus der Tradition des Bäuerlichen, sondern haben diese Lebensform selber gewählt, im Bedürfnis nach der Freiheit, selber etwas Sinnvolles zu tun.¹⁴⁴

Es ist eine „moderne Hirtengeschichte“, die von „Weidewirtschaft zwischen den Jahreszeiten“ handelt, und von dem Wechsel der Jahreszeiten, wo die Schafherden von den Winterweiden auf die Sommerweiden gebracht werden. Die Hirtinnen und Hirten wählen diese Aufgabe nicht aus einer Verpflichtung gegenüber familiärer Tradition heraus, sondern aus freiem Entschluss. Sie „erfahren die Ordnung der Natur als persönliche Freiheit. Selbst überwältigend schöne Bilder und Ereignisse verführen nicht zur Beschwörung nostalgischer Gefühle. Aus seiner klassischen Formensprache folgt eine Nüchternheit, die begeistert.“¹⁴⁵

Langjahr ist „einer jener Filmschaffenden, die das, was den Neuen Schweizer Film und allgemeiner die Nouvelles Vagues der 1960er- und 70er-Jahre ausmachte, wohl am stärksten zum Ausdruck bringen.“¹⁴⁶ Langjahr fordert „mit leichten Techniken des Direct Cinema eine direkte Beteiligung an der öffentlichen Diskussion.“¹⁴⁷ Der Filmemacher dreht wie James Benning auf 16mm-Film und das auch auf hoch gelegenen Alpweiden, was angesichts der Schwere der Kamera eine Herausforderung darstellt. Der 16mm-Film ist unter anderem deshalb sehr wertvoll, da er es ermöglicht, Kinokopien im selben Format auszuwerten und vor allem auch, von diesen Negativen 35mm-Abzüge herzustellen, wovon Erich Langjahr auch Gebrauch macht.

Gemeinsam mit seiner Frau Silvia Haselbeck, die in Langjahrs Filmen für Ton und Assistenz verantwortlich ist, transportiert Erich Langjahr zwei Kameras, Objektive, Film-ladegeräte, Tonaufnahmegeräte, Mikrophone und Batterien zu den Drehorten. Unter

¹⁴⁴ Erich Langjahr im Infoblatt zu *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Dieses und alle weiteren, hier angeführten Quellen zum Filmemacher können über die Internetseite www.langjahr-film.ch/ bezogen werden, ebenso wie alle Filme von Langjahr.

¹⁴⁵ Laudatio Schweizer Filmpreis, <http://www.artfilm.ch/hirtenreise.php> Zugriff am 15.6.2009.

¹⁴⁶ Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: Swiss Films Portraits. http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

¹⁴⁷ Jean Perret, aus der Laudatio zum Zuger Anerkennungspreis 1999. <http://www.langjahr-film.ch/docs/laud-jp.htm> Zugriff am 1.6.2009.

anderem ist durch diese Drehökonomie auch eine vollständige Unabhängigkeit in Bezug auf Produktion und Regie gegeben, und eine perfekte Anpassung der Projekte Langjahrs an jene Lebensräume, die er abbilden möchte.

Der Geist der Nouvelle Vague findet seinen Ausdruck in der Hartknäckigkeit, mit welcher der Filmemacher seine Arbeitsinstrumente zusammenträgt und seine Produktionsbasis wie ein autarkes Atelier organisiert, das allein seinen spezifischen Bedürfnissen und Ambitionen gerecht werden kann.¹⁴⁸

Langjahr war Chemielaborant, bevor er sich als Autodidakt filmische Kenntnisse aneignete und schließlich selbständiger Filmschaffender wurde.¹⁴⁹ James Benning wiederum studierte Mathematik, bevor er sich dem Film zuwandte. Langjahr ist 1944 in der Innerschweiz (Kanton Zug) geboren, Benning 1942 in Milwaukee, Wisconsin. Das meiste kreative Schaffen ist von der Herkunft geprägt, dem persönlichen Hintergrund des Künstlers/der Künstlerin und wird verständlicher, wenn man weiß, woher jemand kommt. Langjahr über seinen Zugang beim Filmen: „Ich beschäftige mich mit dem, was mich geprägt hat, und versuche, es natürlich zu verstehen. Das ist vielleicht der Kern meiner Filmarbeit.“¹⁵⁰ Langjahr wuchs an der Peripherie der Stadt Zug auf, in der Nähe eines Bauernhofs. Als Fünfjähriger schaute er zu, wie ein Kaninchen getötet wurde. „Diese Szene beeindruckte den sensiblen Knaben. Sie schockierte ihn. [...] So kam es, dass er immer wieder die Frage stellte, wie der Mensch mit der Kreatur umgeht und warum er oft Gewalt gegen sie anwendet.“ Am eindringlichsten stellt sich diese Frage in Langjahrs Film *Bauernkrieg*, wenn die Kamera sehr nahe an die Tiere herangeht. In einer Sequenz

[...] dringt die Kamera skeptisch, kritisch und schonungslos in das Gewühl des Fleischwolfes, der die Innereien der getöteten Tiere zermalmt. [...] Er [Anm.: Langjahr] plädiert [...] für einen schonenden Umgang mit der Schöpfung, mit der Landschaft und der Kreatur.¹⁵¹

¹⁴⁸ Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: Swiss Films Portraits.

http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

¹⁴⁹ 1994 gründete Erich Langjahr gemeinsam mit seiner Frau Silvia Haselbeck die Langjahr Film GmbH, eine Produktions- und Verleihfirma (der Eigenproduktionen, sowie von einigen anderen Schweizer FilmemacherInnen, wie etwa Walter Marti, Reni Mertens oder Isa Hesse).

¹⁵⁰ Erich Langjahr, 1999. Quelle: http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

¹⁵¹ Broschüre zum Innerschweizer Kulturpreis 2002. Laudatio von Andreas Iten, Präsident der eidgenössischen Filmkommission, S. 15f.

Nach *Sennen-Ballade* (1996) und *Bauernkrieg* (1998) ist *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* (2002) der dritte Film einer Trilogie, in der sich Erich Langjahr mit wesentlichen Themen des Menschen und seiner Existenz auseinandersetzt. Im Zentrum stehen Fragen nach der Identität, dem Überleben und der Zukunft des Menschen. Die Suche nach Identität, respektive Heimat und eine Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Wandel bilden Konstanten in den Werken Langjahrs. Jedoch ist Langjahr

mehr als nur ein Ethnograf, ein Archivar des Verschwindens bedrohter Lebensformen. Stets geht es in seinen Filmen um Sinnfragen: darum, was das Prekärwerden tradierter Lebensformen für uns zu bedeuten hat. Die Frage „Was ist ein Bauer?“, von der die *Sennen-Ballade* und damit die ganze Trilogie ausging, hat für Langjahr durchaus die Dringlichkeit einer Schicksalsfrage, wie auch der von Pathos nicht freie Titel der *Hirtenreise* erahnen lässt.¹⁵²

Erich Langjahr geht in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* der Frage nach, wie es sich als Hirte auf Wanderschaft im schweizerischen Mittelland lebt. Er und Silvia Haselbeck begleiteten die Hirtinnen und Hirten zwischen 1994 und 2001 mit einer 16mm-Kamera an 53 Tagen in den Kantonen Aargau, Graubünden, Luzern, Uri und Tessin. Thomas Landis, einer der Hirten, erlernte ursprünglich den Beruf eines Radioelektrikers. Ein Handwerker, der das Kleinbauerndasein als Alternative zum Stadtleben gewählt hat, führt jeweils im Winter die Herde eines Schafzüchters durch das Innerschweizer Alpenrandgebiet. Im Sommer folgten Langjahr und Haselbeck Thomas Landis, dessen Frau Susanna Landis-Giacometti, die auch Hirtin ist, deren Kindern und einem zweiten Hirtenpaar, Michel Cadenazzi und Bea Ammann, auf die Alp.¹⁵³

Die Lebensbedingungen der Hirten am Übergang zum dritten Jahrtausend haben sich verändert, wie der Film zeigt: ein Wagen löst das Zelt zum Schlafen ab, Viehtransporter befördern die Herde von einer Weide zur nächsten, anstatt alle Wege zu Fuß zu gehen.

¹⁵² Vinzenz Hediger: *Hirtenreise ins Dritte Jahrtausend*. In: *Sélection CINEMA*.

http://www.cinemabuch.ch/selection-cinema/hirtenreise_ins_dritte_jahrtausend.html Zugriff am 18.9.2009.

¹⁵³ Die Hirtinnen und Hirten erwähnt Erich Langjahr namentlich zu Beginn des Films, indem er mit grüner Schrift auf schwarzem Hintergrund schreibt: „Die Hirten / Thomas und Susanna Landis-Giacometti / und ihre Kinder Antonia, Josa und Selina / Cademario, Tessin. Michel Cadenazzi und Bea Ammann / Hospental, Uri.“ Im Nachspann zum Film erfährt man, wo sich die Winterweiden befinden: Im Luzerner Mittelland, Amt Sursee und Amt Luzern, sowie im Kanton Aargau. Die Alpsommerungen wurden im Witenwasserental und Gatschola im Gotthardgebiet (beide Uri), sowie Pitasch im Valsertal und Puzetta im Val Medel gedreht (beide Graubünden).

Der Film setzt den Zuschauer den Erschütterungen unserer Zeit aus. Die erste Einstellung kündigt von diesem Vorsatz: Die Kamera erfasst mit einem weit ausholenden Blick ein grasbewachsenes Stück Land, auf dem Schafe umherstreifen und welches von einer unverwüstlichen Asphaltstrasse umrandet ist.¹⁵⁴

Schafhirten sind den kantonalen Vorschriften der Wanderschäfferei verpflichtet und dürfen sich nur auf bestimmten Weiden aufhalten, oder in einer bestimmten Jahreszeit unterwegs sein, wie auch das Wandergesetz besagt. Straßen müssen mitunter mit mehreren hundert Schafen überquert werden, um zur nächsten nutzbaren Weide zu gelangen.

Auf die Anfangseinstellung folgt eine Sequenz, die in die Lebens- und Umwelt des Hirten Thomas Landis einführt. In der zweiten Einstellung sieht man ihn mit den Schafen, seinen Eseln und Hunden auf einem Güterweg, der zu einem Wald führt. Die Kamera steht dabei in einem distanzierten, beobachtenden Abstand zum Geschehen. Diese Einstellung (eine Halbtotale) ist der Beginn einer Einführung in die Lebenswelt des Hirten. Durch die Änderung der Umgebung – von dem Lärmpegel der Asphaltstraße weg zu der Stille des Waldes – erfolgt eine andere Wahrnehmung des Natur- und Landschaftsbildes, in dem sich Thomas Landis mit seinen Tieren bewegt. Die darauf folgenden Einstellungen zeigen in Großaufnahmen Handgriffe des Hirten beim Feuermachen, Biwak aufbauen oder sein Gesicht in Großaufnahme beim Essen, später auch die Hunde, den Esel (kauend) und Schafe in halbnahen Einstellungen, die in die Kamera blicken. Man hat Zeit, in Ruhe und Details diese Bilder zu betrachten, die mit der Dauer ihre Wirkung entfalten. Langjahr ist sich dieser Wirkung bewusst, sein erster Kommentar aus dem Off erfolgt erst in der sechsten Minute des Films und ist zugleich erste Orientierung für die ZuseherInnen: „Zum zehnten Mal ist Thomas Landis auf der Winterweide im Luzerner Mittelland.“

Langjahr setzt seinen Kommentar durch den gesamten Film hindurch nur selten ein. Er führt damit zumeist in die Landschaftsgebiete ein, die jeweils mit einer neuen Sequenz betreten werden. Dabei gibt der Filmemacher Hinweise auf den geographischen Lagepunkt, wie auch beim darauf folgenden Kommentar: „Thomas ist Vater geworden. Er will nach Hause ins Tessin nach Cademario.“¹⁵⁵ Oder zum Beispiel in der 53. Minute des Films: „Alpfahrt der Schafe von Schwarzenberg zur Sömmerung im Gotthardgebiet“. Hier sieht man in der Einstellung einer Totalen im Vordergrund des Bildes einen Transporter,

¹⁵⁴ Laudatio Schweizer Filmpreis, <http://www.artfilm.ch/hirtenreise.php> Zugriff am 15.6.2009.

¹⁵⁵ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Buch, Regie, Kamera u. Schnitt: Erich Langjahr. Ton, Kamera- und Schnittassistent: Silvia Haselbeck. CH: Langjahr Film GmbH 2002. 35mm, 2:04'. Hier: 0:07'.

der die Tiere zur Alp bringt, dahinter erhebt sich imposant ein Hochgebirge mit schneebedeckten Gipfeln. Diese Einstellung kann auch als „Establishing Shot“ gesehen werden, da die Totale den Beginn eines neuen Handlungsortes etabliert.¹⁵⁶ Gleichzeitig erscheint der große Tiertransporter inmitten der Gebirgslandschaft stark verkleinert. Das Verhältnis der Größe der Berge zu dem von Menschenhand betriebenen Wagen kommt in dieser Einstellung verstärkt zur Geltung.

The long shot is long, or distant, in regard to the center of human activity. Thus a long shot often has an “establishing” function, locating an individual, a group, or even a municipality in a wider landscape. While it can emphasize human dominance, such as a city or a fortress capping a hill, or the massing of people and monuments, more frequently it serves to diminish the human scale.¹⁵⁷

Damit zum Beispiel die zuvor beschriebene, erste Sequenz von *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* als Basis für die Erzählung dienen kann, muss bei dieser Art Film jede Einstellung richtig bemessen sein. Es sind lange Arbeitsprozesse notwendig, um dahin zu kommen. So beanspruchte *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* vier Jahre, wobei alleine zwei davon für den Schnitt gebraucht wurden. Das Drehen selbst dauerte darüber hinaus mehrere Jahre.

Langjahr baut in seinem Dokumentarfilm behutsam das dramaturgische Gerüst auf, er wechselt zwischen Totalen, Großaufnahmen und großen Nahaufnahmen ab. Dabei entsteht das Drehbuch am Schneidetisch und nicht im Vorhinein, wie Langjahr anmerkt: „Das kann gar nicht sein, dass man das davor weiß.“ Langjahr greift auf die vielen Filmbüchsen, die sich während des Drehens angesammelt haben, zurück, und montiert die Einstellungen zu einer Geschichte zusammen. Auf die Frage, welche Affinität seine Bilder zueinander haben können, sagt Erich Langjahr:

Ich vergleiche Film mit einer Puzzlearbeit. [...] Ich weiß gar nicht, was ich eigentlich für ein Bild habe. [...] Da hat man dann viele Teile, die nicht in das Puzzle passen.

¹⁵⁶ „Furthermore, the long shot takes on cinematic meaning in the context of other, closer shots and alternate perspectives. For instance, a long shot becomes an establishing shot when a more detailed view (or series) follows it.“ P. Adams Sitney: *Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera*.

In: *Landscape, natural beauty and the arts*. Hg. v. Salim Kemal u. Ivan Gaskell. Cambridge, Cambridge University Press 1993. S. 108. Vgl. zum Establishing Shot weiter etwa: Lothar Mikos (2008), S. 196.

¹⁵⁷ P. Adams Sitney (1993), S. 108.

[...] Das ist diese Sucherei. Aber das Einzige, was mir den Glauben gibt, und auch die Kraft daran zu arbeiten, ist, weil ich weiß, dass diese Teile alle zusammen ein Puzzle ergeben müssen, weil sie alle doch aus einer Sicht und einem Erlebnis heraus gefilmt worden sind. Und das gibt mir eigentlich die Kraft, das dann durchzustehen und zu machen, bis zum Schluss.¹⁵⁸

In diesen am Schneidetisch entstandenen Drehbüchern beschreibt Langjahr „ziemlich ausführlich eine Reise, die mich interessiert.“¹⁵⁹ Er sagt, er nimmt vor dem Drehen den Standpunkt eines Nichtwissenden, aber Interessierten ein. Der Filmemacher mag die Froschperspektive (oder auch „Untersicht“), die er in *Ex Voto* vermehrt anwendete. Dieser 1986 entstandene Dokumentarfilm ist vorwiegend aus der Augenhöhe eines Kindes gedreht. „Das Kind wertet ja diese Welt auch nicht, das Kind ist eigentlich ein Staunender, der die Welt mit seiner Größe begreifen möchte. Das scheint mir ein interessanter Standpunkt zu sein.“¹⁶⁰ Intuitiv mache man „im subjektiven Erleben sowieso etwas Spannendes“, wie die Einnehmung eines gewissen Kamerastandpunktes, der Wahl eines Bildausschnitts, oder „einem Moment, der einem wichtig scheint“.¹⁶¹ Die Montage der Filmbilder und der bewusste Einsatz der Totalen nimmt in den Filmen von Erich Langjahr eine bedeutende Funktion ein, da durch die Totale wiederholt der Beginn eines neuen Handlungsortes definiert wird und die Aneinanderreihung der Bilder, gemeinsam mit den langen Einstellungen, die Wirkung der Landschaftsbilder in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* ausmachen.

Langjahr verwendet selten ein Stativ beim Drehen. Er möchte durch den Sucher schauen, ohne dass ihn etwas einschränkt, nur so kann er, wie er sagt, „die kleinen Bewegungen des Schauens machen“, „das ist eben das Gegenteil des Zeigens“. Langjahr verwendet die Kamera zum Aufnehmen seiner Wahrnehmung von der Welt, er sieht durch den Sucher und formiert „durch das intuitive Erleben die Struktur der Bewegung“, einen Rhythmus. Dabei hat er die Kamera am liebsten vertikal – auf einem Einbein – geführt. Bei der Aufnahme von Landschaften mit extremen Teleobjektiven ist es manchmal notwendig, mit

¹⁵⁸ *Dokumentarisch Arbeiten – Schauen statt Zeigen*. Erich Langjahr im Gespräch mit Christoph Hübner. Sendung von Christoph Hübner u. Gabriele Voss. Redaktion: Reinhard Wulf (WDR/3sat), Frank Hubrath u. Barbara Riesen (SF DRS/3sat). Schweiz: WDR 2004, im Auftrag von WDR/3sat u. SF DRS/3sat. Fassung: 3sat 2004, 0:59'. Hier: 0:45'.

¹⁵⁹ Ebenda, hier: 0:37'.

¹⁶⁰ Ebenda, hier: 0:42'.

¹⁶¹ Ebenda, hier: 0:31'.

einem Dreibeinstativ zu arbeiten, um die Schärfe halten zu können. Langjahr sagt, er habe das Drehen mit Dreibeinstativ aber nicht gern, da er da seine „innere Wasserwaage“ vermisst; die „reale Wasserwaage“ erscheint Langjahr krumm.¹⁶²

Der Rhythmus eines Films wird durch die Montage reguliert, der die Komposition der Filmbilder zueinander beeinflusst. Die Rhythmisierung ist Langjahr wichtig: „Ein Film muss nicht schnell sein, er kann auch langsam sein, aber er muss einen Rhythmus haben.“¹⁶³ Langjahr schneidet dabei nicht Bild nach dem Ton. „Wenn der Bildrhythmus stimmt, zieht das natürlich zwangsläufig den Tonrhythmus mit sich.“¹⁶⁴ „Rhythm, then, is not the metrical sequence of pieces; what makes it is the time-thrust within the frames. And I am convinced that it is rhythm, and not editing, as people tend to think, that is the main formative element of cinema.“¹⁶⁵ Tarkowskij schreibt weiter: „Cinema [...] is able to record time in outward and visible signs, recognizable to the feelings. And so time becomes the very foundation of cinema as sound in music, colour in painting, character in drama.“¹⁶⁶

Die Drehdauer des Films sagt viel aus über das Verhältnis von Langjahr zu seinen Präferenzen bei der Filmarbeit.¹⁶⁷ Nicht nur, dass sie sich von gängigen Film- und Audiovisionsproduktionen unterscheidet, es zeigt auch die Fähigkeit des Regisseurs, sich unabhängig vom konventionellen Zeitrahmen eines Films und dessen Bezug zur Umwelt zu bewegen. „Dieser filmische Ansatz schützt ihn vor übereilten Werturteilen, obwohl in seinem Werk durchaus ein kritischer und politischer Standpunkt auszumachen ist.“ Langjahrs Filme sind „von ernüchternder Klarheit“ und „voller Bewunderung für die Schönheiten eines Lebensraums, der durch die Evolution der hedonistischen Konsumgesellschaft mit starker Tendenz zum Konservatismus unerbittlich verändert wurde.“¹⁶⁸ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* gleitet dabei nicht ins Pittoreske ab, obwohl schöne Landschaftsbilder fester Bestandteil der Aufnahmen sind, die auch die Identität der Filme Langjahrs' ausmachen.

¹⁶² *Dokumentarisch Arbeiten – Schauen statt Zeigen*. Hier: 0:33’.

¹⁶³ Ebenda, in derselben Filmminute.

¹⁶⁴ Ebenda, hier: 0:50’.

¹⁶⁵ Andrej Tarkowskij: *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. New York, Knopf 1987. S. 213.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Langjahr nahm sich etwa für den Folgefilm von *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*, *Das Erbe der Bergler* (2006) vier Jahre Zeit zum Drehen.

¹⁶⁸ Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: *Swiss Films Portraits*.

http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

Neben gleichen technischen Gegebenheiten wie 16mm-Film, findet sich bei Langjahr auf der Tonebene eine weitere Parallele zu den Filmen von James Benning wieder. Auch in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* sind es beinahe ausschließlich Naturtöne (Originalton), die zu hören sind. Zumeist hört man Schafe blöken, oder die Glocken, die sich am Hals der Esel befinden und immer wieder die Stimme des Hirten Thomas Landis, der durch Zurufe seinen Hunden Anweisungen gibt, in welche Richtung sie die Schafe treiben sollen. Konventionelle Gestaltungsmethoden, wie sie im Hollywood-Kino oft verwendet werden, finden sich in diesem Film auch auf der Tonebene nicht wieder. Die Surround-Ästhetik des Mainstream-Kinos wird häufig auch als „Klangbad“ beschrieben, da sie wirkungsästhetisch auf die „Erfahrung von Einhüllung“ abzielt und eine „akustische Adressierungsform“ perfektioniert,

[...] deren Ziel es ist, die leiblich-konkrete Realität des Zuschauers im Kinosaal auf das filmische Illusionsangebot hin zu justieren. [...] Der Einhüllungsmehrwert der Surroundakkustik entsteht technisch gesehen durch die erweiterten Möglichkeiten, über die Surroundkanäle eine Vielzahl unkorrelierter und non-transitorischer Schallsignale auszusenden, die einer diffusen Raumsimulation zuarbeiten.¹⁶⁹

Die Rhythmisierung in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* erfolgt auch durch die Tonebene. Der Alltag der Hirtinnen und Hirten wiederum ist vom Rhythmus der Tiere geprägt. Dieser Film arbeitet auf der Tonebene bewusst minimalistisch, entgegen eines „Klangbades“, der die ZuschauerInnen ausgesetzt wären. Für diesen wichtigen Aspekt in Langjahrs Filmen ist Silvia Haselbeck zuständig. Als ZuseherIn wird man in der Wahrnehmung der Wirklichkeit in Langjahrs Film nicht getäuscht, und das gilt auch auf der Tonebene. Das wirkt sich natürlich auch auf die Wahrnehmung der Landschaft aus.

Der Schweizer Erich Langjahr ist ein Mann der Beharrlichkeit. Unbeirrbar verweigert er sich dem Diktat gängiger Erwartungen an Rasanz, Farbigkeit, Beliebbarkeit leicht verdaulicher Kinokost. Seine Dokumentarfilme hasten nicht von Station, geben Gesprächspartnern mehr als die modischen dreißig Sekunden, um Gedanken und Gefühle auszudrücken. Damit wird er auf ganz unspektakuläre Weise zu einem Rebellen wider alles Oberflächliche.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Simon Rothöhler: „It's all recorded; it's a tape: it is an illusion“. Zur Sound-Dimension filmischer Illusionsbildung. In: „... kraft der Illusion.“ Hg. v. Gertrud Koch u. Christiane Voss. München, Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 139-156. Zitat auf S. 148f.

¹⁷⁰ Laudatio Schweizer Filmpreis, <http://www.artfilm.ch/hirtenreise.php> Zugriff am 15.6.2009.

Die Bilder Langjahrs erzielen ihre starke Wirkung aufgrund der Montage und der Tonspur.¹⁷¹ Seine Filme sind geprägt von gezielt eingesetzter Musik, die zuweilen auch den Humor einer Einstellung unterstreichen können. Die ersten 21 Minuten von *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* sind eine Einführung in die Welt des Hirtenlebens. In jener Sequenz, die darauf folgt, zeigt Langjahr in halbnahen und Großeinstellungen das Interview einer Radioreporterin mit dem Hirten Thomas Landis im Winter auf einer großen Weide.¹⁷² Während der Aufnahme schneit es. Man sieht, wie die Reporterin immer wieder an den Reglern ihres Aufnahmegeräts dreht, um die Lautstärke einzustellen als sie ihre Fragen an den Hirten stellt. Die letzte Frage die man hört, ist jene an den Hirten, ob ihm denn bei dieser Art von Arbeit nie langweilig sei. Thomas Landis ist stark verwundert über diese Frage. In diesen Filmbildern ist jene Diskrepanz angedeutet, die zwischen der Sicht eines Menschen besteht, der den Sinn des Hirtendaseins erfasst und demjenigen, der diese Arbeit nicht ausgeführt hat und vielleicht deshalb auch ihren Sinngehalt nicht nachvollziehen kann.

Erich Langjahr zeichnet Portraits, in denen bei genauerem Hinschauen auch Humor und Sozialkritik zu entdecken sind. Die Gegenüberstellung der Bilder und der Tonspur fällt ins Ressort Komik, die das Lächerliche brandmarkt, das sich aus dem Aufeinanderprallen von Kulturen und Weltanschauungen ergibt.¹⁷³

Nach dieser Frage endet die Sequenz und wird von einer Totalen auf eine Winterlandschaft, auf der Schafe in der Ferne erkennbar sind, abgelöst. Aus dem Off hört man einen Radio- oder Fernsehmoderator: *Weitab vom Ski-Zirkus und Fasnachts-Rummel, einer der letzten dreissig Wanderschäfer in der Schweiz. Thomas Landis, früher Radioelektriker, heute Schäfer. Gestartet ist er im November in Schwarzenberg im Kanton Luzern. Noch gut einen Monat hütet er die Schafe. Dann werden die gemästeten Tiere verkauft, geschlachtet oder sie dürfen auf eine Alp. Schäferromantik im ausgehenden 20. Jahrhundert?* Noch während der letzten Worte zeigt Langjahr in einer Großaufnahme das

¹⁷¹ Ton kann im Natur- und Landschaftsdokumentarfilm manchmal auch eine dramaturgische Funktion übernehmen, wenn etwa „einzelne, zunächst vorsichtig zugesetzte Wassergeräusche“ zu einem „reissenden Sturzbach“ überleiten. Thomas Tode: Unfrohes, fahles Licht. Über einige Landschaftsfilme von Rüdiger Neumann. In: *Landschaften. Cinema* 47, 47. Jg. 2002. S. 117-125. Zitat auf S. 122.

¹⁷² *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Hier: 0:22’.

¹⁷³ Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: *Swiss Films Portraits*. http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

Schließen eines Gatters, das vom metallischen Geräusch der Vorrichtung begleitet wird. In der darauf folgenden Einstellung sieht man in einer Aufsicht einen Teil der Schafe durch dieses Gatter von den anderen getrennt. Langjahr folgt mit der Kamera denjenigen Schafen, die die Ladevorrichtung eines bereitgestellten Transporters hinaufgehen, der sie zum Schlachthof führt, nach. Zunächst sieht man in einer Halbtotale wie die Tiere in den Transporter getrieben werden, dann zoomt der Filmemacher immer näher an sie heran, bis nur mehr Ausschnitte des Fells sichtbar sind. Die letzte Einstellung dieser Sequenz kennzeichnet der Blick eines Schafs aus dem Transporter in Großaufnahme. Noch während der Einstellung hört man auf der Tonebene aus dem Off die mittlerweile gewohnten Rufe Thomas Landis', die in die nächste Sequenz überleiten: Der Hirte zieht mit seinen Schafen, Eseln und Hunden weiter. Die Tiere müssen ein Bachbett auf ihrem Weg überqueren. Langjahr filmt diese Szene von einem relativ zentralen Blickpunkt des Gewässers aus, sodass man die Schafe von einem Ufer aufs andere springen sieht, wobei einige von ihnen kurz vor dem Absprung zögern, was einer gewissen Komik der Situation nicht entbehrt.¹⁷⁴

Langjahr beschreibt mit seinen Bildern keine „Hirtenromantik“, noch ist es ein „Abgesang“ auf diese. „Zwar ruft Langjahr auch die romantischen Bilder des Hirtentums ab, doch er zeigt auch die knochenharte Realität hinter dieser fast biblischen Bildwelt.“¹⁷⁵ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* ist ein Film, der Unbehagen gegen den Landschaftswandel ausdrückt, den Menschen in Berufen wie dem eines Hirten/einer Hirtin umso stärker spüren. Der zunehmende Straßenbau macht das Weiterkommen mit den Schafen beschwerlicher und ermüdet zusätzlich. Der Hirte Landis: „Die Umgebung macht auch etwas aus. Die Straßen machen dich schon kaputt.“¹⁷⁶ Zwei Filmminuten nach dieser

¹⁷⁴ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Die gesamte Sequenz, ab 0:28'.

¹⁷⁵ Aus dem Infoblatt zu *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*, Pressestimme der „SonntagsZeitung“, Thomas Allenbach [keine näheren Angaben zum Erscheinungsdatum].

¹⁷⁶ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Hier: 0:30'. Eine statistische Information: „1985 waren 2 Prozent der Fläche der Schweiz durch den Verkehr genutzt. Im Zeitraum zwischen 1985 und 1997 wuchs diese Fläche um 12 Prozent. In Ballungsräumen beträgt der prozentuale Anteil des Verkehrs am Raumverbrauch inzwischen bis zu 33 Prozent. Mehr als sieben Achtel dieser Flächen wird durch den Strassenverkehr beansprucht, der entsprechend auch über 80 Prozent des gesamten Verkehrsaufkommens in der Schweiz ausmacht. Somit beruht – statistisch gesehen – für vier Fünftel der SchweizerInnen die wahrscheinlichste Form ihrer direkten Erfahrung von Landschaft auf einer täglichen, im Durchschnitt 84 Minuten langen Fahrt mit einem privaten Strassenverkehrsmittel, während der sie die Umgebung durch ein Fenster wahrnehmen.“ Aus: Fred Truniger: Spurensuche im Kreisverkehr. Vom Sehen aus dem fahrenden Auto. In: *Landschaften*. Cinema 47, 47. Jg. 2002, S. 17. Die statistischen Angaben sind aus dem Umweltbericht Verkehr des Bundesamtes für Statistik aus dem Jahr 1997 entnommen (<http://www.buwal.ch/d/themen/partner/verkehr/dk25u100.pdf>)

Aussage, sieht man zu Beginn einer Einstellung Thomas Landis mit seinen Hunden eine kleine Wiesenböschung hinaufgehen, die Schafe und Esel hinterher. Die Kamera erfasst diese Szene aus der Untersicht („Froschperspektive“).¹⁷⁷ Im Hintergrund des Bildes sieht man ein kantiges, zweistöckiges Firmengebäude. Davor befindet sich eine (noch nicht sichtbare, aufgrund der vorbeifahrenden Autos aber erdenkliche) Straße, die der Hirte mit seinen Tieren überqueren muss. Die Kamera beobachtet die Tiere noch einige Sekunden beim Hinaufgehen der Böschung aus der Froschperspektive, aufgrund ihrer Anzahl füllen die Schafe nun drei Viertel des Bildrahmens aus. Auf der Tonebene hört man, zusätzlich zu den Rufen Landis', den Lauten der Schafe und den Glocken der Esel zeitgenössische, aus der Schweiz stammende Musik. In der darauf folgenden Einstellung blickt die Kamera – ebenfalls aus der Froschperspektive – von der anderen Straßenseite in einer Halbtotale auf die Schafe, die die nun sichtbare Landstraße überqueren. Die Musik wird mit den Schafen, die sich merklich beeilen über die Straße zu kommen, schneller, was dem Bild eine tragische Komik verleiht. Gegen Ende der Einstellung, als die Dichte der Schafe immer geringer wird, zoomt die Kamera an die Tiere heran. Die letzten der Herde, die nun über die Straße gehen, sind die langsamsten und schwächsten Tiere. Als letztes überquert ein schwarzes, noch nicht ausgewachsenes Schaf die Straße, bevor die Autos, die bisher warten mussten, sich in Bewegung setzen. Die Wagenkolonne erscheint endlos lang. Langjahr behält die Froschperspektive und Position der Kamera (am Straßenrand) bei. Für diese zwei Einstellungen nimmt sich Langjahr vier Minuten Zeit.

Bereits in der ersten Einstellung von *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* wird deutlich, was Langjahr bei seiner Arbeit investiert: Raum und Zeit. Die Schafherde, die sich langsam auf einer Weide in Bewegung setzt, ist umgeben von Landstraßen.¹⁷⁸ Diese Einstellung dauert etwa 50 Sekunden. Auf der Tonebene hört man zeitgenössische, aus der Schweiz stammende Musik. Diese Sequenz kann als exemplarisch dafür gesehen werden, wie Erich Langjahr in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* weiter verfährt. Gewissermaßen führen diese Bilder „in das Thema des Films, seinen Rhythmus, seine Landschaft und seine Widersprüche ein.“

¹⁷⁷ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Hier: 0:32'.

¹⁷⁸ Ebenda, hier: die erste Minute des Films.

Er schafft es, Zeiteinheiten zu bilden, die der filmischen Erzählung zugute kommen – subtile Verdichtungen und Ellipsen, die aber dennoch den richtigen Zeitablauf der Dinge respektieren. Der Cineast setzt die reale Zeit, wie er sie Tag für Tag beobachtet, in einen kinematographischen Zeitrahmen, ohne ihr Gewalt anzutun.¹⁷⁹

Es sind die Zufälligkeiten des Zusammenfalls von Zeit und Raum, die sich in Landschaften erst bei längerer Betrachtung offenbaren. John Berger beschreibt veranschaulichend den Reiz der zufälligen Beobachtung in einem Feld:

Es geht um Zufälligkeiten, die sich überlappen. Die Ereignisse, die in diesem Feld stattfinden – zwei Vögel, die sich jagen, eine Wolke, die sich vor die Sonne schiebt und die Farbe des Grüns verändert – bekommen eine besondere Bedeutung, weil sie während der ein oder zwei Minuten stattfinden, in denen ich warten muß. Es ist, als würden diese Minuten einen bestimmten Zeitraum ausfüllen, der genau mit der Raumfläche des Feldes übereinstimmt. Zeit und Raum fallen zusammen.¹⁸⁰

Diese Ereignisse passieren, während John Berger an einem Bahnschranken wartet. Es ist die Geduld des Ausharrens erforderlich, um in Kulturlandschaften das lesen zu können, was sich zunächst nicht auf den ersten Blick offenbart. Im Kino befinden sich die ZuschauerInnen in einer Position der Wartenden. In Erwartung dessen, was auf der Leinwand passiert – oder, dass etwas passiert – blickt man nach vorne und verknüpft das Gesehene, wobei den Gestaltungsmitteln des Films besondere Bedeutung zukommt, denn sie lenken die Aufmerksamkeit des Publikums. Es ist die Verknüpfung von Bild und Ton (dem Geräusch, der Sprache und der Musik) mit der Dauer der Einstellung, die als prägend bezeichnet werden kann bei der Vermittlung von Landschaften im Film, entgegen der Malerei oder der Fotografie, wo die Tonebene wegfällt und die Veränderungen in der Landschaft nicht aufgezeichnet werden können.

John Berger macht Bemerkungen zu den „Idealbedingungen“ bei der Betrachtung eines Feldes: „Das Erlebnis hat mit einem Feld zu tun. Nicht unbedingt mit einem besonderen. Man kann diese Erfahrung mit jedem Feld machen, wenn man es in bestimmter Weise

¹⁷⁹ Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: Swiss Films Portraits. http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

¹⁸⁰ John Berger: Feld. (1971) In: Ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Mit einem Vorwort v. Birgitta Ashoff. Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 9. Aufl. 2003 (1. Aufl. 1980). S. 123-128. Zitat auf S. 123.

sieht.“¹⁸¹ Dieses „in bestimmter Weise sehen“ schließt für die ZuschauerInnen vor der Leinwand oder dem Bildschirm zweierlei mit ein. Einerseits die persönliche Komponente, den sozio-kulturellen Hintergrund, d.h. welchen Zugang man selbst zu Natur und Landschaft hat, andererseits den vom Filmemacher/von der Filmemacherin gewählten Bildausschnitt, da dieser immer selektiv ist. Wie festgestellt wurde, ist Natur im Film nie nur Abbild der Wirklichkeit. Wenn Erich Langjahr in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* den Hirten Thomas Landis mit seiner Kamera begleitet, so kann diese Darstellung der „Wirklichkeit“ nur auf einer realitätsfernen Ebene stattfinden, da ein Film stets nur ein Versuch sein kann, ein Hirtenleben wirklichkeitsnah abzubilden. Hier spielt die Zeitkomponente eine wichtige Rolle. Langjahr beschreibt die Arbeitsabläufe der Hirten und Hirtinnen in einer ausführlichen Art und Weise, er führt die ZuseherInnen nah an eine Vorstellung des Zeitbegriffs und Tagesrhythmus heran, die für diese Art von Arbeit notwendig ist. Der Filmemacher ordnet das aufgenommene Material in seinem Zuhause, einem Atelier. Langjahr sortiert die Bilder zu einer Geschichte: „Er will herausbekommen, wie die Bilder sprechen. Er tastet sich voran und geht von den Teilen aus, bis er die innere Logik entdeckt. Er gibt nicht auf, bis er versteht, in welchem Zusammenhang sie stehen, bis er ihre Geschichte fassen kann.“¹⁸² Langjahr geht es darum, eine dramaturgische Form zu finden, um die Bilder als Geschichte erlebbar zu machen und Emotionen bei den ZuseherInnen hervorzurufen. Landschaft nimmt dabei eine nicht wegzudenkende Rolle ein, zumal die Filmthemen Langjahrs’ fast durchgehend die Arbeit von LandnutzerInnen abbilden, die ihren Arbeitsraum in der Kulturlandschaft haben und ein wichtiger Teil dieser sind. In *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* ist die Landschaft in einigen Sequenzen in Super-Totalen und Totalen aufgenommen, dem notwendigen Abstand, um die Hirtinnen und Hirten mit ihren Tieren vor einer teilweise mächtigen Gebirgslandschaft zu erfassen. Im bildwörtlichen Sinn bleibt Landschaft dabei immer im Hintergrund, sie steht selten für sich alleine. Meist sieht man die Hirten/Hirtinnen mit ihren Tieren durch eine vom Menschen geprägte Landschaft sich vorwärtsbewegend. Man kann sagen, dass vor allem die Natur mit ihren Witterungen, der die Hirtinnen und Hirten ausgesetzt sind, den Eindruck der Landschaftsbilder in diesem Film mitprägt, und diese Eindrücke durch die

¹⁸¹ John Berger (1971), S. 125.

¹⁸² Broschüre Innerschweizer Kulturpreis 2002. Laudatio von Andreas Iten, Präsident der eidgenössischen Filmkommission, S. 19.

Einstellungslänge ihre Wirkung entfalten. In einer Sequenz zu Beginn sieht man Thomas Landis mit seinen Tieren durch die schneebedeckte Landschaft ziehen.¹⁸³ Als ZuseherIn erhält man einen Eindruck davon, wie aufreibend der Beruf eines Hirten ist, besonders unter strengen Wetterverhältnissen. In einer anderen Einstellung vermittelt der langsam fallende Schnee eine beruhigende Wirkung, als man Landis mit den Tieren in einer Totalen über eine Weide ziehen sieht (0:20'). Die große Menge der Schafe (rund 400) bewegt sich aus der Sicht der Totalen in einem absolut regelmäßigen Tempo vorwärts, man sieht eine dunkle Traube an Tieren inmitten der weißen Winterlandschaft, angeführt vom Hirten Thomas Landis.

Despite the repeated success of making sublime weather a central factor in many major films, it is in the depiction of gentler meteorological phenomena that cinema has developed a unique capability: the movement of clouds, changes in the intensity of light, the indication of breezes in the vibrations and swaying of flora, and the gradations of rain are natural events which cinema can render with nuances previously the exclusive domain of poetry. Yet the filmic weather can attain an objectivity beyond the scope of poetry or it can function within poetry's connotative realm according to the talent and disposition of the film-maker.¹⁸⁴

Erich Langjahr sagt, sein Anspruch an das Kino sei ein poetischer: „Ich meine, ich bin mit meinen Filmen näher beim Musikalischen, Dichterischen und Malerischen, als am rein Informativen.“¹⁸⁵

Kehrt man zurück zu der Betrachtung des von John Berger beschriebenen Feldes, so gehört nach Berger ein Ereignis dazu, das etwas zunächst Unscheinbares wie ein Feld erst bewusst werden lässt:

Daß man vor einem Feld steht, bemerkt man normalerweise erst dann, wenn sich dort irgend etwas ereignet. Aber wenn man einmal darauf aufmerksam geworden ist, schreibt man diesem Ereignis – allerdings so schnell, daß man es vom ursprünglichen „aufmerksam-werden“ fast nicht unterscheiden kann, sozusagen rückwirkend – eine besondere Bedeutung zu, eben weil es sich in einem Feld ereignet.¹⁸⁶

¹⁸³ *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Hier: 0:13' - 0:24'.

¹⁸⁴ P. Adams Sitney (1993), S. 113.

¹⁸⁵ Broschüre Innerschweizer Kulturpreis 2002. Dankwort des Preisträgers Erich Langjahr, S. 25.

¹⁸⁶ John Berger (1971), S. 126.

Aufmerksam wird man auch durch Geräusche oder Töne. In *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* kommt ausschließlich am Drehort aufgenommener Ton zur Verwendung, sieht man von der verwendeten Musik ab.¹⁸⁷

Langjahrs Film kann als ein Protest gegen den „Inhaltismus“ gängiger Filme, gegen die Zurichtung auf kommunizierte Botschaften und merkbare Intentionen gesehen werden, wie auch gegen die Reduktion des Filmbildes zugunsten fremder, dem Bild übergeordneter Interessen, etwa durch Kommentare, die dem Bild Gewalt antun. „Die Kamera beobachtet aufmerksam, interessiert – immer darauf bedacht, genau hinzuschauen, präzise nach Bildern zu suchen, die funktional und schön in einem sind.“¹⁸⁸ „Seine dokumentierten und nach Dramaturgien aus dem Spielfilm konstruierten Filme sind sehr ernst und bisweilen lustig, sie werden getragen von einem offensichtlichen Humor und gleichzeitig von einer tiefen Achtung vor den gefilmten Menschen und Ereignissen.“¹⁸⁹

Für Erich Langjahr sind seine Filme erst dann vollendet, „wenn er mitten unter den Zuschauern erfahre, dass den Menschen eine bekannte Realität aus den von ihm gestalteten, überraschenden Aspekten erwachse.“ Dem Filmemacher ist die Diskussion mit dem Publikum wichtig, denn „erst dann, wenn sein Film Bilder bei den Zuschauern auslöse und sie zum Nachdenken anrege, betrachte er den Film als vollendet.“¹⁹⁰ Langjahr möchte, dass seine Filme „einen Sinn innerhalb unserer Gesellschaft haben und dass die Möglichkeit zum Nachdenken und letztlich zum Dialog erkannt wird.“¹⁹¹ Der Filmemacher will mit seinen Filmen „Einsichten ermöglichen“ und nicht „Ansichten vermitteln“, denn er „glaubt felsenfest an den Wert der öffentlichen Auseinandersetzung und weiss, dass das Kino diese Kunst der Kommunikation und der Emotion sein kann [...]“¹⁹² Das kann durch einen wertfreien Zugang zum Gesehenen gelingen, dem nicht bewertenden Beobachten, sondern dem Prüfen auf die Bedeutung des Geschauten hin. So

¹⁸⁷ Die Musikbeiträge in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* sind von Hans Kennel mit *The Alpine Experience*, *The Schönbachler Sisters* und *Mytha – The Contemporary Alphorn Orchestra*.

¹⁸⁸ Alexandra Schneider über Erich Langjahrs *Sennenballade* (CH 1997), In: Kritischer Index der Schweizer Produktion 1996/1997, S. 173.

¹⁸⁹ Jean Perret, aus der Laudatio zum Zuger Anerkennungspreis 1999. <http://www.langjahr-film.ch/docs/laud-jp.htm> Zugriff am 1.6.2009.

¹⁹⁰ Broschüre Innerschweizer Kulturpreis 2002. Laudatio von Andreas Iten, Präsident der eidgenössischen Filmkommission, S. 19f.

¹⁹¹ Broschüre Innerschweizer Kulturpreis 2002. Dankwort des Preisträgers Erich Langjahr, S. 25.

¹⁹² Jean Perret, aus der Laudatio zum Zuger Anerkennungspreis 1999. <http://www.langjahr-film.ch/docs/laud-jp.htm> Zugriff am 1.6.2009.

kann „eine Wahrheit aus der Sache heraus“ erlebt werden, wie der Filmemacher selbst sagt.¹⁹³

Erich Langjahr zeichnet in *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* den Alltag von Hirtinnen und Hirten mit hoher Genauigkeit auf. Diese genaue Beobachtung benötigt auch beim Aufnehmen Zeit. Das offenbart sich letztendlich auch in der besonderen Zeitökonomie, die der Filmemacher anwendet. Auf diese Art und Weise können Zeit- und Raumbezüge für die ZuseherInnen neu erfahrbar gemacht werden. Langjahrs Bilder haben auch eine meditativ-beruhigende Wirkung, ähnlich denen von James Benning in *13 Lakes* und *Ten Skies*. Doch sie sind in ihrer Wirkung anders, unter anderem dadurch bedingt, da sie Landschaft von einem anderen Standpunkt aus vermitteln: Als Nutzungs- und Arbeitsraum der Hirtinnen und Hirten.

¹⁹³ Broschüre Innerschweizer Kulturpreis 2002. Dankwort des Preisträgers Erich Langjahr, S. 26.

3.5 Gestaltungsmittel in *Geschichten aus dem Wienerwald*

Der Untertitel zur *Universum*-Folge *Geschichten aus dem Wienerwald* lautet *Geschichten von der Sehnsucht nach der perfekten Landschaft*. Er drückt aus, wonach sich der Mensch, der die Welt aus einer ästhetischen Betrachtung heraus wahrnimmt, sehnt und sucht: Der „perfekten“ Landschaft. Wie diese jedoch auszusehen hat, ist jeweils auch abhängig vom Auge des Betrachters/der Betrachterin.

Auf den folgenden Seiten wird der Frage nachgegangen, welches Landschaftsbild *Geschichten aus dem Wienerwald*¹⁹⁴ mit Hilfe der verwendeten Gestaltungsmittel vermittelt und welche Zeitökonomie in der Darstellung vorherrscht. Die Analyse ist nicht im Sinne eines direkten Vergleichs zu den zuvor beschriebenen Filmen *13 Lakes, Ten Skies* und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* zu sehen, als vielmehr einem anderen Zugang an die Darstellung von Natur und Landschaft im Dokumentarfilm.

Der Vergleich unterschiedlicher Herangehensweisen an die Darstellung von Natur und Landschaft im Dokumentarfilm zeigt, dass auch die Frage, an wen der Film gerichtet ist eine wichtige Rolle spielt. Dazu kommen die budgetären Möglichkeiten, die der Filmemacher/die Filmemacherin hat. Eine Fernsehproduktion hat mehr finanzielle Mittel zur Verfügung, als ein autonomer Filmemacher/eine autonome Filmemacherin, aber auch weniger eigenen Handlungsspielraum. So sind die *Universum*-Sendungen auch nach einem bestimmten Schema gestaltet, das auf das Zielpublikum zugeschnitten ist.

Der Wienerwald ist eine vom Menschen geprägte Kulturlandschaft, wie auch die intensive Forstbewirtschaftung und die Jagdnutzung deutlich machen. Die Verwendung des Wienerwalds als Naherholungsraum der Wiener Bevölkerung prägte darüber hinaus den Bekanntheitsgrad dieses Gebiets. Es ist mit seinen weitläufigen Wanderwegen, Lauf- und Mountainbikestrecken ein sehr beliebtes Ausflugsziel. Der Dokumentarfilm *Geschichten aus dem Wienerwald* übernimmt hier die Rolle eines aufklärenden Films, der den BenutzerInnen das Gebiet in unterschiedlichen Aspekten näherbringen will: Der Schwerpunkt liegt auf der Fauna, Flora und Geschichte dieses Gebiets, im Sinne einer

¹⁹⁴ Johann Strauss (Sohn) komponierte 1868 einen Konzertwalzer, den er „Geschichten aus dem Wienerwald“ nannte. In Anspielung auf diesen Walzer schrieb der österreichisch-ungarische Dichter Ödön von Horváth 1931 das Theaterstück „Geschichten aus dem Wiener Wald“.

schulenden Beobachtung. Damit sind die Rahmenbedingungen bei diesem Film deutlich anders festgelegt als in *13 Lakes* und *Ten Skies*, oder *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*.

Der Kommentar, der in *Geschichten aus dem Wienerwald* immer aus dem Off zu hören ist, stellt in der ersten Filmminute indirekt das Anliegen des Films vor: „Eine liebliche Landschaft, aus der zahllose Künstler Inspiration geschöpft haben. Ein Wald für Menschen also, aber auch ein Wald für Tiere.“¹⁹⁵ Mit den Worten „eine liebliche Landschaft“ bewegt sich die Kamera in einer Panoramafahrt und Aufsicht über einen Ausschnitt des Wienerwalds, wobei im Hintergrund des Bildes in der Ferne Wien zu erkennen ist. Die eine Hälfte des Bildrahmens füllt nun das satte Grün des Waldes aus, die andere Hälfte ist mit Himmel ausgefüllt. Parallel zum Kommentar hört man eine Geigen- und Ziehharmonikakomposition die das Bild mitträgt und Harmonie vermittelt, indem die Musik die Panoramafahrt trägt. Diese Einstellung dauert etwa acht Sekunden, darauf folgen – zeitgleich mit dem Kommentar „ein Wald für Tiere“ – kurze Schnitte in halbnahen Einstellungen bis Großaufnahmen auf ein Rehkitz in einer kniehohen Wiese, einem Wildschwein, Feldhasen und weiteren Tieren, die im Wienerwald anzutreffen sind. (Eine Einstellung am Ende dieser Sequenz bleibt in diesem Zusammenhang zunächst rätselhaft, nämlich die zweier Wellensittiche in einem Käfig.) Die ZuseherInnen haben ein bis zwei Sekunden Zeit, diese Einstellungen zu erfassen, die Musik trägt die schnellen Schnitte mit.

Sobald Landschaft im Bild zu sehen ist, wird auch die Musik langsamer, wie in einer kurz darauf folgenden Einstellung: Gegen Ende der ersten Filmminute folgt eine Verknüpfung mit der Darstellung des Wienerwalds in der Malerei, die das Bild von diesem Landschaftsraum bedeutend mitprägte. Dieser Effekt wird auch für *Geschichten aus dem Wienerwald* mitgenommen und durch mediale Gestaltungsmittel noch verstärkt. Der Kommentar aus dem Off dazu: „[...] Hier entdeckten die Menschen vor etwa 200 Jahren, in der Zeit des Biedermeier, dass die Natur nicht nur feindlich, sondern auch lustvoll sein kann, erbaulich und inspirierend. Ferdinand Waldmüller, ein Maler, war einer jener heimatverbundenen Künstler, die für die Natur schwärmten und der revolutionären Auffassung waren, dass man sie genau beobachten müsse. [...] Andere Maler, Schriftsteller

¹⁹⁵ *Geschichten aus dem Wienerwald*. Regie: Manfred Christ. Drehbuch: Harald Pokieser u. Manfred Christ. Kamera: Josef Neuper u.a. Schnitt: Adi Wallisch. Filmmusik: Andy Baum. Ö: Cosmos Factory für den Österreichischen Rundfunk, in Koop. mit WDR u. der Stadt Wien, 1999. Fassung: VHS. 3sat, 27.5.2009. 0:50'. Hier: 0:01'.

und Komponisten wählten von da an den Wienerwald als Ursprung und Objekt ihres Schaffens. Das hat ihn weltweit berühmt gemacht und eine sentimentale Welt erschaffen, die bis heute lebendig geblieben ist.“¹⁹⁶ Zu Beginn der nun folgenden Sequenz, die mit oben angeführtem Kommentar aus dem Off unterlegt ist, hört man auf der Tonebene auch Vögel zwitschern. Die Kamera fährt dabei aus etwa einem Meter Entfernung einen Laubwald von unten nach oben ab, wobei die Tiefenschärfe auf die vordere Reihe der Bäume gelegt ist. Zeit für die ZuseherInnen, sich auf den gesprochenen Text zu konzentrieren. Bild und Text stehen zu diesem Zeitpunkt jedoch in keinem Zusammenhang, die Baumlandschaft übernimmt hier lediglich die Funktion der Untermalung des Kommentars. Die darauf folgende Einstellung zeigt in einer Halbtotalen zwei Spaziergänger, einer mit einem Geigenkoffer in der Hand, der andere scheint ebenfalls Musiker zu sein, da auch er einen Koffer trägt. (Später erfährt man, dass diese Musiker nicht nur Passanten sind, sondern – neben anderen – die Musik zum Film beisteuern.) Gitarrenklänge setzen mit dem gesprochenen Text „Ferdinand Waldmüller, ein Maler [...]“ ein, die Kamera erfasst ein Landschaftsbild Waldmüllers. Man erfährt nicht, wie dieses Bild heißt, oder welchen Ausschnitt des Wienerwalds es genau abbildet. Dieses Landschaftsbild dient in *Geschichten aus dem Wienerwald* dazu, das in der Gesellschaft bestehende Bild von diesem Raum weiter zu verstärken und an die ZuschauerInnen zu transportieren.

Der Hang zu einer “narrativen Kontextualisierung” der Landschaft trifft im Allgemeinen nicht nur auf den Spielfilm, sondern auch auf den Dokumentarfilm zu. Zwar muss der Dokumentarfilm nicht im gleichen Sinn wie der narrative Film ein diegetisch geschlossenes Universum errichten oder einer narrativen Logik folgen, der Zweck der Landschaft bleibt aber dennoch häufig darauf beschränkt, ein Argument zu illustrieren oder einen Lebensraum zu definieren.¹⁹⁷

In *Geschichten aus dem Wienerwald* sieht man in einigen Einstellungen SpaziergängerInnen, die durch die Landschaft gemütlichen Schrittes vorankommen. Das unterstreicht zusätzlich die gewollte Darstellung des Wienerwalds in seiner Funktion als Erholungsraum.

¹⁹⁶ *Geschichten aus dem Wienerwald*. Hier: 0:02’.

¹⁹⁷ Vgl. dazu Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 20.

Als eine der wenigen Personen, die man in den filmischen Landschaftsansichten sieht, tritt der Reisende selbst auf, als einsamer Spaziergänger, manchmal zu zweit oder im Kreise der Familie. Er muss nicht unbedingt in jeder Einstellung präsent sein. Aber er ist da am Rand einer Strassenkurve, die über eine Schlucht hinausragt, oder auf einer Terrasse, die den Blick auf einen Berggipfel freigibt.¹⁹⁸

In der zuvor beschriebenen Einstellung sind zwei Musiker zu sehen, die Kamera erfasst sie, hinter Baumstämmen positioniert zunächst in einer Halbtotale, bis sie in einiger Entfernung an der Kamera vorbeigegangen sind. Bereits in den ersten drei Minuten dieses Dokumentarfilms ist man als ZuseherIn in den Landschaftsraum Wienerwald durch die Darstellung sentimentaler Bilder eingeführt, die durch die Montage und Musik diese Wirkung entfalten.

Geschichten aus dem Wienerwald bildet auf der Tonebene einen Gegensatz zu den anderen, in dieser Arbeit vorgestellten Filmen: Es wird unter anderem nachträglich produzierter Ton verwendet, auch „foley sound“ genannt, wobei Geräusche im Studio durch einen „foley artist“ (Geräuschemacher) nachproduziert werden. Dieser Unterschied in der Tonherstellung und Tonverwendung hat Auswirkungen auf die Wahrnehmung, da Ton eine wichtige Funktion in der räumlichen Wahrnehmung darstellt: „Sound has a spatial dimension because it comes from a *source*. Our beliefs about that source have a powerful effect on how we understand the sound.“¹⁹⁹

„Der wagemutige Spaziergänger findet im Wienerwald an jeder Kehre ein verstecktes Gasthaus. Es sind Kaderschmieden für hoffnungslose Romantiker.“²⁰⁰ In der ersten Einstellung zu dem Off-Kommentar sieht man in einer Halbtotale eine Gaststätte, von außen aufgenommen. In der darauf folgenden Einstellung, im Inneren des Gebäudes in einer Halbnahen jene zwei Spaziergänger bei einem Tisch sitzend, die schon wenige Minuten zuvor zu sehen waren (siehe letzte Bildbeschreibung; hier löst sich auch das Rätsel auf, woher die Aufnahme der zwei Wellensittiche stammt – die Vögel sind nun in einer kurzen Einstellung in Großaufnahme zu sehen). Der Off-Kommentar zu diesem Bild:

¹⁹⁸ Roland Cosandey: Tourismus und der frühe Film in der Schweiz (1896-1918). Elizabeth Aubrey Le Blond, Frank Ormiston-Smith, Frederick Burlingham. In: *Landschaften. Cinema* 47, 47. Jg. 2002. S. 52.

¹⁹⁹ David Bordwell u. Kristin Thompson (2004), S. 366.

²⁰⁰ *Geschichten aus dem Wienerwald*. Hier: 0:06’.

„Hier spürt man, dass der Wienerwald im Grunde kein geographischer Begriff ist, sondern ein Flecken in der Seelenlandschaft des Österreichers.“ Im Anschluss an diesen Kommentar greifen beide Musiker zu ihren Instrumenten und fangen an zu spielen. Sie sind in Groß- und Detailaufnahmen zu sehen. Die langsame, bedächtige Musik leitet in eine Kamerafahrt aus Vogelperspektive über (vermutlich von einem Heißluftballon aus gemacht), wobei man nun in einer Sequenz unterschiedliche Einstellungen des Wienerwalds in Super-Totalen und Totalen sieht. Zumeist sind es dichte Laub- und Nadelwälder, aber auch Höfe mit dazugehörigen Erschließungsstraßen. Diese Sequenz ist eine der längsten aus *Geschichten aus dem Wienerwald*, sie dauert etwa 80 Sekunden. Unterlegt mit der durch den gesamten Film immer wieder vorkommenden Schrammelmusik, wird auch mit diesen Einstellungen ein Natur- und Landschaftsbild vermittelt, das den Erwartungen des Zielpublikums an diesen Dokumentarfilm entspricht: Der Wienerwald als ein in sich geschlossenes Universum, in dessen Landschaft sich auch die Wiener Mentalität widerspiegelt.

Der Film fährt in Groß- und Makroaufnahmen fort, die reichhaltige Tierwelt des Wienerwalds vorzustellen. Später auch einige Künstler, wie die Komponisten Beethoven und Schönberg, die in ihren Werken verstärkt Bezüge zum Wienerwald aufwiesen.

In einer Totale des Films sieht man eine Wiese mit einem großen Laubbaum im Vordergrund, die Kamera erfasst einen vorbeifahrenden Mountainbiker.²⁰¹ Die darauf folgende Einstellung zeigt – wiederum in der Einstellung der Totalen – eine Gruppe von Menschen, auf einer abschüssigen Wiese sitzend. In einiger Entfernung, im Hintergrund dieses Bildes, ist Wien erkennbar. Der Kommentar zu diesen und den folgenden Bildern: „Kaum steigen die Tagestemperaturen über 20 Grad, zieht es die Wiener hinaus in ihren [!] Wald. Hier gibt es keine gefährlichen Wetterstürze, keinen Steinschlag, keine Lawinen und keine Stürme. Der Wienerwald ist für den Wanderer keine Herausforderung, sondern ein Freund. Das am besten erschlossene Erholungsgebiet der Alpen. Man ist nur wenige Schritte von der Stadt entfernt und spürt doch den Atem der Wildnis.“²⁰²

²⁰¹ *Geschichten aus dem Wienerwald*. Hier: 0:26’.

²⁰² In derselben Filmminute.

Dokumentarfilmreihen wie *Universum* erfüllen die Erwartungen der ZuseherInnen vielfach, unter anderem durch die spezifische filmische Gestaltung und Verwendung von Darstellungsmitteln, die ein dichtes System an bekannten Kodierungen darstellen. Man kann sagen, dass die Bilder in *Geschichten aus dem Wienerwald* in ihrer Darstellung leicht lesbar sind. Die Montage ist den Sehgewohnheiten der ZuschauerInnen angepasst, der Wechsel der Einstellungen erfolgt in kurzen Abständen.

Der Landschaftsraum Wienerwald wird in diesem Dokumentarfilm in seinen unterschiedlichen Facetten vorgestellt (Tier- und Pflanzenwelt, Einflussnahme auf verschiedene Künstler), wobei der Schwerpunkt der *Universum*-Produktion auf einer Darstellung des Naherholungsraums liegt. Wien ist in einigen Super-Totalen und Totalen in distanzierter Entfernung zum Wienerwald zu sehen. *Geschichten aus dem Wienerwald* stellt so immer wieder, durch den Film durchgehend, einen Anknüpfungspunkt zur Stadt her. Der Raum des Wienerwalds bildet gewissermaßen den Kontrapunkt zur regen Großstadt, der der Wiener Bevölkerung Ruhe und Erholung bietet.

3.6 Bedeutung von Perspektive und Rahmung

Es ist die individuelle Perspektive und Erfahrung, die den Blick auf Landschaft prägt. Eine objektive Betrachtung von Landschaft ist mitunter unter schwierigen Bedingungen herzustellen. In einigen Berufen ist dies oft aber geradezu erforderlich. Eine detailliert wiedergegebene, objektive Darstellung von Landschaften verlangt etwa der Beruf der LandschaftsplanerInnen. In der Landschaftsplanung ist der Begriff Landschaft nicht mit einer bildlichen Vorstellung verbunden, Landschaft wird hier nicht als „begehbare Bild“ verstanden.²⁰³ Der Begriff wird verwendet, um die materielle Ausstattung eines Ortes zu bezeichnen, das Produkt gesellschaftlicher Produktion, des Lebens und Wirtschaftens von Menschen. „Das materielle Substrat der Landschaft, der Gegenstand – Boden, Wasser, Vegetation – wird verarbeitet; die Arbeit wird im landschaftlichen Resultat vergegenständlicht.“²⁰⁴ Landschaft ist auch Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse. Eine bestimmte Landschaft besteht aufgrund bestimmter sozial-ökonomischer Bedingungen und Verhältnisse, jedoch sind

gesellschaftliche Kräfte, die sich in der Landschaft spiegeln, [...] nicht von vornherein und unmittelbar sichtbar. Es muß daher von den materiellen Phänomenen auf die sie bedingenden Kräfteverhältnisse geschlossen werden.²⁰⁵

Schließt man darauf, dass Landschaft sozial-ökonomische Verhältnisse widerspiegelt, versucht Dokumentarfilm, der Landschaft abbildet mitunter auf die Spuren dieser Verhältnisse zu kommen (wie etwa in *13 Lakes*, *Ten Skies* oder *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*). Die materielle Ausstattung eines Ortes stellt eine – durchaus bildhaft erfassbare – Oberfläche dar, hinter der sich ein zu ergründender Wirkungszusammenhang verbirgt. Es kann von der „Existenz eines tiefen Zusammenhanges, der die Phänomene der Oberfläche erklärt“,²⁰⁶ ausgegangen werden. Die Landschaft „ist Produkt oder

²⁰³ Vgl. etwa Reto Mehli: Das Leitbild „Landschaft“. Zur Kritik ästhetischer Leitbilder in der Gartenarchitektur. In: *Reise oder Tour?* Notizbuch Nr. 26, Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.), Kassel 1992. S. 128-156.

²⁰⁴ Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal. Frankfurt am Main, Roter Stern Verlag, 3. Aufl. 1981. S. 168.

²⁰⁵ Ute Haage, Gertrude Klaffenböck, Irmtraud Salzer u. Karin Standler: Zum Begriff Landschaft. In: *Zu Begriff und Wahrnehmung von Landschaft*. Hg. v. Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, Wien 2000. S. 100-107. Zitat auf S. 101.

²⁰⁶ Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München, DTV Verlag 1988.

Nebenprodukt agrarischer/forstlicher, extensiver bis intensiver Produktion. Sie wird vermittelt über die unterschiedlichsten Erscheinungsbilder“.²⁰⁷ Landschaft kann also als ein zu lesender und interpretierender Text gesehen werden. Bedeutung und Funktionen von Landschaft werden in der Landschaftsplanung durch Beschreibung der Formen und ihrer Interpretation erschlossen:

Die Methode kann man in erster Annäherung „alltagshermeneutisch“ nennen. „Hermeneutisch“ deshalb, weil sie physisch-materielle Gegenstände nicht nur als physisch-materielle Gegenstände (z.B. als Gegenstände einer Naturwissenschaft), sondern als interpretierbare Gegenstände, als verständliche und verstehbare Artefakte betrachtet, die eben deshalb interpretierbar sind, weil sie mittelbar oder unmittelbar auf Absichten bezogen, z.B. als Folgen menschlicher Aktivitäten (anders gesagt, als Pointen von Geschichten) betrachtet werden.²⁰⁸

Eine objektive Betrachtung von Landschaft kann durch genaue Beobachtung und Erkennen von Zusammenhängen in dieser erreicht werden. Dem geht eine eingehende Beschäftigung mit den aufgefundenen Gegebenheiten vor Ort zuvor. Man begibt sich auf eine Spurensuche, einer Suche nach Indizien, die es ermöglichen, anhand von Anzeichen Landschaft lesbar zu machen. „Die interpretative Entschlüsselung der Bedeutung landschaftlicher Phänomene dient der Sichtbarmachung ihrer Kontexte. Grundlegend ist dabei die Untrennbarkeit von Form und Inhalt.“²⁰⁹ Diese Herangehensweise findet sich im Bereich der Landschaftsplanung wieder, wo es nicht die Landschaft ist, um die es geht, sondern „Land und Leute“ bzw. die Landnutzung.²¹⁰ Landschaft hat keine Bedeutung an sich – vielmehr leitet sich die Bedeutung der materiellen Ausstattung eines Ortes „nach der Herkunft aus der Bearbeitung, der Wirtschaftsweise, der Existenzsicherung“ ab.²¹¹

Das Feld der Landschaftsplanung fällt nicht primär in den Bereich, der von Ginzburg zu den Indizienwissenschaften gezählt wird, wie es (nach Ginzburg) die Medizin oder

²⁰⁷ Bartung (1987), zitiert nach Reto Mehli (1992), S. 137f.

²⁰⁸ Gerhard Hard: Disziplinbegegnungen an einer Spur. Einige Bemerkungen zu den Texten dieses Heftes. In: Hard-Ware und andere Texte von Gerhard Hard. Notizbuch Nr. 18, Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.), Kassel 1990. S. 6-53. Zitat auf S. 24.

²⁰⁹ Ute Haage, Gertrude Klaffenböck, Irmaud Salzer u. Karin Standler (2000), S. 102.

²¹⁰ Ebenda, S. 102f.

²¹¹ K. H. Hülbusch: Ein Stück Landschaft – sehen, beschreiben, verstehen. In: Ein Stück Landschaft. Hg. v. Michael Machatschek u. Georg Moes. Studienarbeit an der Univ. f. Bodenkultur Wien, Wien 1988. S. 52.

Philologie sind.²¹² Dennoch gibt es einige Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, dass z.B. die Landschaftsplanung und auch die Filmwissenschaft als Indizienwissenschaften bezeichnet werden können. Ginzburg beschreibt die Indizienwissenschaften als „in hohem Grade qualitative Wissenschaften, die das *Individuelle* an Fällen, Situationen und Dokumenten zum Gegenstand haben [...]“.²¹³ Auch ist ihnen die „bedeutsame Rolle“ der „Vermutungen“ gemein, die man sowohl in den Filmwissenschaften, als auch in der Landschaftsplanung findet.²¹⁴ In beiden Disziplinen begibt man sich auf eine Spurensuche nach Indizien, nach Hinweisen und Anzeichen. Verstärkt wird diese Suche in der Rolle der DokumentarfilmemacherInnen sichtbar. Alexander Kluge stellt in einem oft zitierten Statement fest, dass der Dokumentarfilm mit drei „Kameras“ gefilmt wird:

Der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er photographiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.²¹⁵

Diese Beschreibung von Kluge erinnert an die wissenschaftliche Methode und Herangehensweise eines Wissenschaftlers. Auch dieser ist ein Beobachter,

der mehr oder weniger indirekt arbeitet. Er benützt Instrumente oder irgendwelche Einrichtungen, die seine Wahrnehmungen verfälschen können. Zum Beispiel sind unsere Augen optische Instrumente, die das einfallende Licht empfangen [...]. Wenn die Übertragung des Bildes vom Objekt zu unserem Gehirn an irgend einer Stelle auf seinem Weg verfälscht wird, ist unsere Beobachtung nicht richtig.²¹⁶

Begebenheiten und Verhältnisse möglichst genau, den Tatsachen entsprechend zu schildern, stellt in der Landschaftsplanung und dem Dokumentarfilm ein grundlegendes Anliegen dar. Jedoch spielt beim Wiedergeben immer auch die Wahrnehmung des Filmemachers/der Filmemacherin von (in diesem Fall) Natur und Landschaft eine

²¹² Vgl. Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin, Wagenbach Verlag, 3. Aufl. 2002. S. 7-57.

²¹³ Ebenda, S. 23.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Alexander Kluge: Die realistische Methode und das sog. „Filmische“. In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: zur realistischen Methode. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1975. S. 201-210. Zitat auf S. 202.

²¹⁶ John F. Ashton (2003), S. 11.

bedeutende Rolle. Gleichzeitig wählt der Regisseur auch den Bildausschnitt, oder auch Bildrahmen. Langjahr und Benning bevorzugen wahrscheinlich deshalb beim Filmen eher eine Art des „Schauens“ anstatt des „Zeigens“.²¹⁷ Dieses Sehen lernen ist ein Prozess, der Zeit braucht, um sich zu entwickeln. Beim Film ist es die Kamera, die die Funktion des Sehens für die ZuseherInnen übernimmt. Die von Kluge zitierten „drei ‚Kameras‘“, nämlich das technische Gerät, der „Kopf des Filmemachers“ und die „Zuschauererwartung“ geben einen Raum vor, in dem sich das Publikum bewegen kann. So kann auch hier, ähnlich wie in der Naturwissenschaft, eine Tatsachenverfälschung eintreten, die auf das Organ, das das Sehen ermöglicht, zurückzuführen ist: „Die Kamera als Auge des Betrachters stellt das Blickfeld her und begrenzt es zugleich.“²¹⁸

Die ZuseherInnen sind gewissermaßen abhängig von der Kameraposition. Die Perspektive kann so gewählt sein, dass das Publikum „durch die Kamera vom Geschehen distanziert“²¹⁹ wird und dadurch einen größeren Überblick erhält. Diese Perspektive wird auch neutrale oder objektive Perspektive genannt. Das Gegenteil tritt ein, wenn das Publikum gleichsam „durch die Augen einer Person auf deren spezifische Umwelt“²²⁰ blickt: Die Kamera hat den Standpunkt der spielenden Figur eingenommen, das Publikum betrachtet das Geschehen von einer subjektiven Perspektive aus.

Darüber hinaus kann die Kamera durch die Einstellungsgröße²²¹ und verschiedene Bewegungen zur Inszenierung von Landschaft beitragen. Die Größe des gezeigten Bildausschnitts hängt davon ab, welche Kamera, beziehungsweise welches Kameraobjektiv verwendet wird und in welcher Entfernung die aufgenommenen Objekte zur Kamera positioniert sind. Die Einstellungsgröße nimmt Einfluss auf den Zugang von Informationen im Bild und ist insofern von „zentraler Bedeutung“, da durch sie „die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt beeinflusst“²²² werden kann.

²¹⁷ In Anspielung auf den Dokumentarfilm über Erich Langjahr, *Schauen statt Zeigen*.

²¹⁸ Vgl. etwa Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 138-142.

²¹⁹ Julia Gerdes u. Thomas Koebner (Hg.): *Einstellungsgrößen*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 138.

²²⁰ Ebenda, S. 138.

²²¹ Zur Bezeichnung der „Einstellung“: Sie ist die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit. In der Regel besteht sie aus mehreren Phasenbildern und beginnt bzw. endet jeweils mit einem Schnitt. Mehrere Einstellungen bilden als kleineres dramaturgisches Element eine Subsequenz, mehrere Subsequenzen eine Sequenz, mehrere Sequenzen ergeben den Film. Vgl. Helmut Korte: *Einführung in die Systematische Film-analyse*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 3. erw. Aufl. 2004. S. 27. Vgl. weiters etwa: William H. Phillips: *Film. An Introduction*. Boston/ New York, Palgrave Macmillan 1999. S. 127.

²²² Helmut Korte (2004), S. 27.

Der Rahmen oder die Begrenzung des Bildes wird „Kadrage“ oder „Kadrierung“ genannt.²²³ Der Ausschnitt eines Bildes, auch „Kader“ oder „frame“, ist ein weiteres, zentrales Gestaltungsmittel. Die Abbildung von Kultur- und Naturlandschaften wie in *13 Lakes* und *Ten Skies*, kommt der Vorstellung von einer malerischen Darstellung ähnlich.

[...] Landschaft als Begriff und als Vorstellungsinhalt entsteht kultur- und bewußtseinsgeschichtlich erst aus der Möglichkeit, die ‚ungegliederte Natur‘ nach den Konstruktionsprinzipien des perspektivisch angelegten, zweidimensionalen Bildes wahrzunehmen, zu dem eben essentiell der Rahmen, die gewählte Begrenzung gehört.²²⁴

Der Schweizer Kunsthistoriker Leza Dosch schreibt über die Landschaftsmalerei, dass gerade hier die „Ausschnitthaftigkeit [...] eine weit komplexere Wirklichkeit beiseite schiebt“.²²⁵ James Bennings Bildern in *13 Lakes* und *Ten Skies* haftet ein starker Eindruck von Landschaftsmalerei an, weshalb besonders bei diesem Filmemacher das zutrifft, was Dosch über die LandschaftsmalerInnen schreibt:

Meist ausserhalb des Bildausschnittes finden die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um die Fragen der Erhaltung, Nutzung und Zerstörung des gegebenen menschlichen Lebensraumes statt. Hält man sich das Nichtgezeigte vor Augen, gewinnt auch das Gezeigte an Brisanz. Das braucht aber keineswegs nur auf einen Drang nach dem Spektakulären hinauszulaufen. Auch eine stille, unscheinbare Idylle vermag vor diesem Hintergrund zu bestehen.²²⁶

In *13 Lakes* sieht man Seen, deren Vergangenheit in der Landschaft festgeschrieben ist, die aber für die ZuseherInnen nicht immer im Bild erkennbar ist (es sei denn, man weiß über die Geschichte der gefilmten Orte Bescheid). Denkt man über den Kader des Bildes hinaus, so erhält in diesem Film „auch das Gezeigte an Brisanz“. James Benning verwendet keinen Kommentar, was die Interpretation des Ortes vollkommen den RezipientInnen überlässt. Diese Interpretation kann sich jeweils immer nur auf den

²²³ Vgl. Lothar Mikos (2008), S. 193.

²²⁴ Ludwig Fischer (1996), S. 73.

²²⁵ Leza Dosch: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780. Verein f. Bündner Kulturforschung (Hg.), Gesellschaft f. Schweizerische Kunstgeschichte. Zürich, Scheidegger & Spiess Verlag 2001. S. 371f.

²²⁶ Leza Dosch (2001), S. 372.

Bildausschnitt beziehen, zumal Benning keinen Kameranachweis in *13 Lakes* und *Ten Skies* verwendet.

Die teilweise monumentalen Landschaftsbilder von Erich Langjahr sensibilisieren für einen anderen Zugang zu Naturlandschaft und dem Umgang mit Landschaftsräumen. So deuten sie z.B. das (Größen-)Verhältnis von Mensch und Natur an, wenn etwa in einer Einstellung die Schafe per Transporter ins Gotthardgebiet gebracht werden. Diese Aufnahme ist eine Totale, die das Gebirge im Hintergrund des Bildes mit seinen schneebedeckten, leuchtenden Gipfeln in den Vordergrund rückt und den fahrenden Transporter klein erscheinen lässt.²²⁷

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.²²⁸

James Benning benutzt in seinen Filmen oft die Zentralperspektive, sie zieht sich beinahe durchgehend durch sein Werk. Was außerhalb des Bildrahmens liegt, beeinflusst die ZuseherInnen vor allem durch den Ton. In *13 Lakes* ist das Bild relativ präzise in der Mitte in Wasser und Himmel geteilt. Die Bolex-Kamera ist auf einem Stativ nahe am Wasser positioniert.

Benning's photography is fairly consistent and deliberate; usually his camera is positioned to face its subject squarely from some distance, minimizing diagonals and emphasizing symmetry. He avoids extreme close-ups, so most frames cover an extensive visual field, and where possible he takes advantage of lines in the landscape [...] that stretch from the lens to the horizon and the vanishing point and that either divide the frame vertically or generate radial spokes out from the camera-eye.²²⁹

²²⁷ Vgl. S. 81 dieser Arbeit.

²²⁸ Nils Plath (2005), S. 13.

²²⁹ David E. James: *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 2005. S. 425.

Der Bildrahmen legt „die Potentiale des Zeigens und der Wahrnehmung fest. Er trennt das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren und eröffnet eine Bildordnung, einen Spielraum des Sehens im abgegrenzten Bildrahmen“.²³⁰ Dabei kann zwischen angeschnittener (oder „offener“) und nicht angeschnittener (oder „geschlossener“) Kadrierung unterschieden werden:

Als angeschnitten oder offen werden Bildkompositionen bezeichnet, wie man sie normalerweise in Dokumentarfilmen findet, bei denen sich viele Bildelemente der Kontrolle des Filmemachers entziehen. In solchen Arrangements kann es passieren, dass der Bildrand Personen anschneidet oder Vordergrundelemente eine Figur teilweise verdecken. Von nicht angeschnittener Kadrierung oder geschlossener Bildgestaltung spricht man bei Kompositionen, in denen die abgebildeten Personen und Objekte sorgfältig inszeniert werden, damit alles klar erkennbar und grafisch ausgewogen ist. [...] Offene Formen erscheinen wirklichkeitsgetreuer, geschlossene Formen wirken eher inszeniert.²³¹

Aufgrund der Komplexität des Gesehenen – auch wenn das Film- oder Fernsehbild die Komplexität der realen Welt bereits reduziert – sind die ZuschauerInnen immer wieder gezwungen, „das Bild auf die wichtigen Informationen für ihre Aktivitäten abzutasten.“²³²

Dabei geht es allerdings nicht darum, einzelne Bildinformationen gewissermaßen herauszupicken und als relevant anzusehen, sondern die Aktivität des Zuschauers liegt darin, die verschiedenen Aspekte des Bildes zueinander in Beziehung zu setzen (vgl. Ellis 1992, S. 54).²³³ Dabei kommt den einzelnen gestalterischen Mitteln besondere Bedeutung zu, denn sie lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer.²³⁴

Im Dokumentarfilm werden in größerem Ausmaß Kamerapositionen verwendet, die eine objektive Perspektive ermöglichen. So erlaubt etwa die Einstellungsgröße der Totalen einen umfangreichen Überblick über das Geschehen. Der Bildausschnitt wird „meist so beschrieben, dass ein Mensch von normaler Größe ungefähr die Hälfte der Höhe des Bild-

²³⁰ Karl Prümm: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Karl Prümm, Silke Bierhoff u. Matthias Körnich (Hg.): Marburg, Schüren Verlag 1999. S. 29.

²³¹ Stephen D. Katz: Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Frankfurt am Main, Zweitausendeins Verlag, 4. Aufl. 2002. S. 343.

²³² Lothar Mikos (2008), S. 56.

²³³ Mikos verweist hier auf John Ellis: Visible Fictions. Cinema, Television, Video. London/New York, Routledge, überarbeitete Aufl. 1992.

²³⁴ Lothar Mikos (2008), S. 56.

kaders²³⁵ einnimmt.“²³⁶ Zu Beginn der Filmgeschichte war dies die meistverwendete Einstellung, da sie mit den Sehgewohnheiten des Publikums einherging: Die Figuren befanden sich als „Ganzkörper“ vor den Augen der ZuseherInnen. Die *California Trilogy*²³⁷ von James Benning besteht aus 35 Einstellungen, die jeweils zweieinhalb Minuten lang sind, so lang wie eine Rolle 16mm Film.

Ich wollte es machen wie in der Frühzeit des Kinos: Um die Ankunft eines Zuges zu filmen, oder einen Kuss, haben sie einfach die Kamera aufgestellt und eine ganze Rolle Film belichtet. Ich finde der Film hat sich seither viel zu schnell entwickelt. Zu früh wurde das Erzählerische eingeführt und das Wesen des Bildes aufgegeben. Deshalb wollte ich zu den Anfängen zurück.²³⁸

Eine andere Einstellungsgröße – eine Erweiterung der Totalen – ist die sogenannte „Supertotale“, oder auch „Extreme Long Shot“ oder „Panorama(-einstellung)“ genannt. Diese Einstellungsgröße ist für Aufnahmen von Wüsten, Meereslandschaften, Bergen usw. die „passende Einstellung“, da sie „das Pathos der Szenerie zur Geltung bringt.“²³⁹ Ein Mensch ist in der Einstellungsgröße der Supertotalen nur mehr als kleines Wesen zu erkennen: „In the extreme long shot, the human figure is barely visible [...]. This is the framing of landscapes, bird's-eye views of cities, and other vistas.“²⁴⁰

In seiner heutigen Verwendung bezeichnet der Begriff „Landschaft“ oft einen Überblick über ein Stück Raum von einem bestimmten Punkt aus, filmisch gesehen ist es die Einstellungsgröße der Totalen. Dieser Bildausschnitt, der zu Beginn der Filmgeschichte die meistverwendete Einstellung war, bestätigt den Betrachter in einer „herkömmlichen und vertrauten Seherfahrung: die Figuren als Ganzkörper vor Augen, aus einer bestimmten, selten veränderten Distanz betrachtet [...].“²⁴¹

²³⁵ Der Bildkader, oder auch Einzelbild (engl. „frame“), ist die kleinste Einheit des Films. „Der Filmstreifen setzt sich aus lauter Einzelbildern zusammen, auch Bildkader genannt, deren schnelle Abfolge die Illusion der fließenden Bewegung hervorruft.“ In: Thomas Koebner (Hg.): *Frame/Einzelbild*. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart, Reclam 2002. S. 228-230.

²³⁶ Julia Gerdes u. Thomas Koebner (2002), S. 138.

²³⁷ Die Filme der *California-Trilogy*: *El Valley Centro*. USA 1999, 16mm, Farbe, 90'; *LOS*. USA 2000, 16mm, Farbe, 90'; *Sogobi*. USA 2001, 16mm, Farbe, 90'.

²³⁸ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:01'.

²³⁹ Julia Gerdes u. Thomas Koebner (2002), S. 138.

²⁴⁰ David Bordwell u. Kristin Thompson (2004), S. 262.

²⁴¹ Julia Gerdes u. Thomas Koebner (2002), S. 138.

4. Landschaft und mögliche Funktionsräume

Landschaft wird in den hier ausgewählten Filmen auf unterschiedliche Weise dargestellt. Das ist einerseits durch die Gestaltungsmittel, andererseits durch unterschiedliche Zugänge und Motivation der Filmemacher bedingt. Bei der *Universum*-Dokumentation ist es zusätzlich das vordefinierte Fernsehformat, weshalb dieser Film von Grund auf eine andere Sichtweise auf Natur und Landschaft vermittelt als die Filme von James Benning und Erich Langjahr.

Zusätzlich transportieren die Filmbeispiele in dieser Arbeit Landschaft von unterschiedlichen Standpunkten aus, wie dem einer Hirtin/eines Hirten (*Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*) oder eines Spaziergängers (*Geschichten aus dem Wienerwald*), wobei die Darstellung der darin vorkommenden Personen einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der RezipientInnen haben kann.

Die Autorin fokussiert im folgenden, abschließenden Kapitel auf eine Auswahl möglicher Funktionsräume, die Landschaft darstellen kann. Umgekehrterweise zum vorigen Kapitel – einer Analyse aus Sicht der Rezipientin – sollen nun die Standpunkte der sich in der Landschaft befindlichen Personen zur Landschaft dargelegt werden. Diese Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Positionen hat zum Ziel, einen differenzierteren Blick auf Natur und Landschaft zu ermöglichen und Rückschlüsse auf die verschiedenartige Darstellung in den für diese Arbeit herangezogenen Filmbeispielen zu ziehen.

Wie Pichler und Pollach schreiben, ist eine „Interpretationsbewegung beim Lesen einer Landschaft“ immer eine mehrfache. „Die Rahmenbedingungen der Betrachtung sind dabei durch Regeln recht klar abgesteckt, die einerseits durch erlernte Wahrnehmungsweisen sozial und kulturell definiert sind.“²⁴² Die beiden Autorinnen zitieren Albrecht Koschorke, der feststellt, dass die Sichtweise auf Natur davon abhängt, „welche Erfahrungen mit Bildern, mit Perspektive und räumlicher Ordnung man gemacht hat.“²⁴³ Es ist aber auch geläufig, die „gegenständliche Natur“ durch Rahmung zu einem „malerischen Ausschnitt“

²⁴² Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 16.

²⁴³ Albrecht Koschorke: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films, Bd. 1. Hg. v. Harro Segeberg. München, Fink Verlag 1996. S. 157.

zusammenzufassen, sie nach „der Analogie des zweidimensionalen Blicks anzuschauen.“²⁴⁴

Diese Regeln gelten natürlich auch in Bezug auf das Kino, das sie mit eigenen Zeichensystemen ergänzt, die durch die Entwicklung der Kinotechnik sowie durch die Gesetzmäßigkeiten diverser Genres oder etablierter filmischer Stile definiert werden.²⁴⁵

In *Geschichten aus dem Wienerwald* kann Landschaft als Erholungsraum definiert werden, denn hier ist die gezeigte Landschaft immer wieder durch die Rolle des nahen Erholungsraumes zur Stadt Wien definiert, wie auch die vielen Panoramaeinstellungen (mit der Großstadt im Hintergrund) zeigen.

In James Bennings *13 Lakes* hingegen sieht man Naturlandschaften, in denen sich nach und nach die menschliche Gegenwart offenbart, die auch in die Veränderung der Landschaft und somit dessen Vergangenheit eingeschrieben ist.²⁴⁶ Die Funktion von Landschaft als Geschichtsraum wird auch in *Ten Skies*, dem Nachfolgefilm von *13 Lakes*, vermittelt. Diese beiden Filme sind durch ihre Zeitökonomie und die starre Kamera von einem meditativen Charakter geprägt und können als Reflektionsräume bezeichnet werden, die durch die Dauer der Einstellung und Andauern der Kontemplation ihre Wirkung entfalten.

Einen immer wieder kehrenden Wechsel der Jahreszeiten und die Auseinandersetzung mit der sich verändernden Landschaft bildet eine Konstante in Erich Langjahrs *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Vom Standpunkt der Hirten und Hirtinnen aus ist ihre Sichtweise auf Landschaft eine grundlegend andere als etwa die der SpaziergängerInnen in *Geschichten aus dem Wienerwald*, bedingt durch die Funktion, die Landschaft für diejenigen, die sich in ihr aufhalten, erfüllt. Die hier gezeigte Landschaft kann deshalb als Nutzungsraum definiert werden.

²⁴⁴ Ludwig Fischer (1996), S. 73.

²⁴⁵ Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 17.

²⁴⁶ So vermittelt die in Kapitel 3 dieser Arbeit beschriebene Einstellung am Salton Sea (S. 43f.) meditativen Charakter, bis die Kulisse von Jet Ski unterbrochen wird und man als ZuschauerIn ob des lauten Geräusches nur mehr das Ende der Einstellung herbeisehnt. Die zuvorgehende Betrachtung und Reflektion ist unterbrochen, die ZuseherInnen sind mit diesem Wechsel konfrontiert, der die Stille der Natur unterbricht und die Einwirkung des Menschen in der Landschaft offenbart.

Je nachdem, welche Funktion Landschaft erfüllt – ob ein Stück Land bearbeitet und genutzt wird, es brach liegt,²⁴⁷ oder auf den ersten Blick keine Spuren von Menschen sichtbar sind²⁴⁸ bzw. zur Erholung aufgesucht wird – je nachdem definiert sich der Funktionsraum von Landschaft. Die Bezeichnung dieses Funktionsraumes hängt zudem stark von der Sichtweise auf Landschaft und dem Standpunkt des Betrachters/der Betrachterin ab, der/die sich gerade in der Landschaft aufhält. So können unterschiedliche Sichtweisen divergierende Landschaftsbilder hervorrufen, wenn etwa ein Erholungssuchender und eine Hirtin dieselbe Landschaft betrachten. Unter welchen Gesichtspunkten man Landschaft und Natur betrachtet, ist letztendlich eine Abbildung dessen, welche Erfahrungen man mit ihr gemacht hat und welche Interessen man beim Betreten dieser verfolgt.

²⁴⁷ Sowohl eine brachliegende, als auch bearbeitete Landschaft kann als Kulturlandschaft bezeichnet werden, da in beiden Fällen Spuren von Menschen vorhanden sind.

²⁴⁸ Letztendlich gibt es nur mehr wenige Orte, wo der Mensch keine Spuren hinterlassen hat. Vgl. dazu etwa Eva Zerjatke (2009), Zugriff am 27.4.2009.

4.1 Die Ästhetisierung von Landschaft

Die Qualität eines Bildes besteht in der Möglichkeit für den Betrachter/die Betrachterin, das Gesehene assoziativ wahrnehmen zu dürfen. Durch Hören, Sehen und Denken fügt sich verstärkt ein kontemplativer Aspekt ein: das Anschauen, die Betrachtung der Landschaft tritt in den Vordergrund.

Als ein bedeutender Punkt beim Wandel der Betrachtung von Natur zu Landschaft wird Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux (1335) bezeichnet. Der Begriff der Ästhetik²⁴⁹ wird hier erstmals zentral, was einen massiven Eingriff in der geistigen Haltung der damaligen Zeit darstellt.²⁵⁰ Die ästhetische Wahrnehmung von Landschaft ist im oft zitierten Aufsatz von Joachim Ritter, *Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, thematisiert worden. Hier stellt der Autor fest: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“²⁵¹ Das „Erhabene“ und „Schöne“ wird ästhetisch zur Landschaft. Es ist eine Mischung aus dem theoretischen und praktischen Anschauen, dessen, wie Landschaft interpretiert wird.

Für Ritter setzt moderne ästhetische Naturerfahrung den empfindenden Betrachter und die Freiheit von praktischen Zwecken voraus. Natur wird erst dann zur Landschaft, wenn sie „für einen fühlenden und empfindenden Betrachter gegenwärtig ist“.²⁵²

Berge, Wiesen oder Seen sind demnach dann „Landschaft“,

[...] wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in „freier“ genießender Betrachtung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht. Was sonst das Genutzte oder als Ödland das Nutzlose

²⁴⁹ Das griechische Wort „aísthesis“ bedeutet „der Wahrnehmende“. Der Begriff der Ästhetik bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung also die Lehre von der Wahrnehmung der Welt. Der heute im Alltag gebrauchte Terminus weicht dort vom ursprünglichen Begriff ab, wo Ästhetik als die Wissenschaft vom Schönen, der Lehre von der Gesetzmäßigkeit und von der Harmonie in Natur und Kunst definiert wird. Etwas nach den Gesetzen des Schönen zu gestalten, wird z.B. als „ästhetisch“ bezeichnet.

²⁵⁰ Vgl. zur Ästhetisierung von Landschaft etwa: Ruth u. Dieter Groh: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: Dies.: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996 (1991). S. 92-96.

²⁵¹ In dem Aufsatz wird den historischen Voraussetzungen moderner Naturerfahrung als Landschaftserfahrung nachgegangen. Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. (1963) In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989. S. 146. Kritik an der Ritterschen Hegelinterpretation üben etwa Ruth u. Dieter Groh (1996), S. 105-108.

²⁵² Anita Aigner (2004), S. 15.

ist und was über Jahrhunderte hin ungesehen und ungeachtet blieb oder das feindlich abweisende Fremde war, wird zum Großen, Erhabenen, Schönen: es wird ästhetisch zur Landschaft.²⁵³

Der Begriff der „Ästhetik“ kommt im Aufsatz von Ritter oft vor. Landschaft ist in Vorstellungen tief verankert mit romantischer Naturidylle. Diese Blickweise scheint aus heutiger Sicht jedoch einem Anachronismus zugrunde zu liegen, zumal die Natur, an die sich der Mensch heute wendet nicht mehr jene unberührte, ursprüngliche und heile ist.

Das Motiv Landschaft, oder die Motive Landschaft sind kulturell fest verankert. Wenn man Landschaft betrachtet werden bestimmte Referenzbilder aufgerufen, oder es sind auch kunsthistorische Begriffe präsent, sobald man sich mit Landschaft auseinandersetzt.

Künstler [...] sind die Avantgarde, die das Spektrum dessen erweitern, was wir als landschaftlich „schön“ empfinden. Sie lassen Arkadien wachsen. Ein Schulbeispiel war die Entdeckung Worpswedes durch die Maler, die sich ab 1889 im Teufelsmoor nahe Bremen niederließen. Sie setzten eine zuvor als ärmlich und zerstört betrachtete Landschaftsform ins Bild, das bewirtschaftete Torfmoor. Und mit einem Mal konnte auch das Publikum dieses Moor mit den Augen der Künstler sehen.²⁵⁴

Diese Vorstellungen sind eng mit dem eigenen romantischen Bild verbunden, der eigenen persönlichen Idealvorstellung von Landschaft. So wird Landschaft immer auch unter ästhetischen Gesichtspunkten gesehen.²⁵⁵ Die ästhetische Prägung, die mit dem Landschaftsbegriff verbunden ist, ist sehr stark. Landschaft ist „in ihrer traditionellen Bildlichkeit und Symbolhaftigkeit ein Resonanzraum für Gefühle und Empfindungen“, die Interpretation von Landschaft ein „Widerhall des Innersten.“²⁵⁶

Die Geschichte der Landschaftsmalerei prägt die Wahrnehmung durch Bilder, die man im Laufe des Lebens immer wieder sieht, womit man Landschaft identifiziert. Heute besteht meist eine ästhetische Prädikatisierung, die Wertung von Landschaft hinsichtlich ästhetischer Ebenen wie etwa „Harmonie“ in Berglandschaften.

²⁵³ Joachim Ritter (1963), S. 150f.

²⁵⁴ Hanne Tügel: Augenweiden. Die Sehnsucht nach Arkadien. In: Geo, H. 10 (10/2008). S. 42-56. Zitat auf S. 54.

²⁵⁵ Eine ästhetische Betrachtungsweise wird jedoch nicht nur im Laufe des Lebens entwickelt; man fühlt sich den schönen Dingen des Lebens „von Natur aus“ zugeneigt und hat von Geburt an ein Empfinden für diese.

²⁵⁶ Anita Aigner (2004), S. 6, S. 15.

In der Antike waren die Alpen „montes horribiles“, schreckliche Berge, in denen Barbaren lebten. Ein Bild, das sich lange gehalten hat. Bis im 18. Jahrhundert dann die „Landschaft“ erfunden wurde, also der romantische Blick auf das Bild der Natur, von der man sich nun auch positiv überwältigen lassen konnte.²⁵⁷

Unser Blick auf Natur und Landschaft ist historisch geprägt, wie auch Ritter im zuvor erwähnten Aufsatz den historischen Voraussetzungen moderner Naturerfahrung als Landschaftserfahrung nachgeht. Demnach setzt moderne ästhetische Naturerfahrung für Ritter den empfindenden Betrachter und die Freiheit dessen von praktischen Zwecken voraus:

Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: Nicht die Felder vor der Stadt, [...] nicht die Gebirge und die Steppen der Hirten und Karawanen [...] sind als solche schon „Landschaft“. Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in „freier“ genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht.²⁵⁸

Eine differenzierte Betrachtung von Landschaft, wie etwa die von Touristen, impliziert mitunter andere Sichtweisen auf Natur und Landschaft als die der BewohnerInnen desselben Landschaftsraumes. Die bekannte hochstilisierte Sehnsuchtslandschaft war Arkadien, ein Landstrich in der Peloponnes die Dichter aus dem alten Rom in Versen beschrieben. Diese Beschreibungen

[...] trafen gerade deshalb auf Resonanz, weil für die Städter in Rom der Bezug zur Natur lose geworden war. Diese Distanz schaffte einen neuen – und verklärenden – Blick, wie ihn eine bäuerliche Landbevölkerung gar nicht entwickeln konnte.²⁵⁹

Man kann sagen, dass heute die Mehrheit den alltäglichen Bezug zur Landschaft verloren hat und ein distanziertes, von Anschauung bestimmtes Verhältnis zu Natur und Landschaft besitzt. Ein geringer Anteil der Bevölkerung erlebt Landschaft in einer tätig-aneignenden Form.

Das steigende Interesse der Mehrheit an „Landschaft“ endet in dem Versuch, den verlorenen Bezug durch Abbilder, Idyllen und Ideologien wiederherzustellen. Die

²⁵⁷ *Die Alpen. Leben und Wohnen*. Teil 1 der Ö1-Diagonal Sommerserie 2008. Präsentation: Michael Schrott. Österreichischer Rundfunk 1, Aufnahme vom 12.7.2008. Fassung: Audiokassette.

²⁵⁸ Joachim Ritter (1963), S. 150f.

²⁵⁹ Hanne Tügel (2008), S. 48.

Konfliktlinie verläuft hier zwischen dem Klischee (von bauerlicher Landschaft) und der Realität der Produktionsbedingungen.²⁶⁰

Die Betrachtung von Landschaft hängt eng mit der Funktionsweise, wie der Landnutzung, zusammen. Was für BäuerInnen eine Erwerbsgrundlage darstellt, wird von diesen selten unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Die Ästhetisierung von Landschaft schreibt sich in der Darstellung dieser, wie in (Film-)Bildern, fort, oder auch in Dichtungen. Rilke schrieb am 13.11.1925: „Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die letzten, die solche Dinge noch gekannt haben. Auf uns ruht die Verantwortung, [...] ihr Andenken zu erhalten [...].“²⁶¹ Ritter meint dazu:

[...] im Element des Empfindens und der ästhetischen Produktion bezeugen Dichtung und Bild, was ohne ihre Vermittlung entgleitet und entschwindet. Was damit ästhetisch geschieht, hat daher nicht in der in sich verschlossenen Subjektivität, sondern in der Notwendigkeit den Grund, ein sonst nicht mehr Gesagtes und Gesehenes zum Scheinen zu bringen, es zu vergegenwärtigen.²⁶²

Die Vergegenwärtigung von Vergangenen kann aufgrund der unmittelbaren Vermittlung von vergangener Zeit besonders gut mittels dem Medium Film transportiert werden. Dabei ist die Darstellung von Natur und Landschaft im Dokumentarfilm unterschiedlich, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit beschrieben.

Die Darstellung der Vergangenheit von Landschaft erfolgt in *13 Lakes* und *Ten Skies* aufgrund der maximal formalen Struktur indirekt. Eine Vergegenwärtigung von Vergangenheit und Gegenwart, wie sie James Benning schon in *Deseret* (1995) und *Four Corners* (1997) angewandt hat, findet sich auch in *13 Lakes* und *Ten Skies* wieder (beide Filme 2004). Hier untersucht Benning auf subtilere Weise als in *Deseret* und *Four Corners* die Auswirkungen der menschlichen Ansiedlung in Landschaften.²⁶³ Es ist James Bennings

²⁶⁰ Martin Hebertshuber: Anmerkungen zur Landschaftswahrnehmung. In: Zu Begriff und Wahrnehmung von Landschaft. Hg. v. Bundesministerium für Wissenschaft u. Verkehr, Wien 2000. S. 88-99. Zitat auf S. 89.

²⁶¹ Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd. II. Hg. v. Rilke-Archiv in Weimar. Wiesbaden, Rilke-Archiv Weimar 1950. S. 483.

²⁶² Joachim Ritter (1963), S. 155.

²⁶³ In *Deseret* steht das Aufeinanderprallen unterschiedlicher ethnischer Bevölkerungsgruppen in Utah im Mittelpunkt, in *Four Corners* der Ethnizitätenkonflikt einer geographischen Region (wo Utah, Colorado, New Mexico und Arizona aufeinandertreffen). Vgl. Scott MacDonald (2001), S. 319f.

eigene Herkunft, die das Interesse und die Auseinandersetzung an solchen Themen fördert. Benning wuchs in Milwaukee in einer Gegend auf, die er als „poor German working class community“ bezeichnet. Seine Familie zählte zur dritten Generation von deutschen Einwanderern. In unmittelbarer Nachbarschaft zu Bennings Wohngebiet befand sich ein Viertel, das von einer farbigen Gemeinschaft bewohnt wurde. Bennings biographischer Hintergrund hat indirekt auch mit den Thematisierungen in *13 Lakes* und *Ten Skies* zu tun: Der Filmemacher beteiligte sich an Demonstrationen für Bürgerrechte von Farbigen, demnach machte er sich Gedanken über Ungerechtigkeiten, die in seiner Umgebung passieren, wie auch über die Landschaft in der er wohnte: In seinem Textbeitrag „Off Screen Space/Somewhere Else“, einem Artikel in einem Sammelband über den Filmemacher, beschreibt Benning ausführlich die Veränderungen in der Landschaft von Milwaukee.²⁶⁴ James Benning setzte sich in *Four Corners* mit der Geschichte der Gegend Milwaukees und den Veränderungen dieser Landschaft auseinander.²⁶⁵ Für *13 Lakes* bereiste Benning Nordamerika, um große Seen mit statischer Kamera aufzunehmen, deren Namen teilweise eindeutige Hinweise auf deren Vergangenheit geben: Lake Okeechobee (Port Mayca, Florida) oder Lower Red Lake (Chippewa Nation, Minnesota).²⁶⁶ „Though his films were very varied, most were preoccupied with the landscapes of the Midwest, and often also inflected with historical and even narrative components.“²⁶⁷

Benning bezieht bei seinen Vorrecherchen verschiedene Quellen mit ein. Für *Sogobi* (2002), den dritten Teil seiner *California Trilogy*, las er etwa Texte des Naturalisten John Muir aus dem 19. Jahrhundert.²⁶⁸

Muir's Schriften, die äußerst präzise und detaillierte Beschreibungen von Landschaft und Wildnis enthalten, legten den Grundstein für die Entwicklung des Nationalparksystems in den USA. Die Dokumente waren also zu ihrer Zeit sehr wertvoll, und ebenso sind sie das für mich heute.²⁶⁹

²⁶⁴ Vgl. James Benning (2007): Off Screen Space/Somewhere Else, S. 50-52.

²⁶⁵ Vgl. zum Film *Four Corners*: James Benning: Fifty Years to Life. Texts from Eight Films by James Benning. Madison, Wisconsin, Two Pants Press 2000. S. 202f.

²⁶⁶ In der Filmographie im Anhang dieser Arbeit finden sich die Namen aller Seen aus *13 Lakes*.

²⁶⁷ David E. James (2005). S. 422.

²⁶⁸ John Muir (1838–1914) war Naturwissenschaftler, Entdecker, Schriftsteller, Erfinder, Ingenieur, Geologe, und darüber hinaus auch Begründer des Naturschutzes in den USA.

²⁶⁹ James Benning (2006), S. 197.

Benning beschäftigte sich ebenfalls mit Ansel Adams,²⁷⁰ indem er seine Fotos des Yosemite Nationalparks untersuchte. Die Fotografien zeichnen sich vor allem durch ihre hohe Tiefenschärfe und damit einhergehende Detailtreue aus. Die Fotogruppe der Adams angehörte „war an Medienpurismus orientiert, also gegen jegliche Form von visuellen Effekten, die an andere Medien wie beispielsweise die Malerei erinnern.“²⁷¹ Am meisten beeindruckt scheint Benning von einem Band mit Gedichten von Mark Strand,²⁷² *Blizzard of One*. „Während ich *Blizzard of One* las, unterstrich ich bestimmte Stellen, die mit Landschaft zu tun haben. Und als ich mit dem Buch fertig war, las ich nur die unterstrichenen Stellen noch einmal, die für mich eine Art konzentrierter Poesie ergaben.“²⁷³

James Benning recherchiert für seine Filme die Geschichte der abgebildeten Landschaft äußerst präzise, er ist daran interessiert wie sich Geschichte in Landschaft einschreiben kann. Die Recherchen umfassen die Betrachtung vor Ort, als auch eine Auseinandersetzung mit Naturgeschichte, mit der Vergangenheit des Ortes. Durch die wiederholte Vorführung ähnlicher, aber nie gleicher Landschaften wie etwa von 13 Seen und 10 unterschiedlichen Himmelaufnahmen (*13 Lakes* und *Ten Skies*), wird die Funktion von Zeit im Bild (der Landschaft) abgebildet und dokumentiert.

Das Medium erst sorgt für die Geschichtlichkeit der vermittelten und in Serie gebrachten Eindrücke. So wie zwischen dem Heute von Bennings Bildern und der Gegenwart des neunzehnten Jahrhunderts [...] Fotografien und Filme und Texte liegen, die archiviert, wieder und wieder erzählt und vorgeführt wurden, liegen auch zwischen dem Gestern von Bennings Bildern und der Gegenwart jeder Vorführung und Projektion an anderen Orten neue und neuerlich gesehene Bilder. Bilder, die die Landschaft Kaliforniens in eine Projektion verwandelt haben, die das Medium Kalifornien auch angesichts seiner realen In-Besitznahme, Nutzung, Ausbeutung, Umwälzung, Veränderung bleibt – und bleiben wird: als Dauerprojektion mittels immer neuer Ansichten.²⁷⁴

²⁷⁰ Ansel Adams (1902–1984): Fotograf, Autor und Lehrer der künstlerischen Fotografie. Mitbegründer der Gruppe f/64, deren MitgliederInnen u.a. für eine Fotografie ohne Manipulation und Unschärfe eintraten.

²⁷¹ James Benning (2006), S. 197.

²⁷² Mark Strand (1934–) ist Dichter, Essayist, Übersetzer. Seine Gedichte schildern in einfacher Sprache beiläufige Szenen, in denen die Beschreibung von Landschaften eine bedeutende Rolle spielt.

²⁷³ James Benning (2006), S. 197.

²⁷⁴ Nils Plath (2005), S. 133.

4.2 Wann ist Landschaft schön?

Im Februar 2008 schrieb die Tageszeitung *Der Standard* in einer Kurzmeldung, dass Forscher der University of Illinois von einer sinkenden Besucherzahl der nord-amerikanischen Nationalparks zwischen den Jahren 1987 und 2004 berichten (es handelt sich der Meldung nach um eine Abnahme von etwa 25 Prozent). Die Forscher warnen gleichzeitig vor „mangelndem Umweltbewusstsein als Folge der fehlenden Bindung zwischen Mensch und Natur.“²⁷⁵ Die ästhetische Sicht auf Landschaft ist auch für den Umweltschutz von Bedeutung. Der Geschäftsführer der Schweizerischen Stiftung für Landschaftsschutz und Landschaftspflege, Raimund Rodewald, hat diese Verbindung im Buch *Sehnsucht Landschaft* thematisiert.²⁷⁶ Rodewald unterscheidet hier die aktive Raumnutzung von einer passiven. Zur ersten Kategorie zählt er ressourcenschonend wirtschaftende Bauern, Förster und Gärtner und die Angehörigen alter Handwerksberufe; zur zweiten Kategorie Autofahrer oder auch Einrichtungen wie Übertragungsleitungen, Kiesgruben, Deponien und Kläranlagen. Exemplarisch zieht Rodewald die Schweizer Bevölkerung heran, von der etwa 70 Prozent in Städten und Ballungsräumen wohnen. Diese Personengruppe beansprucht die Ressourcen in einem überdurchschnittlichen Maß, übernimmt aber nur einen kleinen Anteil an der Pflege der Schweizer Kulturlandschaft. Der Autor führt einen interessanten, ausgleichenden Aspekt dieser Personengruppe an: Dem Rückzug des Einzelnen aus der anonymen Vorortlandschaft stehe die ästhetische Aufrüstung der eigenen Wohnung gegenüber.

Rodewald sieht hier als Alternative dazu die Anerkennung der ästhetischen Dimension; nicht nur als individuelles, sondern auch als kollektives Grundbedürfnis und die Berücksichtigung dieser Erkenntnis im Umgang mit der Natur. Auf der Ebene des Handelns fordert der Autor die eigene Tätigkeit in der Landschaft im Sinne einer aktiven Raumnutzung.²⁷⁷ Dadurch (und nicht durch eine Loslösung von der Natur) könne ihre ästhetische Qualität als hoher Wert erkannt werden.

²⁷⁵ *Immer weniger Kontakt zur Natur in den USA* (APA-Text) In: *Der Standard*, 5.2.2008. [Der Forschungsbeitrag zur Meldung erschien in der amerikanischen Fachzeitschrift *PNAS – Proceedings of the National Academy of Sciences*.]

²⁷⁶ Raimund Rodewald: *Sehnsucht Landschaft. Landschaftsgestaltung unter ästhetischem Gesichtspunkt*. Zürich, Chronos 1999.

²⁷⁷ Ein konkreter Vorschlag kommt von Rodewald für die Pflege der traditionellen Kulturlandschaft. Die Erlaubnis zur Umnutzung von Hütten und Ställen, die sich außerhalb von Bauzonen (aber innerhalb einer Gruppensiedlung) befinden, sollte mit einer Gegenleistung abgegolten werden: Der Ferienhausbesitzer sollte sich nicht nur an der gepflegten Landschaft erfreuen, sondern auch selbst aktiv daran teilnehmen. Die

Die Ästhetisierung von Landschaft ist in der Vorstellung gewissermaßen festgelegt: „Landschaft in ihrer traditionellen Bildlichkeit und Symbolhaftigkeit ist ein Resonanzraum für Gefühle und Empfindungen, sie ist in unseren Köpfen als Inbegriff des Schönen abgespeichert, also per se ästhetisch prädi­katiert.“²⁷⁸ Anita Aigner zitiert den amerikanischen Philosophen Eddy Zemach, nach dem sich ästhetische Eigenschaften erst dann zu nichtästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes „hinzugesellen“, „weil wir letztere durch das Zerrglas unserer Wünsche und Interessen sehen.“²⁷⁹

So betrachtet, resultiert die Schönheit eines Gegenstandes aus einer Wahrnehmung, die interessegeleitet und kulturell mitstrukturiert ist – übrigens eine konträre Auffassung zur romantischen Tradition, die das Ästhetische mit Interesselosigkeit verknüpft und Schönheit als eine Eigenschaft der Erscheinungen selbst deklariert.²⁸⁰

Warum man Landschaft schön findet hat „nicht nur mit subjektiven Vorlieben oder angeborenen Präferenzmustern zu tun, sondern auch mit den in einer Kultur etablierten Werthaltungen, die sich in Darstellungskonventionen und den damit in Wechselwirkung stehenden Wahrnehmungsgewohnheiten spiegeln.“ Landschaft beinhaltet „kollektive Erinnerungsbilder, Erlebnis- und Wahrnehmungsmuster“ die zum Teil historisch geprägt sind, aber auch „durch Werke der Kunst wie der trivialen Bildwelt geprägt sind, von dem wir gemeinhin kein Bewusstsein haben.“²⁸¹ Landschaft wird (unter anderem) durch Film- und Fernsehbilder vermittelt. Natureindrücke werden mittlerweile weniger über unmittelbare Erfahrungen gesammelt, als über verschiedene Bildmedien. Das ist nun keine neue Erkenntnis, da die Wahrnehmung von Landschaft schon immer an ihre Vermittlung, an Kultur geknüpft war. „Nur scheint aber heute die bildmediale Präsenz von Landschaft

Gemeinde sollte dafür einen Landschaftsplan erstellen und zusammen mit den Hauseigentümern, Bauern und anderen Interessenten die Pflegearbeit organisieren. Dabei wäre die Hilfe bei der Bestellung der Felder, beim Mähen der Wiesen, Zurückschneiden der Hecken, Freilegen eingewaldeter Flächen oder bei der Sanierung von Trockenmauern denkbar. Auch die Bewirtschaftung mit Kleintieren wäre nach Rodewald eine Möglichkeit, aktiv an der Raumnutzung teilzunehmen und so verstärkt Bezüge zur Natur und Landschaft herzustellen.

²⁷⁸ Anita Aigner (2004), S. 6.

²⁷⁹ „... aesthetic properties supervene on nonaesthetic properties because we observe the former by observing the latter through a special medium: Desire. [...] We see things aesthetically because we see things as effecting the satisfaction of our wants.“ Eddy M. Zemach: *Real Beauty*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1997. Vgl. hier Kap. 5: *The Ontology of Aesthetic Properties* (1992), S. 95-114. Zitat auf S. 95. Vgl. darüber hinaus Anita Aigner (2004), S. 7.

²⁸⁰ Anita Aigner (2004), S. 7.

²⁸¹ Ebenda.

mehr ein Verschwinden des Sehens von Landschaft zur Folge zu haben, denn eine sinnliche Zuwendung.“²⁸²

Die Betrachtung von Landschaft kann eine „an den Fotoapparat gekoppelte touristische Wahrnehmungspraxis“ oder auch durch ein sportlich nutzendes Verhältnis zur Natur geprägt sein. Eine genießende Anschauung von Landschaft ist in den Hintergrund getreten.

Landschaft wird nicht nur immer weniger ihrer selbst willen erfahren oder visuell angeeignet, sie stellt auch dort, wo die neue Geographie des schnellen Auf- und Abbruchs den *Ort* als lokales Spezifikum in einer immer schneller werdenden globalen Vernetzung von Personen-, Güter- und Datenverkehr zum *Standort* degradiert, keinen Wert mehr dar.²⁸³

Das Bild einer „lokalen Landschaft“, die als „typisch“ bezeichnet wird, wird durch das Zurücklegen von kurzen Distanzen zu Fuß, mit dem Fahrrad, etc. aufgebaut. „So hat jede Stadt, mindestens in historischer Zeit, ihr als charakteristisch erlebtes Umfeld: der Berliner die brandenburgischen Seen, der Frankfurter den Taunus oder die Wetterau [...], für Wien [ist es] der Wiener Wald.“²⁸⁴ Der Landschaft liegt selbst eine Tendenz zur Erzählung zugrunde, da sie – wie Lucius Burckhardt meint – ebenfalls immer nur als Narration verständlich ist.²⁸⁵

Die Betrachtung von Natur als Landschaft geschieht nach Joachim Ritter in dem Moment, wo der Mensch hinausgeht, „[...] um ‚draußen‘ an der Natur selbst als an dem ‚Ganzen‘, das in ihr und als sie gegenwärtig ist, in freier genießender Betrachtung teilzuhaben [...]“.²⁸⁶ Die Freude an der Betrachtung und der erquickende Aspekt stehen nach dieser Definition im Vordergrund.

Die Betrachtung von Natur hat sich heute vermehrt von einer genießenden Anschauung zur Funktion einer Erlebnislandschaft gewandelt. Natur ist verstärkt eine technisierte, vom Menschen überformte Natur.²⁸⁷ Es ist eine Veränderung in der Wahrnehmung des Raumes

²⁸² Anita Aigner (2004), S. 8.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Lucius Burckhardt: Brache als Kontext. In: Wespennest. Kunst und Natur, H. 110 (1998), S. 56-61. Zitat auf S. 57.

²⁸⁵ Vgl. Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 20.

²⁸⁶ Joachim Ritter (1963), S. 147.

²⁸⁷ Vgl. Anita Aigner (2004), S. 10.

Natur eingetreten, die auch die Wahrnehmungskonzepte mitprägt. Die Veränderung dieses „konkreten Raumes“ ist sichtbar geworden, weshalb bestimmte Landschaftsräume aufgrund von Veränderungen womöglich nicht mehr als „schön“ bezeichnet werden.²⁸⁸ Jeder Landschaftsraum durchläuft Entwicklungen, wobei in bestimmten Stufen die betroffene Landschaft als schön gegolten haben kann, was wiederum abhängig von dem jeweils geltenden Schönheitsbegriff ist. Es lässt sich deshalb nicht mit Bestimmtheit sagen wann eine Landschaft schön ist.

Wir haben es also offenbar mit zwei Bewegungen zu tun, was die Sache sehr kompliziert: einerseits mit der Veränderung des konkreten Raumes, wie immer dieser meß- oder darstellbar sei, und andererseits mit der Entwicklung und Veränderung unserer Landschaftswahrnehmung [...].²⁸⁹

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Landschaftsveränderung und Landschaftswahrnehmung hat Auswirkungen auf die Gestaltung des Raumes Landschaft, sowie auch darauf, wie die Darstellung von Landschaft und Natur im Film aussieht. Die neue Wahrnehmung von Landschaft beeinflusst sowohl die Bilder die transportiert werden, als auch umgekehrterweise die Wahrnehmung der RezipientInnen. „Unser ‚Romantik-Rucksack‘, sind Promenadologen überzeugt, ist schon gepackt, bevor wir aufbrechen. Und dann begegnet die Gebirgslandschaft im Kopf der tatsächlichen, bereit zur Verklärung.“²⁹⁰

Der Geograph Gerhard Hard führte in den späten 60ern eine Umfrage zur Landschaftsprädikatisierung durch. Als „wirklich schöne Landschaft“ wurden im Rahmen dieser Untersuchung etwa Gewässer oder „atmosphärische Erscheinungen“, wie der Himmel und Wolken, bezeichnet. Eine schöne Landschaft sei in der „Einheit(lichkeit)“ ihrer begründet, wie die „Einheit und Harmonie einer Gegend, nicht gestört durch dem Landschaftscharakter fremde Objekte“.²⁹¹ In der Umfrage wurde eine Landschaft erst durch eine gewisse Mindestgröße als solche bezeichnet:

²⁸⁸ Lucius Burckhardt verwendet den Begriff des „konkreten Raumes“ anstelle von Landschaft, da „Landschaft“ nach Burckhardt von sich aus bereits Interpretationen der Umgebung beinhaltet. Vgl. dazu Burckhardt (1998), S. 56.

²⁸⁹ Lucius Burckhardt (1998), S. 57.

²⁹⁰ Hanne Tügel (2008), S. 45.

²⁹¹ Gerhard Hard (1970), S. 87f.

Die Testpersonen forderten einhellig „eine gewisse Größe“, „Überblick“, „freien Ausblick“, „Weite“, [...], „eine gewisse Weitläufigkeit“ und „Weiträumigkeit“ und setzten als Mindestgröße (sinngemäß) den „Gesichtskreis von erhöhtem Standpunkt“ an.

Um eine Landschaft als Landschaft bezeichnen zu können, muss eine Weiträumigkeit gegeben sein, ein „weiter Ausblick“, den der Betrachter/die Betrachterin idealerweise „von einem erhöhten Punkt aus“ tätigen kann.²⁹² Auch weite Parklandschaften mit Erhebungen können diese Funktion erfüllen.

Schon im 18. Jahrhundert, als die städtischen Bürger die ‚freie Natur‘ als Rückzugs- und Erholungsraum entdeckten, vermeinend, dort der zivilisatorischen Entfremdung zu entgehen, war diese Natur imitiertes Erzeugnis: Parks und Landschaftsgärten nach englischem Vorbild sollten den Schein des Naturwüchsigen wecken, wo eine artifizielle Ästhetik und Gartenbaukunst herrschten. Die nach literarischen Topoi und ästhetischen Bildstilen bereitete Natur der Parks „sprach“ zu den Lustwandelnden – nach genau kalkulierten Wirkungseffekten: dort melancholisch, hier lieblich, dort erhaben, hier verspielt.²⁹³

Durch das heute vermehrt vorhandene Bewusstsein an der Mitverantwortlichkeit für die durch den Menschen verursachten Veränderungen an der Umwelt ist auch „die historische Unbetroffenheit des Betrachters einer Landschaft geschwunden. [...] Damit ist die Kant’sche Voraussetzung des ästhetischen Empfindens, nämlich das Verhältnis zum betrachteten Objekt ohne Interesse, zerstört.“²⁹⁴

Das romantische Konzept, „das der Natur die Rolle eines außergesellschaftlichen Ortes mit Entlastungsfunktion zuspricht“, scheint in einer Zeit „flächendeckender Urbanität“ überholt zu sein.²⁹⁵ Lucius Burckhardt fragt begründet: „Könnte es sein, daß unsere Landschaftswahrnehmung in dem Sinne veraltet ist, daß sie mit der Veränderung der Landschaft heute nicht mitgekommen ist?“²⁹⁶

²⁹² Vorhergehendes und dieses Zitat: Gerhard Hard (1970), S. 89.

²⁹³ Hartmut Böhme: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988. S. 42.

²⁹⁴ Lucius Burckhardt (1998), S. 58.

²⁹⁵ Anita Aigner (2004), S. 10.

²⁹⁶ Lucius Burckhardt (1998), S. 57.

4.3 Kulturlandschaft und Bewirtschaftung

Der ursprünglichen Naturlandschaft stellen die Schweizer Autoren Urs Frey und Jürg Simonett die vom Menschen beeinflusste Kulturlandschaft gegenüber.²⁹⁷ Sie unterscheiden diese wiederum in eine traditionelle, von der Landwirtschaft geprägte, und in eine moderne Kulturlandschaft die durch die Industrialisierung und Dominanz des Dienstleistungssektors verändert wurde, wie es im 19. Jahrhundert Straßen und Eisenbahnen waren, die prägend in die Landschaft eingriffen.

Die heutige Landschaft ist vorwiegend durch Bewirtschaftung gestaltet worden, wobei das Ästhetische dabei im Hintergrund bleibt. BäuerInnen geht es um Produktion, die Landschaftsgestaltung und Landschaftsstrukturierung entstehen alleine auf Basis dieser. „Die Härte des Alltags dürfte in ihrer Ausweglosigkeit kaum Musse zur distanzierenden Betrachtung gewährt haben.“ Von einer (romantisierenden) Sicht auf das bäuerliche Leben als ein freies, von „Genügsamkeit“ und „Selbstbeschränkung“ geleitetes, kann „erst bei einer Wahlmöglichkeit“ gesprochen werden, so Leza Dosch weiter.²⁹⁸ Die Kulturlandschaft als Arbeits- und Nutzungsraum ist von der Sichtweise der BearbeiterInnen aus keine ästhetische: „Während die Bauern und Bäuerinnen die Gebirgslandschaft aufgrund des wirtschaftlichen Ertrags bewerteten, wurde von aussen her die ästhetische Sicht eingebracht.“²⁹⁹

Die Betrachtung der „schönen Landschaft“ beruht auf dem Gegensatz von Stadt und Land: „Das Konstrukt Landschaft ist entwickelt vom Städter; er, und nicht der in der Landschaft tätige Bauer, erlebt die Landschaft, die er vor den Toren seiner Stadt findet, als schön.“³⁰⁰ Oder, anders gesagt: Wessen Lebensunterhalt unmittelbar vom Land abhängt,

der sieht nicht Landschaft, sondern Äcker, Brachen, Wald, Jagdrevier, Fruchtbarkeit oder Magerkeit. [...] So gibt es zunächst für den Nutzer der Erde, für den Bauern,

²⁹⁷ Vgl. Urs Frey u. Jürg Simonett: Handbuch Bündner Geschichte 3. Chur, Bündner Monatsblatt Verlag 2000. S. 13-38.

²⁹⁸ Leza Dosch (2001), S. 24. Vgl. weiters etwa Burghart Schmidt: Kitsch-Trend der Naturbegeisterung. In: Wespennest. Kunst und Natur. H. 110 (1998), S. 39-45. Zitat auf S. 41.

²⁹⁹ Leza Dosch (2001), S. 16.

³⁰⁰ Lucius Burckhardt (1998), S. 57. Vgl. auch L. Burckhardt: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Kassel, Martin Schmitz Verlag 1980. S. 272-276.

keine Landschaft. Die Möglichkeit, eine Gegend als Landschaft zu erleben oder zu beschreiben, entsteht in der städtischen Kultur.³⁰¹

Die Umwelt und Landschaftswahrnehmung haben sich verändert, die Gegensätze von Stadt und Land heben sich immer mehr auf: „Der Städter wohnt nicht mehr unbedingt in der Stadt, und nicht einmal der in der Landwirtschaft Tätige unbedingt auf dem Lande.“³⁰² DorfbewohnerInnen sind bereits heute zu einem Großteil nicht in der Landwirtschaft beschäftigt, einige sind PendlerInnen zu nächstgelegenen Städten. Dieser Wandel prägt auch das Dorf- und Kleinstadtbild: Alte Orte haben mitunter kein betont landwirtschaftliches Aussehen mehr. Weite und kurze Distanzen werden mit dem Auto zurückgelegt. Dieses Fortbewegungsmittel beeinflusst auch die Spaziergangsdistanz:

Da er [Anm.: der/die Stadt-/LandbewohnerIn] einen Übergang von der städtischen in die ländliche Bebauung nicht erlebt, ist ihm schon der allererste Einstieg in das klassische Landschaftserlebnis verwehrt. Um trotzdem einen gegensätzlichen, also möglichst „unberührten“ Ort zu finden, legt er weite Strecken zurück. Diese viel zu langen Strecken bewirken, daß er die Integration des Gesehenen zu einem lokal-typischen Landschaftsbild nicht mehr vollziehen kann.³⁰³

Mitunter vermittelt dann der Spaziergang in der näheren Umgebung nicht den bekannten und bevorzugten Landschaftstyp. Mit der Zeit wird so ein neues, sowohl subjektives als auch kollektives Landschaftsbild konstituiert. Bei der Betrachtung von Natur und Landschaft im Film wirkt dieses Bild nach, wie auch bei der Entstehung von Landschaftsbildern durch die FilmemacherInnen. „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.“³⁰⁴

Das mediale Bild prägt vermehrt das subjektive Landschaftsbild, mehr als es die Erfahrung vor Ort selbst tut.

Wir glauben, die Landschaft als „Bild“ wahrzunehmen; wir lesen in Heimatromanen und Reiseprospekten, wie es in dieser oder jener Gegend aussieht. Auf unseren

³⁰¹ Ders. (1980), S. 114.

³⁰² Lucius Burckhardt (1998), S. 57.

³⁰³ Ebenda, S. 58.

³⁰⁴ Nils Plath (2005), S. 13.

Spaziergängen sind wir auf der Suche nach der Bestätigung dieser Bilder und freuen uns, wenn wir Ähnlichkeiten oder interpretierbare Abweichungen entdecken.³⁰⁵

Tatsächlich jedoch, so Burckhardt, sieht man unterwegs „tausend Einzelheiten“, die im Kopf zu jenem Bild integriert werden, die dann als „Landschaftserlebnis“ abgespeichert und bei Erzählungen nicht mehr in Einzelheiten vorkommen. Was beschrieben wird und vordergründig im Gedächtnis bleibt, ist ein im Kopf konstruiertes, von Reiseprospekten und Medien gestütztes, artifizielles Bild.³⁰⁶ Anhand des Filmbeispiels *Geschichten aus dem Wienerwald* lässt sich diese Behauptung gut veranschaulichen: Schaut man sich vor einem Spaziergang im Wienerwald den Dokumentarfilm an, trägt man die Filmbilder mit sich und ruft sie in Erinnerung beim Gehen durch den Wald. Sieht man umgekehrterweise den Film nach dem Spaziergang, (ver)sucht man die Bilder, die im Film vorkommen, auf die Bilder im Gedächtnis abzugleichen. Das mediale Bild hat in diesem Moment die Landschaftswahrnehmung und das Landschaftsbild mitgeprägt, indem es zur Konstruktion des Landschaftserlebnisses beigetragen hat.

Nicht in der Natur der Dinge, sondern in unserem Kopf ist die „Landschaft“ zu suchen; sie ist ein Konstrukt, das einer Gesellschaft zur Wahrnehmung dient, die nicht mehr direkt vom Boden lebt. Diese Wahrnehmung kann gestaltend und entstellend auf die Außenwelt zurückwirken, wenn die Gesellschaft beginnt, ihr so gewonnenes Bild als Planung zu verwirklichen.³⁰⁷

Das Konstrukt der Landschaft und ihre Wahrnehmung wird durch Medienbilder mitgeformt. Man geht mit einer bestimmten Erwartung der Idylle los und sucht die Bestätigung in der Landschaft. Entspricht die vorgefundene Realität nicht dem Wunschbild, dann filtert man das heraus, was nicht in das erdachte Bild passt.

Die Mediatisierung und Pikturalisierung realer Landschaftsräume spiegelt sich in der Verwendung von Redewendungen wider. Spricht man von einem „Landschaftsbild“, oder einer „bildschönen“ Landschaft, vom „Landschafts- oder Naturpanorama“, von der „Natur-

³⁰⁵ Lucius Burckhardt (1998), S. 58f.

³⁰⁶ Burckhardt bezieht sich in seiner Ausführung nur auf Reiseprospekte. Da auch andere Medien das Landschaftsbild und die Landschaftswahrnehmung prägen und beeinflussen, sind sie hier erwähnt.

³⁰⁷ Lucius Burckhardt (1980), S. 19.

kulisse“, so meint man damit eine ästhetisch ansprechende Landschaft, die die Erwartungen des Betrachters/der Betrachterin erfüllt.

Es wird zusehends einfacher, auf den nächsten Film zu warten, als seinerseits nach den Realia zu suchen. Naturanschauung bricht sich im Medium ... Die Dichte des visuellen Bildes, die zeitlich komprimierte, quasi schematisierte Form der Übertragung des Essentials, formt ein Bild, in dem Stimmungen, Zeit, Dauer und auch Distanz keinen Platz mehr haben. Im Bild ist man bei den Dingen. Das Bild ist das Ding.³⁰⁸

Man macht sich ein Bild von der Landschaft, das wiederum auf bereits vorhandenen Bildern basiert und die Wahrnehmung der realen Landschaft weiter verändert.

³⁰⁸ Olaf Breidbach: Neue Natürlichkeit? In: Die Natur der Dinge. Hg. v. Olaf Breidbach u. Werner Lippert. Wien/New York, Springer Verlag 2000. S. 5-26. Zitat auf S. 18.

4.4 Die „Aktualität“ einer Landschaft

„Bereits in den späten 1890er-Jahren wurden Kamerafahrt und Schwenk als dynamische Strategien eingesetzt, um Landschaft spektakulär ins Bild zu setzen.“³⁰⁹ Tom Gunning sieht in diesem Bildtyp des frühen Kinos, der „Ansicht“, eine Betonung des Attraktionscharakters.³¹⁰

Die Ästhetik der Ansicht, die Gunning in vielen Filmen bis zum Ersten Weltkrieg findet, wird nicht spezifisch für den Film inszeniert, sondern steht für ein fasziniertes Interesse an den Erscheinungsformen unserer Umgebung, für eine Befriedigung der Schaulust. Die Attraktion steht über der möglichst wirklichkeitsgetreuen Abbildung von Orten.³¹¹

Die „Attraktion“ eines Bildes steht hier im Vordergrund. Dieser visuelle Prozess trägt zur Abwandlung und Veränderung von (Landschafts-)bildern bei, hin zu der Betrachtung von Landschaft als Sehenswürdigkeit „und in Folge im Tourismus zu einer Ware.“³¹² Vorhandene Interpretationen werden wiederholt, insofern wird bereits Vorhandenes als natürlich empfunden.

Landschaften unterliegen darüber hinaus einem „spezifischen Framing“, welches sich „in historischen und aktuell-gesellschaftlichen Kontexten bzw. deren Vernetztheit“ gründet. Ein reiner, „ungetrübter“ Blick auf Landschaft ist schon deshalb nicht vorhanden, da das Sehen selbst ein „interpretativer Akt“ und „Facette eines komplexen, gesellschaftlichen Handelns“ ist.³¹³

³⁰⁹ Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 19. Pichler und Pollach verweisen darüber hinaus auf die Wortbedeutung von „Panorama“: „Im Deutschen ist der Bezug zum Panorama weniger klar, im Englischen ist er dagegen noch deutlich: *Pan*, das englische Wort für Schwenk, ist eine Abkürzung von *panorama*. Zwar handelt es sich beim filmischen *pan* um eine andere Konstruktion von Raum – während man in einem Panorama körperlich anwesend ist, ist der Schwenk in seiner Bewegung beschränkt –, doch der Name verweist ganz klar auf eine Darstellungsgeschichte des gemalten oder fotografierten Panoramas, das in stilisierter Weise das Gleiten des Blicks über ein bestimmtes Gesichtsfeld darstellt. (Vgl. auch P. Adams Sitney: *Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera*. In: *Landscape, natural beauty and the arts*. Hg. v. Salim Kemal u. Ivan Gaskell. Cambridge, Cambridge University Press 1993. S. 107f.)

³¹⁰ Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Bd. 4 (1995), S. 111-121.

³¹¹ Barbara Pichler u. Andrea Pollach (2006), S. 19.

³¹² Ebenda.

³¹³ Rainer Fuchs: Der Landschaftsraum als Wohnlandschaft. Anmerkungen zu einem Kunstprojekt von Josef Trattner. In: Anita Aigner (2004), S. 81-94. Zitat auf S. 87f.

Heute sind das Landschaftserlebnis und die Möglichkeit der Bewegung in der Natur auch starke Interessen des Tourismus, und damit eines bedeutenden Teiles der Volkswirtschaft.

Die Macht des Tourismus bestand immer darin, das Vorhandene umzudeuten und zu verfremden. Wenn alle Blicke standardisiert und wohlgeordnet sind, spürt man ihre Macht auch dann noch, wenn man gar nicht mehr hinschaut.³¹⁴

Bilder, wie sie in *Geschichten aus dem Wienerwald* an die ZuseherInnen transportiert werden, sind bewusst in ihrer Darstellung gewählt. Die Natur- und Landschaftsdarstellung in *13 Lakes, Ten Skies* und *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* versucht ohne Umdeutungen des Vorhandenen an die ZuschauerInnen heranzutreten, ohne eine „Standardisierung“ der Blicke zu bewirken. James Benning sagt, dass er für seine Filme Orte aufsucht, die nicht „touristisch“ sind, jene,

[...] die sonst niemand aufsucht. Ich bemühe mich, diese Orte anders zu sehen. Am Grand Canyon habe ich oft gefilmt. In *The United States of America* gibt es eine Einstellung, die auf den Tourismus anspielt. Wir parken unser Auto, steigen aus, gucken, und fahren schnell wieder ab.³¹⁵

Die regionale Landschaft in ihrer Entstehung und Entwicklung wurde meist erst durch den Blick und das Interesse von außen auch für die einheimische Bevölkerung interessant. Mit dem Entdecken von Landschaften durch „Fremde“ werden aus diesen infolge der Abbildung und Rezeption festgefügte, beliebig reproduzierbare Bilder, vergleicht man etwa Ansichtskartenmotive.

Zurückgehend auf die Alpenbegeisterung des 18. Jahrhunderts und den Tourismus des 19. Jahrhunderts ist sie [Anm.: die ästhetische Sichtweise] heute zur Norm geworden, die zu einem guten Teil auch von den Einheimischen verinnerlicht wurde. Pioniere dieser idealisierenden Betrachtungsweise, die jeweils einen bestimmten Naturausschnitt festhält, waren die Landschaftsmaler. Als Multiplikatoren traten später die Fotografen, die Platkünstler und die Gestalter der Ansichtskarten auf.³¹⁶

³¹⁴ Wolfgang Kos (Hg.): Die Eroberung der Landschaft. Semmering – Rax – Schneeberg. In: Morgen – Kulturzeitschrift aus Niederösterreich, H. 82 (16. Jg. 1992), S. 20-48. Zitat auf S. 27.

³¹⁵ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:38’.

³¹⁶ Leza Dosch (2001), S. 16.

Solche Bilder können wahrnehmungsleitend und gleichzeitig wahrnehmungshemmend sein. Meistens sind es auch keine Selbstbilder der Regionen, die kulturelle Identitäten darstellen. In den häufigsten Fällen stellen diese Bilder Werbung für die Regionen dar.

Regionale Identität zeichnet die Gestaltung einer Kulturlandschaft aus, die wiederum von den Nutzungsformen abhängig ist. Ein Wanderhirte, der mit seinen Schafen die Landschaft durchquert und damit das Landschaftsbild mitprägt, kann je nach BetrachterIn unterschiedlich wahrgenommen werden: Ein Tourist sieht ihn von einem anderen Standpunkt aus als jemand der in der Region lebt und dem Hirten alljährlich begegnet. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern ein Hirte noch zum heutigen Landschaftsbild gehört und weiters, ob er mitgedacht wird, wenn ästhetische Bilder von Landschaft reproduziert werden. Dass ein Landschaftswandel stattfindet, ist unbestreitbar. Insofern stellt auch ein Hirte mit Schafen mittlerweile etwas Exotischeres dar als noch vor mehreren Jahren, als das Abgrasen von steilen Hängen durch die Tiere das Landschaftsbild in vielen Gegenden mitprägte.³¹⁷ Die Aktualität einer Landschaft liegt aber auch auf einer ästhetischen, ethischen und moralischen Ebene und erfasst wahrscheinlich einen Großteil der Menschen.

Der romantische Blick ist heute Allgemeingut. [...] Der zeichnerische und malerische Sinn spricht auf die Ausschnitthaftigkeit, die Dramatik der steigenden und fallenden Konturen und die differenzierte, zurückhaltende Farbpalette an. Als räumlich empfindender Mensch steht man zwischen hoch aufragenden Bergen, die als überdimensionierte Plastiken wirken.³¹⁸

Leza Dosch, der die Landschaft und Abbildung des Schweizer Kantons Graubünden in der Kunstgeschichte in einem umfassenden Band dokumentiert, stellt darüber hinaus fest:

Landschaft ist im wörtlichen Sinn ein weites Feld. Was global als Oberfläche der Erde abstrakt wirkt, bekommt als kleiner Ausschnitt einer Region eine ganz konkrete Bedeutung, die Fragen gesellschaftlicher Identitäten aufwirft. Heimat als geographischer Ort des mehr oder weniger sesshaften Menschen erscheint dann als kleine, überschaubare Nische innerhalb des Universums. Dieser Ausschnitt wird zum

³¹⁷ Heute entdeckt man den Nutzen des Abgrasens durch Schafe wieder. Dieses erfüllt eine wichtige Funktion in der Landschaftspflege und trägt mit zur Erhaltung des Landschaftsbildes bei, da dadurch die Pflege brachliegender und somit von Verbuschung bedrohter Flächen gewährleistet ist.

³¹⁸ Leza Dosch (2001), S. 23.

Symbol der fragmentierten Wahrnehmung, die nur mehr die Erkenntnis von Teilwahrheiten zulässt.³¹⁹

Die „Aktualität“ einer Landschaft ist dem Blickpunkt des Betrachters/der Betrachterin unterworfen sowie dem gewählten Bildausschnitt. Maßgeblich mitbestimmt wird sie jedoch durch die Vermittlung von Natur und Landschaft in den unterschiedlichen Bildmedien. Dieser Faktor – die Darstellung von Natur und Landschaft im Film – kann vermutlich auch als mitprägend für die zukünftige Landschaftswahrnehmung und Gestaltung gesehen werden.

³¹⁹ Leza Dosch (2001), S. 15.

5. Resümee

Zwei Aspekte prägen die Wahrnehmung von Natur und Landschaft im Film bedeutend mit. Einerseits die Gestaltungsmittel, andererseits die Basis aller Wahrnehmung: Der Standpunkt, wie man sich selbst gegenüber Natur wahrnimmt. Hier fließt der kulturelle Hintergrund mit ein, die Erfahrungen, die man mit Natur gemacht hat und die das eigene Bild auf Natur und Landschaft prägen. Dieser Aspekt ist nicht nur bei den ZuseherInnen bei der Betrachtung, sondern auch bei FilmemacherInnen bei ihrer Arbeit von Bedeutung. Die Regisseure Erich Langjahr und James Benning haben eigene, charakteristische Zugänge zur Landschaft, die in den hier untersuchten Filmen deutlich werden. Dabei spielen persönliche Hintergründe und Absichten bei der Vermittlung von Natur- und Kulturlandschaften an das Publikum eine besondere Rolle. Das Filmschaffen beider Regisseure ist vom eigenen Blick auf Landschaft und die abgebildeten Naturräume geprägt: Erich Langjahr dokumentiert seit vielen Jahren die Schweizer Kulturlandschaft, wobei er die Menschen und ihre Arbeit, die an die Abläufe in der Natur gebunden sind, abbildet. James Benning wiederum zeigt mit seinen Filmen bereits seit mehreren Jahrzehnten die amerikanische Landschaft als Reflektionsraum der Geschichte.

Bei der Betrachtung von Landschaft im Film ist mitzudenken, dass die Sichtweise immer ein Produkt des gesellschaftlichen Umgangs mit seiner Umgebung ist. Die Abbildung von Natur und Landschaft im Film ist auch eine kulturelle Konstruktion, die nach etablierten Grundsätzen gestaltet wird. Es ist eine Vermittlung bestimmter Ideen und Grundsätze, die nach ästhetischen Regeln funktioniert. Unter diesem Blickpunkt erfolgten die Filmanalysen der Arbeit. Dabei wurde festgestellt, dass nicht nur die filmischen Gestaltungsmittel wie die Länge der Einstellung, der gewählte Ausschnitt der Landschaft etc. prägend für die Vermittlung von Natur- und Kulturlandschaftsräumen sind, sondern besonders die Auseinandersetzung der Filmemacher mit Landschaft und dahingehend ihr Einsatz von Gestaltungsmitteln, um bei den ZuschauerInnen eine bestimmte Wirkung bei der Betrachtung von Natur und Landschaft zu erzielen. Der für diese Arbeit ausgewählte Film aus der *Universum*-Reihe, *Geschichten aus dem Wienerwald*, bildet da zum Beispiel eine Ausnahme, da hier der gestalterische Spielraum vorgegeben ist.

Die Auswahl der Abbildung oder auch Rahmenausschnitt bezieht wie von selbst die Wahrnehmungsweise und den Standpunkt des Regisseurs/der Regisseurin mit ein, so keine Vorgaben an die FilmemacherInnen bestehen und der Standpunkt frei gewählt ist. James Benning meint etwa: „Ich habe eine große Hassliebe zu diesem Land, einem Land, das auf dem Genozid an den Indianern gründet. Die Filme drücken meine Frustration aus, Amerikaner zu sein und Zweifel daran, wohin das Land sich entwickelt hat. Nicht explizit, aber man findet es in allen meinen Filmen, weil es Teil von mir ist.“³²⁰

Die Regisseure James Benning und Erich Langjahr setzen ähnliche technische Mittel ein, um einen bestimmten Wirkungseffekt bei den ZuschauerInnen zu erreichen. So sind etwa auf der Ebene der Zeitökonomie Gemeinsamkeiten zu erkennen, die Betrachtung ihrer Filme hinterlässt dennoch – trotz ähnlicher Gestaltungsmittel – einen unterschiedlichen Eindruck auf Natur und Landschaft bei den RezipientInnen. Nach eingehender Filmanalyse konnte festgestellt werden, dass dieser Effekt vor allem auch durch die Funktion des Raums hergestellt wird, der in den Filmbeispielen definiert ist: Die dargestellten Natur- und Kulturlandschaftsräume wurden dahingehend als Reflektionsraum (im Fall von *13 Lakes* und *Ten Skies*), Nutzungsraum (*Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*) und Erholungsraum (*Geschichten aus dem Wienerwald*) definiert. Der Dokumentarfilm *Geschichten aus dem Wienerwald* bildet unter dem Wahrnehmungsaspekt betrachtet eine Ausnahme, da diese Produktion von vornherein für das Fernsehen konzipiert wurde und die Arbeitsweise eine gänzlich andere ist. Im Vergleich zu den Filmen von Benning und Langjahr ist die *Universum*-Produktion spannend zu betrachten, da sie Kulturlandschaft stark vom ästhetischen Standpunkt aus definiert und somit einen gänzlich anderen Standpunkt zu Landschaft darstellt als die anderen Filme. In *Geschichten aus dem Wienerwald* ist Landschaft stark in der Funktion als Erholungsraum präsent, was auch die Gestaltungsmittel unterstreichen.

Der Blick der ZuschauerInnen auf den Raum ist wiederum beeinflusst von der eigenen Sichtweise und den Erfahrungen, die in Naturräumen gemacht wurden.

³²⁰ James Benning in *James Benning. Circling the Image*. Hier: 0:45’.

[...] aber in den Bildern, welche sie in ihrer Vorstellung und Empfindung haben, können sehr verschiedene Dinge vorkommen, denn das Auge nimmt nicht einfachhin auf, was vor seine Linse kommt, sondern wurde durch die Aufmerksamkeit gelenkt, welche ihrerseits durch die Interessen und Neigungen des Blickenden bestimmt ist.³²¹

Die Zugänge variieren demnach stark. Eine Hirtin wird bei der Betrachtung eines Films, wie es *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend* ist, unterschiedliche Wahrnehmungen haben als jemand, der diesen Beruf nie ausgeübt hat. Dies ist nun keine neue Erkenntnis, aber für die Wahrnehmung von größerer Bedeutung und deshalb hier angeführt.

Diese Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Positionen gegenüber Natur und Landschaft hat zum Ziel, den LeserInnen einen anderen Blickwinkel auf diese zu eröffnen und darüber hinaus Rückschlüsse auf die unterschiedliche Darstellung von Natur und Landschaft in den ausgewählten Filmbeispielen zu ziehen. Unter welchen Gesichtspunkten man Landschaft und Natur betrachtet, ist letztendlich immer auch eine Abbildung dessen, welche Erfahrungen man mit ihr gemacht hat und welche Interessen man beim Betreten dieser verfolgt.

³²¹ Romano Guardini: Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins. Tübingen, Wunderlich Verlag 1946. S. 11.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Auswahlbibliographie

- Anita Aigner (Hg.): *Landschaft vor Augen. Neutralisierung eines romantischen Gebildes*. Wien, Sonderzahl Verlag 2004.
- John F. Ashton (Hg.): *Die Akte Genesis. Warum es 50 Wissenschaftler vorziehen, an die Schöpfung in 6 Tagen zu glauben*. Berneck, Schwengeler Verlag, 2. Aufl. 2003. S. 10.
- James Benning: *Durch Null dividieren*. In: *moving landscapes. Landschaft und Film*. Hg. v. Barbara Pichler u. Andrea Pollach. Wien, Synema 2006.
- James Benning: *Off Screen Space/Somewhere Else*. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 47-54.
- James Benning: *Fifty Years to Life. Texts from Eight Films by James Benning*. Madison, Wisconsin, Two Pants Press 2000. S. 202f.
- Sadie Benning: *Walking and Talking*. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 65.
- John Berger: *Feld*. (1971) In: Ders.: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Mit einem Vorwort v. Birgitta Ashoff. Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, Neuauflage (1. Aufl. 1989). S. 123-128.
- Wolfgang Bittermann: *Von der Landschaftsnutzung zum Landschaftsverbrauch*. In: *Österreich 1945-1995*. Hg. v. Sieder, Steinert und Tálos. S. 625-640.
- David Bordwell: *Figures Traced In Light: On Cinematic Staging*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 2005. S. 158.
- David Bordwell u. Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 7. Aufl. 2004. S. 146f., S. 171, S. 262, S. 366, S. 505.
- Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988.
- Olaf Breidbach: *Neue Natürlichkeit?* In: *Die Natur der Dinge*. Hg. v. Olaf Breidbach u. Werner Lippert. Wien/New York, Springer Verlag 2000. S. 5-26.
- R. Brockhaus (Hg.): *Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel (revidierte Fassung)*. Wuppertal, R. Brockhaus Verlag 2005. S. 3, S. 1945.
- Lucius Burckhardt: *Brache als Kontext*. In: *Wespennest. Kunst und Natur*, H. 110 (1998), S. 56-61.
- Lucius Burckhardt: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Kassel, Martin Schmitz Verlag 1980. S. 19, S. 114, S. 272-276.
- Roland Cosandey: *Tourismus und der frühe Film in der Schweiz (1896-1918)*. Elizabeth Aubrey Le Blond, Frank Ormiston-Smith, Frederick Burlingham. In: *Landschaften. Cinema* 47, 47. Jg. 2002. S. 52.
- Leza Dosch: *Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780*. Verein f. Bündner Kulturforschung (Hg.), Gesellschaft f. Schweizerische Kunstgeschichte. Zürich, Scheidegger & Spiess Verlag 2001. S. 16, S. 23f., S. 371f.
- Matthias Eberle: *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Gießen, Anabas Verlag 1991.
- Sergei Eisenstein: *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge, Cambridge University Press 1987, S. 216ff.
- John Ellis: *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London/New York, Routledge, überarbeitete Aufl. 1992.
- Lorenz Engell: *Untersicht. Rezeptionsanalyse und Filmwissenschaft – ein Beispiel*. In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Hg. v. Renate Möhrmann (1990), S. 261-295.
- Ludwig Fischer: *Die Ästhetisierung der Nordseemarschen als „Landschaft“*. In: *Kulturlandschaft Nordseemarschen*. Hg. v. Ludwig Fischer. Hever, Bredstedt Verlag 1997. S. 201-231.
- Ludwig Fischer: *Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur“*. In: *Medien-geschichte des Films, Band 1*. Hg. v. Harro Segeberg. München, Fink Verlag 1996. S. 69-96.
- Urs Frey u. Jürg Simonett: *Handbuch Bündner Geschichte 3*. Chur, Bündner Monatsblatt Verlag 2000. S. 13-38.
- Rainer Fuchs: *Der Landschaftsraum als Wohnlandschaft. Anmerkungen zu einem Kunstprojekt von Josef Trattner*. In: Anita Aigner (2004), S. 81-94.
- Piama Gaidenko: *Natur- und Technikbegriff in der Neuzeit*. In: Karen Gloy (Hg.): *Natur- und Technikbegriffe. Historische und systematische Aspekte: von der Antike bis zur ökologischen Krise, von der Physik bis zur Ästhetik*. Bonn, Bouvier 1996. S. 60-76.

- Peter Gendolla: Zeitstationen. Über Beschleunigungen und die Kunst, anzuhalten ... In: Zeit. Hg. v. Synema - Gesellschaft f. Film u. Medien, Wien 1999. S. 91-102.
- Julia Gerdes u. Thomas Koebner (Hg.): Einstellungsgrößen. In: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 138.
- Carlo Ginzburg: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München, DTV Verlag 1988.
- Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin, Wagenbach Verlag, 3. Aufl. 2002. S. 7-57.
- Ernst H. Gombrich: Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance I. Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 1985. S. 140-157.
- Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Zürich, Phaidon Verlag 1986. S. 272ff.
- Johannes Granö: Geographische Ganzheiten. In: Das Wesen der Landschaft. Hg. v. Karlheinz Paffen. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. S. 3-19.
- Ruth u. Dieter Groh: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: Dies.: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996 (1991). S. 92-96.
- Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 4 (1995), S. 111-121.
- Ute Haage, Gertrude Klaffenböck, Irmtraud Salzer u. Karin Standler: Zum Begriff Landschaft. In: Zu Begriff und Wahrnehmung von Landschaft. Hg. v. Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, Wien 2000. S. 100-107.
- Gerhard Hard: Die „Landschaft“ der Sprache und die „Landschaft“ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien zu einigen zentralen Denkfiguren in der deutschen geographischen Literatur. Bonn, Dümmler Verlag 1970. S. 28ff., S. 32, S. 87f., S. 101-117.
- Gerhard Hard: Disziplinbegegnungen an einer Spur. Einige Bemerkungen zu den Texten dieses Heftes. In: Hard-Ware und andere Texte von Gerhard Hard. Notizbuch Nr. 18, Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.), Kassel 1990. S. 6-53.
- Gerhard Hard: Landschaft als professionelles Idol. In: Garten + Landschaft, H. 3, S. 14.
- Gerhard Hard: Über Räume reden. Zum Gebrauch des Wortes „Raum“ in sozialwissenschaftlichem Zusammenhang. In: Die aufgeräumte Welt. Raumbilder und Raumkonzepte im Zeitalter globaler Marktwirtschaft. Loccumer Protokolle, 72/92, Loccum 1993, S. 65.
- Martin Hebertshuber: Anmerkungen zur Landschaftswahrnehmung. In: Zu Begriff und Wahrnehmung von Landschaft. Hg. v. Bundesministerium für Wissenschaft u. Verkehr, Wien 2000. S. 88-99.
- Heinz-B. Heller: Direct Cinema. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart, Reclam Verlag 2002. S. 120.
- Karl Heinrich Hülbusch: Vegetationskundige Spaziergänge. Festschrift Notizbuch 40 der Kasseler Schule. Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.) 1996, S. 417.
- Karl Heinrich Hülbusch: Ein Stück Landschaft – sehen, beschreiben, verstehen. In: Ein Stück Landschaft. Hg. v. Michael Machatschek u. Georg Moes. Studienarbeit an der Univ. f. Bodenkultur Wien, Wien 1988. S. 52.
- David E. James: The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 2005. S. 422, S. 425.
- Jefferey Kastner u. Brian Wallis (Hg.): Land and Environmental Art. London, Phaidon Press Limited 1998.
- Stephen D. Katz: Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Frankfurt am Main, Zweitausendeins Verlag, 4. Aufl. 2002. S. 343.
- Alexander Kluge: Die realistische Methode und das sog. „Filmische“. In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: zur realistischen Methode. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1975. S. 201-210.
- Thomas Koebner (Hg.): Frame/Einzelbild. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart, Reclam 2002. S. 228-230.
- Ira Konigsberg: The Complete Film Dictionary. London, Bloomsbury 1997. S. 25.
- Helmut Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 3. erw. Aufl. 2004. S. 27.
- Wolfgang Kos (Hg.): Die Eroberung der Landschaft. Semmering – Rax – Schneeberg. In: Morgen – Kulturzeitschrift aus Niederösterreich, H. 82 (16. Jg. 1992), S. 20-48.

- Albrecht Koschorke: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films, Bd. 1. Hg. v. Harro Segeberg. München, Fink Verlag 1996. S. 157.
- Elke Krasny: Landschaft buchstabieren. Eine Bemerkung über Alexander von Humboldts Versuch einer naturwissenschaftlichen Ästhetik und einer ästhetischen Naturwissenschaft. In: Landschaft vor Augen. Neutralisierung eines romantischen Gebildes. Hg. v. Anita Aigner (2004), S. 213-233.
- Martin Lefebvre: Between Setting and Landscape in the Cinema. In: Martin Lefebvre (Hg.): Landscape and Film. Reihe AFI Film Readers. New York, Routledge 2006. S. 20-24.
- Scott MacDonald: The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 2001. S. 243, S. 244, S. 319f.
- Susanne Marschall: Ein Gesicht, das den Menschen meint. Landschaften im Kino. In: FilmDienst, H. 17 (19.4.2004).
- Susanne Marschall: Natur im Film. In: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, Reclam Verlag 2002.
- Peter Cornelius Mayer-Tasch (Hg.): Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee. Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main, Fischer 1991.
- Reto Mehli: Das Leitbild „Landschaft“. Zur Kritik ästhetischer Leitbilder in der Gartenarchitektur. In: Reise oder Tour? Notizbuch Nr. 26, Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.), Kassel 1992. S. 128-156.
- Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg, Meiner Verlag 1984.
- Lothar Mikos: Der bewegte Blick. Zur Wahrnehmungsveränderung durch Bild und Bewegung. In: Medien Praktisch, H. 18/3 (1994), S. 17-22.
- Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2. Aufl. 2008. S. 54, S. 56, S. 193, S. 196.
- Renate Möhrmann: Theaterwissenschaft – was ist das? In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Hg. v. Renate Möhrmann. Berlin, Reimer Verlag 1990. S. 17.
- Martina Nußbaumer: Vom „richtigen“ Blick aufs Gebirge. Martina Nußbaumer über eine dreiteilige *Diagonal*-Serie zum Thema „Alpen“. In: Österreich 1 Magazin, H. 151 (2008), S. 7.
- Volker Pantenburg: Ansichtssache. Natur Landschaft Film. In: Blicke auf Landschaften. Augenblick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Hg. v. Günter Giesenfeld u. Thomas Koebner. H. 37 (2005).
- James Peterson: Is a Cognitive Approach to the Avant-Garde Cinema Perverse? In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Hg. v. David Bordwell u. Noel Carroll. Madison, Univ. of Wisconsin Press 1996. S. 108-130.
- William H. Phillips: Film. An Introduction. Boston/ New York, Palgrave Macmillan 1999. S. 127.
- Barbara Pichler u. Andrea Pollach: Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: moving landscapes. Landschaft und Film. Hg. v. B. Pichler und A. Pollach. Wien, Synema 2006.
- Barbara Pichler u. Claudia Slanar: James Benning. Hg. v. B. Pichler u. C. Slanar. Wien, Synema 2007.
- Georg Picht: Der Begriff der Natur und seine Geschichte. Mit einer Einführung v. Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 1989.
- Nils Plath: Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema. In: Blicke auf Landschaften. (Hg. v. Nils Plath). Augenblick, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 37 (2005).
- Nils Plath: Container Drivers. Vier Anmerkungen zu einem Bild aus James Bennings *California Trilogy*. In: Blicke auf Landschaften. (Hg. v. Nils Plath). Augenblick, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 37 (2005), S. 126-136.
- Karl Prümm: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Kamera-stile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Karl Prümm, Silke Bierhoff u. Matthias Körnich (Hg.): Marburg, Schüren Verlag 1999. S. 29.
- Redaktion f. Kunst d. Bibliogr. Inst. (Hg.): Duden Kunst. Mannheim, Bibliographisches Institut 1983. S. 325.
- Regierungsrat des Kantons Luzern, Justiz-, Gemeinde- und Kulturdepartment (Hg.): Broschüre anlässlich der Feier zur Übergabe vom Kulturpreis der Innerschweiz 2002.
- Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd. II. Hg. v. Rilke-Archiv in Weimar. Wiesbaden, Rilke-Archiv Weimar 1950. S. 483.

- Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. (1963) In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989.
- Raimund Rodewald: Sehnsucht Landschaft. Landschaftsgestaltung unter ästhetischem Gesichtspunkt. Zürich, Chronos 1999.
- Rainer Rother: Sachlexikon Film. Hamburg, Rowohlt Verlag 1997. S. S. 223, S. 232.
- Simon Rothöhler: „It's all recorded; it's a tape: it is an illusion". Zur Sound-Dimension filmischer Illusionsbildung. In: „... kraft der Illusion." Hg. v. Gertrud Koch u. Christiane Voss. München, Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 139-156.
- Hans Rupprich (Hg.): Schriftl. Nachlass Albrecht Dürers, Band 1. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956. S. 167.
- Burghart Schmidt: Kitsch-Trend der Naturbegeisterung. In: Wespennest. Kunst und Natur. H. 110 (1998), S. 39-45.
- Alexandra Schneider über Erich Langjahrs Sennenballade (CH 1997), In: Kritischer Index der Schweizer Produktion 1996/1997, S. 173.
- P. Adams Sitney: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. In: Landscape, natural beauty and the arts. Hg. v. Salim Kemal u. Ivan Gaskell. Cambridge, Cambridge University Press 1993. S. 107f., S. 113.
- Claudia Slanar: Landscape, History and Romantic Allusions. In: James Benning. Hg. v. Barbara Pichler u. Claudia Slanar. Wien, Synema 2007. S. 169-180.
- Erich Steingraber: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei. München, Hirmer Verlag 1985. S. 142.
- Gerhard Strohmeier u. Hannes Stekl: Wahrnehmung von Landschaft – aktuelle Positionen und Diskurse. In: Wahrnehmung von Landschaft, H. 2 (53. Jg. 2009). S. 99-100.
- Andrej Tarkowskij: Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. New York, Knopf 1987. S. 213.
- M. Textor: Sag es treffender. Hamburg, Rowohlt Verlag, 8. Aufl. 2005. S. 78.
- Thomas Tode: Unfrohes, fahles Licht. Über einige Landschaftsfilme von Rüdiger Neumann. In: Landschaften. Cinema 47, 47. Jg. 2002. S. 117-125.
- Fred Truniger: Spurensuche im Kreisverkehr. Vom Sehen aus dem fahrenden Auto. In: Landschaften. Cinema 47, 47. Jg. 2002, S. 17.
- Hanne Tügel: Augenweiden. Die Sehnsucht nach Arkadien. In: Geo, H. 10 (10/2008), S. 42-56.
- Stefan Volk: Atmosphärisches Licht. In: FilmDienst, H. 22 (25.10.2007), S. 36.
- Peter Weichhart: Regionale Identität als Thema der Raumplanung? In: Wahrnehmung von Landschaft, H. 2 (53. Jg. 2009), S. 101-112.
- Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal. Frankfurt am Main, Roter Stern Verlag, 3. Aufl. 1981.
- Eddy M. Zemach: Real Beauty. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1997. S. 95-114.

6.2 Filmographie

- 13 Lakes*. Regie, Kamera, Schnitt u. Ton: James Benning, USA 2004. Koproduzent: WDR – Westdeutscher Rundfunk. Fassung: WDR – Westdeutscher Rundfunk 2006, 2:13'.
- Die im Film vorkommenden Seen sind: Jackson Lake (Grand Teton National Park, Wyoming), Moosehead Lake (Greenville Junction, Maine), Salton Sea (Bombay Beach, Kalifornien), Lake Superior (Superior, Wisconsin), Lake Winnebago (Fond du Lac, Wisconsin), Lake Okeechobee (Port Mayca, Florida), Lower Red Lake (Chippewa Nation, Minnesota), Lake Pontchartrain (New Orleans, Louisiana), Great Salt Lake (Antelope Island, Utah), Lake Iliamna (Kokhanok, Alaska), Lake Powell (Page, Arizona), Crater Lake (Crater Lake National Park, Oregon) und Oneida Lake (Verona Beach, New York).
- Ten Skies*. Regie, Kamera, Schnitt u. Ton: James Benning, USA 2004. Koproduzent: WDR – Westdeutscher Rundfunk. Fassung: WDR – Westdeutscher Rundfunk 2007, 1:42'.
- James Benning. Circling the Image*. Regie u. Drehbuch: Reinhard Wulf. Deutschland: WDR – Westdeutscher Rundfunk 2003. Fassung: 3sat 2003, 0:49'.
- Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Buch, Regie, Kamera u. Schnitt: Erich Langjahr. Ton, Kamera- und Schnittassistent: Silvia Haselbeck. CH: Langjahr Film GmbH 2002. 35mm, 2:04'.

Dokumentarisch Arbeiten – Schauen statt Zeigen. Erich Langjahr im Gespräch mit Christoph Hübner. Sendung von Christoph Hübner u. Gabriele Voss. Redaktion: Reinhard Wulf (WDR/3sat), Frank Hubrath u. Barbara Riesen (SF DRS/3sat). Schweiz: WDR 2004, im Auftrag von WDR/3sat u. SF DRS/3sat. Fassung: 3sat 2004, 0:59'.

Geschichten aus dem Wienerwald. Regie: Manfred Christ. Drehbuch: Harald Pokieser u. Manfred Christ. Kamera: Josef Neuper u.a. Schnitt: Adi Wallisch. Filmmusik: Andy Baum. Ö: Cosmos Factory für den Österreichischen Rundfunk, in Koop. mit WDR u. der Stadt Wien, 1999. Fassung: VHS. 3sat, 27.5.2009. 0:50'.

6.3 Internetquellen

Vinzenz Hediger: Hirtenreise ins Dritte Jahrtausend. In: Sélection CINEMA.

http://www.cinemabuch.ch/selection-cinema/hirtenreise_ins_dritte_jahrtausend.html Zugriff am 18.9.2009.

Laudatio Schweizer Filmpreis, <http://www.artfilm.ch/hirtenreise.php> Zugriff am 15.6.2009.

Jean Perret: Die Landschaften Erich Langjahrs. In: Swiss Films Portraits.

http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

Jean Perret, Direktor des Internationalen Filmfestivals „Visions du Réel“ in Nyon, Schweiz. Aus der Laudatio zum Zuger Anerkennungspreis 1999. <http://www.langjahr-film.ch/docs/laud-jp.htm> Zugriff am 1.6.2009.

Erich Langjahr, 1999, http://www.swissfilms.ch/portraits/785_Langjahr_de.pdf Zugriff am 21.7.2009.

D-L Alvarez: Tortured Landscapes. In: Filmmaker. The Magazine of Independent Film:

http://www.filmmaker-magazine.com/archives/online_features/tortured_landscapes.php Zugriff am 5.2.2008.

Eva Zerjatke: Die Landschaft im Wandel. In: Was ist Landschaft?

<http://www.wasistlandschaft.de/index.php?file=was-ist-landschaft/landschaftswandel.inc> Zugriff am 27.4.2009.

6.4 Andere Quellen

James Benning im Publikumsgespräch im Anschluss an die Vorführung von *Ten Skies*, Österreichisches Filmmuseum, 5.11.2007.

Programmheft zur Retrospektive der Werke v. James Benning, hg. v. Österreichisches Filmmuseum (Nov. 2007), S. 6.

Infoblatt zu *Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*. Darin: Pressemeldung der SonntagsZeitung, Thomas Allenbach [keine näheren Angaben zum Erscheinungsdatum].

Die Alpen. Leben und Wohnen. Teil 1 der Ö1-Diagonal Sommerserie 2008. Präsentation: Michael Schrott. Österreichischer Rundfunk 1, Aufnahme vom 12.7.2008. Fassung: Audiokassette.

Immer weniger Kontakt zur Natur in den USA (APA-Text) In: Der Standard, 5.2.2008. [Der Forschungsbeitrag zur Meldung erschien in der amerikanischen Fachzeitschrift *PNAS – Proceedings of the National Academy of Sciences*.]

7. Zusammenfassung

Film als ein bedeutendes Vermittlungsmedium der Gegenwart prägt das Natur- und Landschaftsbild in einem gewissen Ausmaß. Das Verhältnis des Menschen zur Naturlandschaft ist seit dem 20. Jahrhundert verstärkt medial beeinflusst worden. Die unmittelbare Erfahrung von Natur ist für weite Teile der Gesellschaft eine Ausnahmeerscheinung. Im 21. Jahrhundert sind es vermehrt Bildmedien, die StadtbewohnerInnen Natur und Landschaft vermitteln.

Diese Arbeit untersucht verschiedene gegenwärtige Darstellungsformen von Natur und Landschaft im Dokumentarfilm anhand von vier ausgewählten Filmbeispielen. Es werden die unterschiedlichen Gestaltungsmittel beleuchtet, wie Natur und Landschaft im Film dargestellt wird. Dabei wurde das Augenmerk besonders auf die Arbeitsweise der Regisseure der ausgewählten Werke – James Benning und Erich Langjahr – gelegt, da ihr Zugang zur Darstellung von Natur- und Kulturlandschaftsräumen von einer Zeitökonomie geprägt ist, die konventionellen Gestaltungsmitteln entgegenläuft. Insgesamt drei der vier ausgewählten Filme für diese Arbeit sind von den genannten Filmemachern, der vierte Dokumentarfilm ist aus der *Universum*-Reihe. Er wurde herangezogen, um eine andere Darstellungsweise von Natur und Landschaft aufzuzeigen und gesondert jene Gestaltungsmittel zu betrachten, die den Sehgewohnheiten des Fernsehpublikums entgegenkommen.

Die zentrale Fragestellung der Arbeit lautet: Welche Funktionen erfüllt Natur und Landschaft in den Filmbeispielen und wie transportiert das Medium Film diese an die RezipientInnen?

Kulturlandschaftsräume sind von unterschiedlichen Funktionen geprägt, die jeweils abhängig von der Sichtweise des Betrachters/der Betrachterin und seinen/ihren Erfahrungen in diesen Räumen definiert werden. So findet sich in den Filmbeispielen Landschaft als Nutzungsraum (*Hirtenreise ins dritte Jahrtausend*), oder als Reflektionsraum der Vergangenheit wieder (*13 Lakes* und *Ten Skies*); der Dokumentarfilm aus der *Universum*-Reihe (*Geschichten aus dem Wienerwald*) spiegelt Landschaft als Erholungsraum wider. Vor einer Annäherung und Definition der unterschiedlichen Funktionen von Natur- und Kulturlandschaftsräumen analysierte die Autorin zunächst einzelne Filmsequenzen der ausgewählten Filme, um anhand dieser Auseinandersetzung und Vertiefung die möglichen Funktionsräume bestimmen zu können.

Eine Einleitung ins Thema und die Begriffe Natur und Landschaft bildet zu Beginn der Arbeit ein interdisziplinärer Einblick in Textdokumente der Vergangenheit und Gegenwart, die Natur und Landschaft thematisieren. Darüber hinaus wird die Verwendung der Begriffe Natur- und Kulturlandschaft für die vorliegende Arbeit definiert. Ein weiterer Teil der Arbeit befasst sich mit der Kontemplation von Natur- und Landschaftsbildern, den verschiedenen Projizierungen auf diese Bilder sowie der Ästhetisierung von Landschaft.

Zur Autorin

Ester Kočarová, Johann Knoll-Gasse 17/47/13, 1210 Wien
Kontakt: ester.kocarova@email.cz
geboren am 14.12.1978 in Uherské Hradiště,
Tschechische Republik
österreichische Staatsbürgerschaft



1978	geboren in Uherské Hradiště (damalige ČSSR), aufgewachsen in Uherský Brod und Prostějov (Mähren)
1983-1985	Wohnort in Bratislava
1985	Emigration nach Österreich
1987 bis heute	Wohn- und Arbeitsort Wien

Universitäre Ausbildung

2003	Universität Wien: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2006	Universität für Bodenkultur Wien: Studium der Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur
2007	Aus- und Weiterbildung im Bereich des Kultur- und Projektmanagements, Institut für Kulturkonzepte, 1060 Wien Schwerpunkte: Projektorganisation, Projektdokumentation, Bedarfsaufstellung und wirtschaftliche Planung, interkulturelle Kommunikation, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Tätigkeiten an der Universität Wien und Universität für Bodenkultur Wien

2007-2008	Projektmanagement zur Ausstellung „ <i>Wissenschaft nach der Mode</i> “? auf dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien Publikation: Das Projektmanagement zur Ausstellung „ <i>Wissenschaft nach der Mode</i> “? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943. In: Peter, Birgit und Payr, Martina (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? Wien: LIT Verlag, 2008
2007 und 2008	Gemeinsam mit Mario Schmid, Tutorium der Lehrveranstaltung „Steinreiche Landschaft – eine landschaftsplanerische Annäherung an ein Stück Wachau“, Institut für Landschaftsplanung, Universität für Bodenkultur Wien