



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Rolle der Landschaft im Spielfilm“

verfasst von

Johannes Alexander Jesenko

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Meiner Familie

Inhaltsverzeichnis

0. Prolog	1
1. Von der Landschaft zur filmischen Landschaft.....	3
2. Landschaft im Film – Die filmische Landschaft	6
2.1 Geschichtliche Entwicklung der Landschaft im (Spiel-)Film	8
2.2 Filmmittel, die zur Darstellung der Landschaft im Film beitragen	14
2.3 Real / künstlich – gefilmte Landschaft	20
2.4 Verhältnis zwischen Landschaft und Figur und zwischen Landschaft und Zuschauer ...	23
3. Rolle und Einsatz der Landschaft im Spielfilm.....	25
4. Landschaft als Hintergrund	33
5. Landschaft als Gegnerin oder Verbündete	38
6. Landschaft als Spektakel	43
7. Landschaft als Handlungsträger	47
8. Landschaft als Symbol / Metapher / Allegorie.....	50
9. Landschaft als Seelenlandschaft.....	54
10. Landschaft als Stimmungsverstärker.....	58
11. Landschaft als historischer oder gesellschaftlicher Verweis	61
12. Landschaft als Genre-Kennzeichnung.....	65
13. Landschaft (Landschaftseinsatz) als Wiedererkennung eines Regisseurs.....	71
14. Mehr als EINE Rolle	75
15. Resümee	78
16. Bibliographie.....	82
17. Filmographie	88
18. Anhang	90

0. Prolog

Beim Betrachten von Filmen zeigt sich ein Element, das in den meisten Filmen präsent ist, aber des Öfteren übergangen wird, das der Landschaft. Diese wird gerne mit Attributen wie schön, atemberaubend, einzigartig, lebenswert, monumental aber auch mit hässlich, düster, bedrohlich, verkommen usw. beschrieben und ist doch weit mehr als dies. Sie ist jenes Element, falls es vorhanden ist, welches unzertrennlich mit dem Film verbunden ist. Landschaft ist das, wo die Handlung stattfindet und in den meisten Fällen noch viel mehr. Denn sie weist ein breites Rollenspektrum auf, deren Vielfalt in den meisten Filmen auch zum Vorschein kommt.

In der folgenden Arbeit werden die Rollen der Landschaft im Spielfilm näher betrachtet. Am Beginn steht eine Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit von Landschaft, hin zur filmischen Landschaft. Es wird ferner der Stellenwert des Subjektes zur Landschaft und jener der Kunst zur filmischen Landschaft aufgezeigt.

Im zweiten Kapitel, steht die filmische Landschaft im Mittelpunkt. Zuerst wird auf deren Wesen, – was sie ausmacht – eingegangen. Danach erfolgt eine Teilung in vier Unterkapiteln. Das Erste setzt sich mit der Filmgeschichte von den Anfängen bis heute unter dem Aspekt der Landschaft auseinander. Im Zweiten werden jene Filmmittel betrachtet, die zur Darstellung der Landschaft im Film beitragen. Im Dritten wird auf die gefilmte Landschaft eingegangen, auf das (Zusammen-)Spiel von realer und künstlicher (Film-)Landschaft. Im letzten Unterkapitel wird einerseits das Verhältnis zwischen Landschaft und Figur und andererseits zwischen Landschaft und Zuschauer, wie diese sich zueinander verhalten, näher betrachtet.

Bevor es zum Hauptteil der Arbeit kommt, werden verschiedene Aussagen und theoretische Ansätze, die sich bereits verstärkt mit Landschaft im Film, im Speziellen mit der Rolle und Einsatz im Spielfilm, auseinandersetzen, behandelt. Jenes theoretische Konstrukt dient als Basis für die in Folge stattfindende Auseinandersetzung mit den verschiedenen Rollen(-typen) der Landschaft im Spielfilm.

Im Hauptteil der Arbeit wird versucht die gängigsten Rollen, die den Landschaften innewohnen, aufzuzeigen. Dazu wird zuerst die einzelne Rolle jeweils allgemein näher betrachtet, jene Elemente die diese Rolle kennzeichnen werden erläutert und diese dann

anhand von Filmbeispielen sichtbar gemacht. Die gewählten Spielfilme sind Filme, in denen die jeweils betrachtete Rolle deutlich zum Vorschein kommt.

Im Verlauf der Arbeit werden u.a. folgende Fragen näher erörtert: Was ist Landschaft?, Was ist filmische Landschaft?, Was macht eine filmische Landschaft aus?, und vor allem Welche Rollen kann die Landschaft im Spielfilm übernehmen?, und Welche Funktionen haben diese Rollen?

Bevor ich mich in weiterer Folge mit der Landschaft im Film und dessen Rollen auseinandersetzen werde, zunächst ein paar Anmerkungen zu meiner Arbeit selbst.

In der vorliegenden Arbeit wird neben dem Begriff Spielfilm auch der allgemeinere Begriff Film verwendet. Wie bereits aus dem Titel ersichtlich ist, findet die Betrachtung stets unter dem Aspekt des Spielfilms statt, dabei können manche Aspekte, im Speziellen im Kapitel 2, ebenfalls auf den Dokumentarfilm und Experimentalfilm zutreffen.

Ferner verzichte ich vor allem zugunsten eines besseren Leseflusses auf eine genderkonforme Schreibweise, wobei ich hier darauf aufmerksam machen möchte, dass u.a. bei der allgemeinen Verwendung der Bezeichnung Filmemacher stets auch die weibliche Form Filmemacherin gemeint ist.

1. Von der Landschaft zur filmischen Landschaft

Landschaft ist ein Ausschnitt aus der Natur bzw. Umwelt, welcher durch den Blick des Betrachters entsteht und somit etwas subjektiv Wahrgenommenes ist. Dieser Blick ist durch kulturelle, historische und soziale Einflüsse geprägt und er ist durch die fortlaufenden Veränderungen einer ständigen Erneuerung unterworfen. Daraus ergibt sich, dass je nach Wahrnehmung ein anderes Landschaftsbild zutage kommt.

Joachim Ritter vertrat dazu folgende Sichtweise:

„Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindlichen Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: Nicht die Felder vor der Stadt, [...] nicht die Gebirge und Steppen [...] sind als solche schon >>Landschaft<<. Sie werden dies erst, wenn 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.“¹

Der Mensch, der Betrachter, hat seit jeher einen engen Bezug zu jener Umwelt, die ihn umgibt, denn

„Landschaft beeinflusst unsere Identitäten; unsere persönliche und kollektive Geschichte ist mit ihr verbunden; sie löst Gefühle, Erinnerungen aus und bleibt immer auch ein Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung.“²

Diese Beeinflussung und Verbundenheit hat zur Folge, dass die von uns, in uns erzeugte Landschaft sowohl objektive wie auch subjektive Merkmale beinhaltet. Nicht nur das, was wir im Moment der Betrachtung sehen, sondern auch unser Wissen und das bereits Gesehene tragen zur Bildung des Landschaftsbildes bei.

Wie sich der Landschaftsbegriff über die Jahrhunderte entwickelte, ist eng „mit der Geschichte der Darstellung und Beschreibung unserer Umwelt verbunden, die zu einem großen Teil von den Bildmedien geprägt wurde.“³

¹ Ritter, Joachim: Landschaft (1963). Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ritter, Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 150f.

² Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: moving landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 30.

³ Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: Vorwort. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 10.

Wenn es um die Abbildung der Landschaft in den visuellen Künsten geht, steht nicht das Begriffliche sondern das Ästhetische im Vordergrund.

Erst durch das Erkennen der Schönheit und Ästhetik der Landschaft wird die Landschaft an sich als Motiv wahrgenommen und abgebildet. Als ästhetischen Gegenstand gibt es die Landschaft seit jeher, aber als künstlerische Auseinandersetzung wurde sie erst zum Thema als die praktischen Interessen an der Landschaft, wie z.B. Wiedergabe von Besitz, zurückgingen und die ästhetischen Interessen in den Vordergrund rückten.⁴

Mit dem Populärwerden der Landschaftsmalerei im 18. Jh. rückt die reine Landschaft, deren Ästhetik, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Durch dieses Bewusstwerden ihres Daseins und ihrer verschiedenen Wirkungen auf den Betrachter eröffnen sich neue Wege für den Künstler und werden zugleich Wegbereiter für die Verwendung der Landschaft im Film.

Bevor es zur Entstehung des Films kam, wurde ein anderes Verfahren entwickelt, „das in einem vorgeblich >objektiven< Abbildungsvorgang ein Bild eines vorgefundenen oder arrangierten Realitätsausschnittes lieferte“⁵, die Fotografie. Mit ihr wurde es möglich den Augenblick festzuhalten, die (scheinbare) Realität zu reproduzieren und dadurch anschaulich zu machen.⁶

Techniken, die ebenfalls die Darstellung der Landschaft zum Thema haben – und auch die Motive des frühen Films mitbeeinflusst haben –, sind im 19. Jh. das Panorama und das Diorama. Beim Panorama umgibt ein 360° Rundgemälde den Betrachter, wogegen beim Diorama riesige, beleuchtete Projektionen so beim Zuschauer vorbeibewegt werden, dass dieser glaubt sich im Gezeigten zu befinden.

Beim Aufgreifen der Landschaftsdarstellung durch den Film, kommt es zur Übernahme einzelner Darstellungskomponenten und -elementen, wie z.B. die Bildkomposition oder die Perspektive, welche bereits aus der Malerei und Fotografie bekannt sind oder Speziellere, wie etwa Belichtung oder Bildschärfe, die sich nur in der Fotografie finden.

Außerdem werden auf visuelle Strategien zurückgegriffen, die sich bereits in der Malerei und Fotografie bewährt haben. So wird für die Darstellung der Landschaft ebenfalls ein Ausschnitt der Wirklichkeit gewählt, wie dies auch bei der Malerei der Fall ist. Zwischen Landschaft und Betrachter gibt es, wie in der Fotografie, auch einen technischen Apparat, wodurch es zu einer Änderung in der Beziehung des Subjekts zur Landschaft und zur

⁴ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 16.

⁵ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2007. S. 39.

⁶ Vgl.: Ebenda. S. 39.

Betonung der Distanz kommt. Ferner sind Motive der Fotografie und Landschaftsmalerei im Film wiederzufinden.⁷

Der Wunsch die Farben so ausdrucksvoll wie in der Malerei darzustellen, besteht bereits seit Anbeginn des Films, nur scheitert dies an den damals vorhandenen technischen Möglichkeiten. Susanne Marshall meint dazu treffend, dass erst durch die beschränkten Mittel um Farbe darzustellen, dem Schwarzweißfilm möglich wurde, seine „visuelle und dramaturgische Ästhetik“⁸ zu entwickeln.

„Für das Kino in Farbe ist das Kino in Schwarzweiß ungeheuer wichtig. Denn das Spiel von farblosem Licht und Schatten durfte sich von Anfang an von der Realität entfernen. Aus seinem nach und nach angehäuften Vorrat an Gestaltungsformen, die ureigen zur Ästhetik des Kinos gehören, konnte der Farbfilm schöpfen.“⁹

Eine Errungenschaft, die der Malerei und der Fotografie aber seit jeher verwehrt geblieben ist, ist die Möglichkeit Bewegung darzustellen. Diese Möglichkeit ist der Startschuss für den Siegeszug des Films.

Mit dem Film ist es, im Gegensatz zur Malerei und Fotografie nicht nur möglich einen Ausschnitt der Wirklichkeit darzustellen, sondern auch Bewegung, somit Zeitlichkeit, ihre Stimme und ihre verschiedenen Lichtnuancen können dem Betrachter vermittelt werden. Der Film ist ein ideales Medium um einerseits die Schönheit der Landschaft mit ihren Tönen, wie z.B. das Rascheln der Blätter oder das Rauschen des Wassers, und andererseits ihre Gefahren, wie z.B. meteorologische Katastrophen, darzustellen. Dabei darf aber nie außer Acht gelassen werden, dass die Landschaft, die uns im Film gezeigt wird, stets eine Vorgeformte ist, unabhängig davon, ob sie im Studio oder in der realen Natur aufgenommen wird.¹⁰

⁷ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 17.

⁸ Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren 2009. S. 421.

⁹ Ebenda. S. 421.

¹⁰ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 17.

2. Landschaft im Film – Die filmische Landschaft

Je nach Film, mehr oder weniger, spiegelt die filmische Landschaft die kulturellen Einflüsse bzw. Veränderungen wider. Zugleich ist sie aber auch eine konstruierte Landschaft, da sie dem Film, also dem Inhalt, der Narration, Rechnung tragen muss, den Einflüssen, im Speziellen den Ideen des Filmemachers, nachkommen muss und den individuellen Blickwinkeln, hier im Besonderen die kulturelle und soziale Prägung des Betrachters, ausgesetzt ist. Ferner ist sie sowohl bei der Produktion als auch bei der Darbietung von den technischen Möglichkeiten (Apparaten, Medien) abhängig, wobei die Medien die filmische Landschaft nicht bloß wiedergeben, sondern eine spezielle Einheit zwischen Raum und Zeit erzeugen.

Im (klassischen) Kino gilt, „everything must be subordinated to the narrative“¹¹, dies trifft auch auf die filmische Landschaft bzw. auf das Filmbild zu. Aber nicht nur die Geschichte ist bedeutsam, sondern auch die Art und Weise ihrer Abbildung bzw. Umsetzung, denn „[k]ein Bestandteil des Bildes, kein Zeichen ist gesetzt ohne dramaturgischen oder ästhetischen Grund.“¹²

Im Allgemeinen entsteht Landschaft erst durch den Blick des Betrachters auf seine Umwelt.¹³

Im Film jedoch wird dem Betrachter zum Teil diese Aufgabe abgenommen. Die Kamera übernimmt bestimmte Einstellungen und Blickwinkel und legt dadurch vorgegebene Sichtweisen der Landschaft/Natur fest. Besondere Rollen kommen dabei den verschiedenen Darstellungstechniken, wie Schwenk, Totale, Nahaufnahme, Kamerafahrt usw., zu. Weitere Beeinflussungen erfolgen durch Zeitlupe und Zeitraffer, die eine Manipulation der Zeit ermöglichen, durch die Geräusche und den Ton, welche die Natur von sich gibt und durch die Farben und Farbnuancen, die in der Landschaft zu finden sind. Genauso trägt auch die Beleuchtung, welche entweder die natürlichen Gegebenheiten ausschöpft oder sich künstliche Apparate bedient, um dadurch besondere Stimmungsbilder

¹¹ Lefebvre, Martin: between setting and landscape in the cinema. In: Lefebvre, Martin (Hg.): Landscape and Film. New York: Routledge 2006. S. 28.

¹² Marshall, Susanne: Natur im Film. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 469.

¹³ Vgl.: Wuzella, Regina: Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansichten. In: Klung, Katharina / Trenka, Susie / Tuch, Geesa (Hgg.): Film- und Fernsehsehen. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren 2013. S. 254f.

zu erschaffen, bei, damit die Landschaft verschiedene Funktionen und Rollen im Film übernehmen kann.

Der Filmtheoretiker Belá Balázs vertritt die Ansicht, dass Handlungen zur sich umgebenden Landschaft bzw. zum Umfeld passen müssen, damit sie die richtige Wirkung bzw. Ausstrahlung auf den Zuschauer haben können, um nicht darin unterzugehen bzw. ins Lächerliche abzugleiten.¹⁴

„Denn es gibt bedeutungslose Worte, aber es gibt kein bedeutungsloses Bild.“¹⁵

Die Geschichten in den Filmen werden für den Zuschauer glaubhaft, wenn die zugehörigen Landschaften stimmig sind. Anton Escher und Stefan Zimmermann vertreten die Meinung, „daß[!] Handlungen immer an einen bestimmten Ort gebunden sind. Diese Orte sind jedoch zunehmend durch mediale Repräsentationen geprägt.“¹⁶ Hierbei ist sowohl von realer wie auch fiktiver Landschaft die Rede. Je mehr Fakten und Symbole der Zuschauer findet, die mit seiner aktuellen Umwelt oder für ihn bekannten bzw. gehörten Umwelt übereinstimmen, desto eher ist er gewillt die filmische Landschaft als eine ‚reale‘ Landschaft anzusehen.

„Der Spielfilm erfindet Landschaften, erzählt Geschichten und setzt Bedeutungen im Kontext der Kategorien Raum und Zeit. [...] Filme kreieren Landschaften und erschaffen Orte, die es ohne Spielfilm in dieser Art nicht gäbe.“¹⁷

Interessant ist auch, dass die so erfundenen Landschaften „von den Medien zusätzlich instrumentalisiert werden, um beliebige Artikel oder Ideen zu vermarkten“^{18 19}.

In der filmischen Landschaft treffen zwei verschiedene Bewegungen aufeinander. Einerseits bewegt sich die Landschaft, da sie einer ständigen Veränderung ihrer Erscheinung unterworfen ist, andererseits bewegen sich die Akteure entsprechend der

¹⁴ Vgl.: Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 72.

¹⁵ Ebenda. S. 72.

¹⁶ Escher, Anton / Zimmermann, Stefan: Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. In: Geographische Zeitschrift. H 4, Jg. 89 (2001). S. 229.

¹⁷ Ebenda. S. 229.

¹⁸ Ebenda. S. 229.

¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 229ff.

Handlung in dieser Landschaft, die aber wiederum von einer Bewegung in den Akteuren, sozusagen auf einer psychischen Ebene, maßgeblich beeinflusst wird.²⁰

2.1 Geschichtliche Entwicklung der Landschaft im (Spiel-)Film

Zeitgleich mit der Entwicklungsgeschichte des Films haben sich auch die Aufnahmegерäte, die Filmkameras, entwickelt. Anders ausgedrückt: Erst durch die Weiterentwicklung der Filmkameras bzw. der Filmtechnik an sich ist es möglich gewesen, dass sich der Film in dieser Form entwickelt hat und die Landschaft in den einzelnen Epochen diesen Stellenwert bzw. diese Funktionen übernommen hat.

Inspiziert von der Landschaftsmalerei, der Landschaftsfotografie und von den vorfilmischen Formen, wie Panorama und Diorama, stehen zu Beginn des Films in der Mitte der 1890er Jahre die Landschaft bzw. die (vorkommenden) Bilder im Vordergrund. Die häufigsten Filme dieser Zeit, die ‚landscape‘ actuality films, haben fremde, weitentfernte und zum Teil unerreichbare Landschaften mit deren Schönheit oder deren Gefahren als Motiv.²¹ Als Aufnahmegерäte werden schwerfällige Kameras, die fest auf einem Stativ verankert sind, verwendet. Die Aufnahmen finden unter freiem Himmel statt, denn als Beleuchtung dient das natürliche Sonnenlicht ohne irgendwelche Manipulationen. Das Bestreben ist eine technisch fehlerfreie Aufnahme, das heißt das Schaffen „eines ruhigen, scharfen und möglichst flackerfreien Bildes“²².

Laut Tom Gunning liegt das Hauptaugenmerk vom Kino vor 1906 im Zeigen von Attraktionen, vom Sichtbarmachen von Bildern. Attraktionen, die sich auf Landschaften und die darin vorkommenden Ereignisse, wie z.B. Katastrophen, etwa Erdbeben, Überschwemmungen, Stürme usw., oder wie z.B. menschliche und mechanische Bewegungen, etwa Arbeiter die eine Fabrik verlassen oder die Ankunft eines Zuges und das Einsteigen der Passagiere usw., beziehen.²³

²⁰ Vgl.: Ries, Marc: Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 41 und Seel, Martin: Arnold Frank oder die Verfilmbarkeit von Landschaft: In: Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S.71.

²¹ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 18f.

²² Müller, Robert: Kamera. Ästhetik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 334f.

²³ Vgl.: Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. In: Meteor. H 4 (1996), S. 25f.

„Die Ästhetik der Ansicht, die Gunning in vielen Filmen [des Stummfilms] findet, wird nicht spezifisch für den Film inszeniert, sondern steht für ein fasziniertes Interesse an den Erscheinungsformen unserer Umgebung, für eine Befriedigung der Schaulust.“²⁴

Dem Zuschauer werden diese Tatsachenreportagen oder Reisefilme in den Wochenschauen, im Varieté oder im Wanderkino näher gebracht.²⁵

Der Wunsch bei den Aufnahmen nicht nur eine einzige Einstellung zu zeigen, sondern über die Landschaft zu gleiten, führt dazu die Kameras auf Zügen und Schiffen zu befestigen, um auf diese Art die Landschaft aufzunehmen. Dadurch erhält der Zuschauer den Eindruck einer bewegten Landschaft. Die Filme mit dieser Aufnahmeweise werden als Phantom-Rides bezeichnet.²⁶

Elisabeth Büttner meint zu den Landschaftsbildern des frühen Kinos, dass sie „klar und transparent gebaut“²⁷ sind und dass als ein weiteres Motiv „Wasser in all seinen Bewegungsdynamiken, Lichtspielen und expressiven Abstufungen“²⁸ Anwendung findet. Weiters schreibt sie:

„Die Blicke, die sich auf diese Bilder richten, können in die Tiefe des Raums gehen. Das tiefenscharfe Bild ist ein stilistisches Merkmal des frühen Kinos, das nicht auf einer ästhetischen Entscheidung beruht, vielmehr auf einer apparativen Vorgabe. In Verbindung mit Landschaft wirkt seine ganze Potenzialität.“²⁹

Eine besondere Note bzw. eine richtige aussagende Kraft bekommt die Landschaft jedoch erst durch ein Subjekt, welches sich in der Landschaft befindet und diese betont. Dies kann sowohl eine Person als auch ein Gegenstand sein.³⁰

Die laufende Weiterentwicklung im Bereich der Kamera eröffnet immer wieder neue und interessante Möglichkeiten für die Filmschaffenden bzw. für den Film an sich. Zwei wesentliche Verfahren um die Landschaft im Film zu betonen und ihren spektakulären Charakter zu unterstreichen, sind in den späten 1890er Jahren entstanden. Diese sind der Schwenk, durch die Entwicklung eines beweglichen Stativkopfes, und die bewegte Kamera

²⁴ Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 19.

²⁵ Vgl.: Gunning: Das Kino der Attraktionen, S. 25f.

²⁶ Vgl.: Müller: Kamera, S. 335.

²⁷ Büttner, Elisabeth: Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühen Kino. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 49.

²⁸ Ebenda. S. 49.

²⁹ Ebenda. S. 49.

³⁰ Vgl.: Ebenda. S. 52ff.

bzw. Kamerafahrt, durch den Einsatz von Schienenwagen.³¹ Weiterhin gibt es Tageslichtaufnahmen, jedoch wird durch die Verwendung von natürlichen Hilfsmitteln, wie z.B. Aufnahmen in Ateliers, wo die Position der Kulissen bzw. Darsteller richtig positioniert werden oder durch Tücher, versucht das Sonnenlicht zu steuern.³²

Durch das Verschieben der Bedeutung zur Handlung des Films bzw. zu den Protagonisten hin, verblasst die Faszination an der Landschaft als vordergründiges Motiv und sie rückt in den Hintergrund und wird zum Ort, wo das Drama stattfindet.³³ Barbara Pichler und Andrea Pollach stellen fest:

„Auch wenn die Begeisterung für ästhetische Qualitäten, für natürliche Phänomene, für das Spektakuläre, für die Zeitlichkeit bleibt, verschiebt sich das Interesse. Immer mehr wird die Landschaft zur Bühne für menschliche (Inter-)Aktion, zu einem diskursiven Element, das eine Argumentation unterstreicht.“³⁴

Das dritte wesentliche Element – neben der bewegten Kamera und dem Schwenk – für die Darstellung von natürlicher Schönheit entsteht 1908, die Totale. Sie ermöglicht einen weitreichenden Blick auf den Handlungsraum, jedoch mit Bezug auf das Zentrum der menschlichen Aktivität. Präsentiert wird „dabei aber die Eindrücklichkeit und teilweise auch die Dominanz der Landschaft“^{35, 36}.

„Die Darstellung von Landschaft verlagerte sich also mehr auf eine kontextualisierende Ebene, während der Katalog der grundsätzlichen Bildtypen, die sich im frühen Kino etablierten, einigermaßen konstant blieb.“³⁷

Durch den Einzug des elektrischen Lichts in die Filmproduktion kommt es 1915 zum Entstehen von reinen Kunstlichtstudios, wohin sich die Produktion immer mehr verlagert und dadurch unabhängig vom Tageslicht wird.³⁸ Das Kunstlicht eröffnet neue ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten, die „zunehmend die visuelle Konzeption der Filme bestimmte.“³⁹

³¹ Vgl.: Sitney, P. Adams: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. In: Sitney, P. Adams / Kemal, Salim / Gaskell, Ivan [Hgg.]: Landscape, natural beauty and the arts. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S. 107.

³² Vgl.: Samlowski, Wolfgang / Wulff, Hans J.: Licht / Beleuchtung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 403.

³³ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 19.

³⁴ Ebenda. S. 19.

³⁵ Ebenda. S. 20.

³⁶ Vgl.: Sitney: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera, S. 108.

³⁷ Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 20.

³⁸ Vgl.: Samlowski / Wulff: Licht / Beleuchtung, S. 403ff und Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 75ff.

³⁹ Müller: Kamera, S. 336.

Die Kurzfilme der Anfangszeit werden immer mehr durch Langfilme ersetzt, deren Aufführungsstätten feste Lichtspielhäuser sind. Der Stummfilm erreicht seinen Höhepunkt in den 1920er Jahren. Neben den Figuren wird die Landschaft zu einem starken Element um Stimmungen und Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Trauer und Melancholie können z.B. durch Regen symbolisiert werden. Mit der Landschaft, mit ihrer Handhabung im Film in Form von Landschaftssequenzen, ist es möglich gefühlsmäßig das auszudrücken, das normalerweise nur der Musik gelingt auszudrücken.⁴⁰

Es entwickeln sich Genres, in denen die Handlungen der Individuen sich in unverkennbaren Landschaften abspielen, wie etwa der Western mit seinen unbewohnten, endlosen Landschaften oder der italienische Historienfilm mit realen Außenaufnahmen und Panoramaschwenks.⁴¹

Mit dem endgültigen Durchbruch des Tonfilms um 1930 bekommt die Landschaft eine Stimme, da die Bewegung der Natur, jene des Windes, des Wassers, usw., dem Zuschauer auch akustisch näher gebracht werden können. Sind die Kameras in der Stummfilmära mit der Zeit immer kleiner und wendiger und dadurch flexibel einsetzbar geworden, so erhalten sie nun eine Schallschutzumgebung. In diesem befinden sich die Kamera und der Kameramann, da die Kamerageräusche isoliert werden müssen, um die Aufnahmen nicht zu stören. Dies hat den Effekt, dass die Aufnahmen wieder überwiegend in Studios durchgeführt werden. Um dies los zu werden, kommt es Anfang der 1930er Jahre zur Entwicklung einer „geblimpten“ Tonfilmkamera, welche eine schalldämmende Ummantelung besitzt.⁴² Damit kehrt die verlorene Beweglichkeit wieder zurück. Diese „grenzenlose“ Mobilität nutzen die Regisseure „für lange, ungeschnittene Einstellungen mit fließenden Kamerabewegungen.“⁴³ Zu dieser Zeit findet auch der Zoom seine erstmalige Anwendung. Der Farbfilm, der ab der Mitte der 1930er Jahre immer mehr an Bedeutung gewinnt, gibt nun die Landschaft so wieder, wie sie auch vom menschlichen Auge gesehen wird, mit ihrer vollkommenen Farbenbracht.⁴⁴

Die späten 1930er und frühen 1940er Jahre sind geprägt durch die Hollywoodstudios, durch zum größten Teil im Studio(-gelände) produzierten Genres, wie z.B. Musicals und Film Noirs, und durch einem Filmstil, der von europäischen Immigranten beeinflusst wurde.

⁴⁰ Vgl.: Sitney: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera, S. 117.

⁴¹ Vgl.: Ebenda, S. 109.

⁴² Vgl.: Müller: Kamera, S. 339.

⁴³ Ebenda. S. 339.

⁴⁴ Vgl.: Sitney: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera, S. 110.

Mitte der 1940er Jahre kommt es dann wieder zu einer teilweisen Verlagerung der Aufnahmeorte. Es entwickelt sich neben dem eingesessenen Studiostil ein realistisch-dokumentarischer Stil heraus, eine Gegenströmung, weg vom begrenzenden Studio hinaus ins Freie ‚on location‘. Dieser Stil ist einerseits durch die Dokumentarfilme beeinflusst, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges entstanden sind und andererseits durch technische Entwicklungen, wie von Handkameras, tragbarem Beleuchtungsequipment und empfindlicheren Filmmaterial. Diese Strömung hält auch Einzug in den Film Noir, sichtbar anhand mancher Aufnahmen ihrer Stadtlandschaften.⁴⁵

In den 1950er Jahren kommt es zur Entwicklung des Cinemascope-Verfahren – einem Breitwandverfahren – und zur Weiterentwicklung des Farbfilms, der dadurch eine stärkere Anwendung findet und sich daraufhin endgültig durchsetzt. Dies als Reaktion auf die starke Konkurrenz des Fernsehens. Begünstigt durch diese technischen Entwicklungen, kommt es wieder zum verstärkten Einsatz von Western und Historienfilmen mit eindrucksvollen Landschaftsdarstellungen.

Ab Mitte der 1950er Jahre gibt es wieder einen vermehrten Zugriff auf „die dramatischen Qualitäten bestimmter Landschaften“⁴⁶.

Als Reaktion auf das festgefahrene Produktionssystem, aber auch durch den damaligen Zeitgeist, kommt es zu Umbrüchen in der Filmindustrie, die in Europa und Amerika neue Bewegungen entstehen lassen. So zum Beispiel kommt es im ‚Free Cinema‘ in England in der Zeit von der Mitte der 1950er bis zur Mitte der 1960er Jahre zu Dreharbeiten an Originalschauplätzen mit stark dokumentarischen Charakter. In der ‚Nouvelle Vague‘ in Frankreich in der Zeit von Ende der 1950er bis zur Mitte der 1960er Jahre wird auf Straßen- und Originalschauplätzen gedreht, vornehmlich im großstädtischen Paris, hauptsächlich mit bewegten Kameras, mit neuen kinematographischen Verfremdungstechniken und mit einem persönlichen Stil der Filmemacher.⁴⁷ Im ‚Neuen deutschen Film‘ in Deutschland von Mitte der 1960er bis zu den frühen 1980er Jahren findet der Dreh außerhalb der Studios an interessanten Schauplätzen, mit einer natürlichen Bildsprache und mit gesellschaftskritischen Themen statt. Im ‚New Hollywood‘ in Amerika von 1967 bis 1976 kommt es zur Abkehr vom Studiosystem und zu neuen Erzähl- und Darstellungsformen, locker und lässig, ohne Anspruch auf technische Fehlerlosigkeit und zu neu konzipierten und neuen Genrefilmen, wie Western und Roadmovies, die den Zeitgeist widerspiegeln.

⁴⁵ Vgl.: Spicer, Andrew: Film Noir. Harlow u.a.: Longman 2002. S. 56.

⁴⁶ Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 20.

⁴⁷ Vgl.: Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink 2005. S. 152.

Erleichtert wird dieser Umschwung durch den bevorzugten Gebrauch von mobilen Handkameras, wie etwa die Arriflex, eine 35-mm-Kamera, mit denen vor Ort authentische Aufnahmen gemacht werden können. Dazu schreibt Robert Müller:

„Von den Regisseuren und Kameraleuten [...] wurde sie verwendet, um Unmittelbarkeit und Authentizität zu vermitteln. Die Handkamera führte das Kino hinaus aus den Ateliers auf die Straßen und an reale Schauplätze: Der uninszenierte Alltag bricht in die Filmgeschichten ein. Entsprechend wurde auch auf künstliches Licht verzichtet.“⁴⁸

Ein Merkmal dieser Zeit sind die zum Teil verwackelten oder unscharfen Aufnahmen, welche durch die Erschütterungen bei den Aufnahmen ‚on location‘ zustande kommen.⁴⁹

In den 1970er Jahren kommt es zur Entwicklung der Steadicam, ein Kamerastabilisierungssystem, mit der ebenfalls flexibel und vor allem ohne Verwacklungen vor Ort gedreht werden kann, wodurch die teuren und komplizierten Dolly-Fahrten zum Teil überflüssig werden.⁵⁰

Heute finden sich im Genrekino bestimmte Landschaften als wiederkehrende Fixpunkte oder Regisseure bevorzugen besondere Landschaften bzw. Landschaftsmerkmale.⁵¹

Werner Kamp und Manfred Rüssel bemerken zum digitalen Einzug:

„Film [...] kennt kaum noch technische Grenzen. [...] Jede Illusion, jede hoch komplexe Kamerabewegung, die früher ein Höchstmaß an strategischer Vorplanung und tricktechnischem Aufwand voraussetzte, kann heute am Computern berechnet werden. [Dadurch gelingt] die digitale Erzeugung von naturalistisch wirkenden Bildern (ohne Verwendung einer Kamera, ohne Filmmaterial, ohne echte oder gebaute Kulisse)“.⁵²

⁴⁸ Müller: Kamera, S. 339f.

⁴⁹ Vgl.: Ebenda. S. 339.

⁵⁰ Vgl.: Schernickau, Mirko: Steadicam. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 693.

⁵¹ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 19f.

⁵² Kamp, Werner / Rüssel, Manfred: Vom Umgang mit Film. Berlin: Volk und Wissen 1998. S. 141.

2.2 Filmmittel, die zur Darstellung der Landschaft im Film beitragen

Einstellungsgröße – Perspektive – Bewegung

„Kamerablick und Bildkomposition entreißen Räume dem Zufall und der Beliebigkeit, selbst wenn sie diese naturgetreu abbilden. Denn schon die Entscheidung für eine bestimmte Perspektive, einen Ausschnitt oder eine Einstellungsgröße bewertet den Raum, in dem eine Geschichte spielt.“⁵³

Mit Hilfe der Kamera, welche zwischen Zuschauer und Landschaft steht und die Rolle des Auges des Betrachters einnimmt, ist es möglich verschiedenartigste Darstellungen und Effekte zu erzeugen. Sowohl die verschiedenen Einstellungsgrößen als auch die unterschiedlichen Einstellungsperspektiven tragen dazu bei, dass die Landschaft in der gewünschten Art zur Geltung kommt. Für das in Szene setzen der Landschaft sind die **Totale** (long shot) und die **Supertotale** bzw. Weitaufnahme (extreme long shot) wichtig. Bei der Totale werden sowohl alle handelnden Personen als auch der Raum um sie herum erfasst, wobei der Handlungsraum in den Mittelpunkt rückt. Dazu bemerkten Julia Gerdes und Thomas Koebner:

„Die Totale verheißt auf diese Weise den Anschein von Objektivität, da der Überblick über den Schauplatz gewährleistet, die Figur in die Umwelt eingeordnet zu sein scheint.“⁵⁴

Sie ist die Einstellung, welche dem natürlichen Sehen des Publikums entspricht. Sie findet in der Frühphase der Filmgeschichte die häufigste Anwendung, da sie keine zusätzlichen technischen Mittel benötigt. Bei der Supertotale hingegen wird eine weit ausgedehnte Landschaft, in welcher die Figuren nur mehr winzig erscheinen, gezeigt, wie z.B. im Western. Mit ihr werden „große räumliche Dimensionen thematisiert“⁵⁵ und sie betont „das Pathos der Szenerie“⁵⁶. Beim **Establishing Shot**, der am Anfang eines Films, einer Szene oder einer Sequenz stehen kann, kommt ebenfalls die Supertotale, manchmal zusammen mit einem Panoramawendekreis, zur Anwendung, wie z.B. im Western oder im

⁵³ Marschall, Susanne: Ein Gesicht, das den Menschen meint. Landschaften im Kino. In: FilmDienst. H 17 (2004), S. 8.

⁵⁴ Gerdes, Julia / Koebner, Thomas: Einstellungsgrößen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 170.

⁵⁵ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002. S. 114.

⁵⁶ Gerdes / Koebner: Einstellungsgrößen, S. 170.

Abenteuerfilm. Er dient dazu einen Überblick über den Handlungsraum, u. a. auch über dessen Weite, die damit verdeutlicht werden kann, zu geben.⁵⁷

Bei der Perspektive sind zwei Einstellungen für die Landschaftsdarstellung besonders hervorzuheben. Die **extreme Untersicht** bzw. Froschperspektive (extreme low angle shot), bei der der Blick von unten nach oben geht, zeigt die Größe und Mächtigkeit der Landschaft bzw. ihrer beinhaltenden Elemente, z.B. Berge, Felswände oder Bäume. Die **extreme Aufsicht** bzw. Vogelperspektive (extreme high angle shot), bei der der Blick von oben nach unten geht und von einer höher gelegenen Position, wie z.B. Kran, Berg oder Flugzeug ausgeht, verstärkt zusammen mit der Supertotale die Weite der Landschaft.⁵⁸

Die Kamerabewegung trägt ebenfalls dazu bei, dass eine Räumlichkeitsillusion entsteht, welche die Zuschauer vergessen lässt, dass sie nicht die Wirklichkeit vor Augen haben. Dabei wird zwischen **Schwenk** (pan) und **Kamerafahrt** (travelling) unterschieden. Beim Schwenk kommt es zu einer Bewegung der Kamera entweder in horizontaler, vertikaler oder diagonaler Richtung. „Er verschiebt den Ausschnitt des Gezeigten und erweitert damit den Bildraum um das bis dahin Nichtgezeigte, aber zum Geschehen Dazugehörnde.“⁵⁹

Eine besondere Aufgabe dabei übernimmt der **Panoramaschwenk** (circular pan), bei dem die Kamera langsam über eine Landschaft geschwenkt wird und so die Weite der Landschaft zeigt. Bei der Kamerafahrt wird die Kamera unter Zuhilfenahme von technischen Mitteln, wie z. B. Schienen, Kran, Auto, Dolly, Flugzeug usw., durch den Raum bewegt. „Mit der Fahrt verändern sich alle räumlichen Anordnungen und Sichtweisen.“⁶⁰

Schließlich gibt es noch den **Zoom**, der seit den 1960er Jahren seine Verbreitung findet und eine Landschaft in Nah und Fern einfacher und kostengünstiger, wie eine Kamerafahrt, wiedergeben kann. Dabei wird bei einer statischen Kamera durch das Drehen des Objektivs die Brennweite und somit der Bildausschnitt verändert. Es wird eine Kamerafahrt simuliert, „[a]lledings fällt dabei die Relation von Raumtiefe, Abbildungsgröße und –distanz anders aus“⁶¹ als bei dieser.

⁵⁷ Vgl.: Ebenda. S. 170f. und Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 55.

⁵⁸ Vgl.: Koebner, Thomas: Perspektive. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011. S. 514.

⁵⁹ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 60.

⁶⁰ Ebenda. S. 60.

⁶¹ Grzeschik, Ilona: Zoom. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 791.

Technische Hilfsmittel, welche die Landschaft sichtbar machen – Zug, Kran, Flugzeug usw.

Technische Hilfsmittel ermöglichen „die Entgrenzung des menschlichen Blicks, dessen Raum- und Geschwindigkeitswahrnehmung vom Raumverhalten und dem Geschwindigkeitspotenzial des menschlichen Körpers abgekoppelt wurde.“⁶² Dies hat vor allem für die schnelleren Transportmittel, wie z.B. Zug, Auto oder Flugzeug seine Gültigkeit. Es ermöglicht „einen vollkommen neuen bildnerischen und narrativen Umgang mit der Landschaft.“⁶³ Vor allem durch Aufnahmen aus der Luft eröffnen sich Blicke auf Landschaften, die sonst im Verborgenen geblieben wären und nicht für die Atmosphäre und die Aussage des Films zur Verfügung stehen würden.⁶⁴

Daneben gibt es noch Hilfsmittel, wie z. B. Kran oder Dolly, durch welche Landschaftsaufnahmen einen speziellen Ausdruck erhalten bzw. manche Aufnahmen erst möglich werden.⁶⁵

Bildformate

Mit den **Breitwandformaten** (1:1,66; 1:1,75 oder 1:1,85) und dem **Cinemascope** (1:2,35), die sich in den 1950er Jahren zu entwickeln beginnen, entstehen neben dem **Normalformat** (1:1,37) Formate, welche die filmische Landschaft in ihrer vollen Ausdruckskraft wiedergeben können. Die Auswirkungen dieser Entwicklung wird von Knut Hickethier folgendermaßen beschrieben:

„Die Dehnung des Formats führt zur Betonung von Panoramablicken und zu einer tendenziellen Monumentalisierung der Umräume. Die handelnden Figuren sind häufiger nur in Anschnitten, Groß- und Nahaufnahmen zu sehen, der Zuschauer kann das Geschehen nicht mehr insgesamt überschauen, sondern muss mit seinem Blick auf der Leinwand hin und her wandern. Dies führt zu einem Eindruck größerer Nähe und stärkeren Einbezogeneins auf der Seite des Zuschauers.“⁶⁶

⁶² Marschall: Ein Gesicht, das den Menschen meint, S. 8.

⁶³ Ebenda. S. 8.

⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 8.

⁶⁵ Vgl.: Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 48 u. 94f.

⁶⁶ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 46.

Farbe – Schwarzweißfilm / Farbfilm

Mit der Farbe ist es möglich die Schönheit der Landschaft, ihre Ausdruckskraft und Einmaligkeit dem Zuschauer näher zu bringen. „Farben konturieren und kontrastieren zugleich, gliedern und strukturieren“⁶⁷, wie Norbert Grob bemerkt.

Seit Beginn der Filmgeschichte wird versucht dem Schwarzweißfilm unter der Zuhilfenahme von Farbe mehr Ausdruck zu verleihen. Zunächst durch das Kolorieren, danach durch das Viragieren⁶⁸ bis schließlich ab den 1910er Jahren der Farbfilm entsteht, der sich seit den 1950er Jahren als allgemein gebräuchlich durchgesetzt hat. Mit Hilfe des Farbfilms können zwei verschiedene Strategien verfolgt werden. Erstens, „[d]ie Berge, die Wälder und der Himmel sollten in ihrem Farbenspiel so gezeigt werden, wie es sich sonst allein den Augen vor Ort präsentiert.“⁶⁹ Also eine realistische Darstellung oder zweitens, das Farbspiel dient dazu Emotionen zu wecken, die Spannung zu steigern oder Irrationales darzustellen.

Indem der Farbfilm zum Standard wurde, wird auch „der Gegensatz von Schwarzweiß und Farbe innerhalb einzelner Filme als Gestaltungsmittel eingesetzt“⁷⁰, so können z.B. historische Szenen in Schwarzweiß abgesetzt werden. In den letzten Jahren tauchen immer wieder reine Schwarzweißfilme auf, die die Regisseure als dramaturgisches Ausdrucksmittel verwenden. „Schwarzweiß vermittelt deutlich weniger visuelle Informationen als der Farbfilm, und diese Einschränkung kann so wirken, daß[!] wir tiefer in die Story, den Dialog und die Psychologie des Filmerlebnisses hineingezogen werden, statt an der Bildoberfläche zu bleiben.“⁷¹ Damit tritt aber die Wirkung der Landschaft noch stärker in den Hintergrund und die Landschaftsszenen können dadurch zum Teil einen dokumentarischen Touch erhalten. Viele Filmstile und Genres und die daraus resultierenden Filme wären ohne die frühen Schwarzweißfilme in den uns heute bekannten Formen gar nicht denkbar, wie z.B. Filme des Film Noirs oder Horrorfilme.⁷²

Auch mit dem Halten der Landschaft in einem bestimmten Farbton können besondere Effekte, Atmosphären und Stimmungen erzeugt werden. Susanne Marschall weist den Farben Folgendes zu: „Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, der Kälte, des

⁶⁷ Grob, Norbert: Farbe. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011. S. 192.

⁶⁸ Vgl.: Monaco: Film und Neue Medien, S. 92.

⁶⁹ Grob: Farbe, S. 190.

⁷⁰ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 44.

⁷¹ Monaco, James: Film verstehen. 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. S. 113.

⁷² Vgl.: Grob: Farbe, S. 189ff und Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 43f.

Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie.⁷³ Rot gilt „für die Liebe, den Tod, die Emotion, die Macht, den Krieg, die Aggression, die Gefahr.“⁷⁴ Mit Gelb wird einerseits die Sonne assoziiert, andererseits „ist Gelb im jahreszeitlichen Zyklus die Farbe des Sommers, der Reife, der Süße und der Frische“⁷⁵. Der Farbe Grün wird hingegen keine besondere Bedeutung zugemessen, „gehört sie doch zu unserem alltäglichen Anblick der Natur und ist einfach nicht zu ersetzen, nicht wegzudenken.“⁷⁶

Licht – Beleuchtung

„Jede Raumdarstellung ist durch das Licht geprägt. Ohne Licht entsteht keine Plastizität des Gezeigten. [...] Die Ausleuchtung des Raumes setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. Sie gibt vor, was wir von diesem Raum sehen, sie verändert ihn. Vor die real gebaute Raumarchitektur schiebt sich die Architektur des Lichts. Sie verändert, modifiziert den Raum.“⁷⁷

So wie das Licht auf den Raum wirkt, so wirkt es auch auf die Landschaft. Die Landschaft erhält mit der Schaffung einer Atmosphäre einen Charakter.

Mit Hilfe der Beleuchtung, wie z.B. **Low-Key-Stil**, **High-Key-Stil** oder der Lichtrichtung, können besondere Effekte erzeugt werden, welche der Landschaft eine spezielle Note geben. So wird z.B. im Film Noir auf den Low-Key-Stil, in dem die dunklen Töne vorherrschend sind, und auf Schatten zurückgegriffen, welche die Gegenstände und Schauplätze in der Stadtlandschaft verfremden und unheilvoll machen sollen. Der High-Key-Stil, in dem die hellen Töne und eine gleichmäßige Ausleuchtung der Landschaft vorherrschend sind, vermittelt eine positive Grundstimmung, in der Hoffnung und Zuversicht vorherrschen. Anwendung findet dieser z.B. in Komödien (Lustspiele, Screwball-Komödien). Eine extreme Überbelichtung wiederum erweckt den Eindruck von etwas Erhabenen, Unantastbaren, ja sogar Göttlichen. Mit dem **Seitenlicht** (sidelight) können in der Landschaft Schatten erzeugt werden. Das **Gegenlicht** (backlight) „lässt die Objekte in der Landschaft zu Silhouetten werden, da die der Kamera zugewandten Seiten im Schatten liegen“⁷⁸, wobei der Hintergrund durch das Gegenlicht besser sichtbar wird. Je utopischer bzw. skurriler die Landschaft und Handlung eines Films ist, desto mehr

⁷³ Marschall: Farbe im Kino, S. 61.

⁷⁴ Ebenda. S. 51.

⁷⁵ Ebenda. S. 69.

⁷⁶ Ebenda. S. 80.

⁷⁷ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 75.

⁷⁸ Khouloki, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz + Fischer 2007. S. 45.

Lichtexperimente können zur Anwendung kommen, welche dann auch vom Zuschauer bereitwillig angenommen werden.⁷⁹

Erfolgen die Aufnahmen im Freien, also in der Landschaft, so ist das Licht bzw. der Sonnenstand maßgebend entscheidend für die Atmosphäre und die Emotionen, die diese Szene ausdrückt. Bereits kleine Veränderungen können eine andere Wirkung hervorrufen. Auch bei Außenaufnahmen kann auf künstliche Lichtquellen, wie Scheinwerfer, zurückgegriffen werden, um Objekte oder Personen hervorzuheben oder stilistisch zu verändern.

Ton – Geräusche

„Ein tonloses Geschehen auf der Leinwand wirkt unvollständig, unwirklich, wie tot.“⁸⁰

Mit dem Tonfilm kann sich die Landschaft auch akustisch dem Zuschauer darbieten. Geräusche, wie fließendes Wasser, fallende Regentropfen, raschelnde Blätter, usw. werden nicht mehr während der Aufführung wie im Stummfilm hinzugefügt, sondern kommen direkt von und aus der Landschaft. Damit wird „eine akustische Atmosphäre, die den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich steigert“⁸¹, erzeugt. Wenn Geräusche nicht den visuellen Gegebenheiten entsprechen, bekommen sie zumeist einen symbolischen Charakter. Da es nicht immer einfach ist die Geräusche der Landschaft so einzufangen, dass sie den Anforderungen des Films bzw. des Filmemachers entsprechen, werden auch viele Geräusche synthetisch erzeugt.⁸²

Bildkomposition

Die Bildkomposition ist die „Organisation aller visuellen Elemente innerhalb eines vom Rahmen begrenzten Bildraumes nach inhaltlichen, formalen oder stilistischen Gesichtspunkten“⁸³. Sie dient dazu, wie Knut Hickethier bemerkt, „die abgebildeten Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung zu zeigen, einem Bild-Umraum, der sie bestimmt und prägt.“⁸⁴ Das Verhältnis zwischen Figuren, Objekten und der Landschaft ist

⁷⁹ Vgl.: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 76f. und Samlowski / Wulff: Licht / Beleuchtung, S. 400ff.

⁸⁰ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 91.

⁸¹ Ebenda. S. 91.

⁸² Vgl.: Ebenda. S. 91–93 und Monaco: Film verstehen, S. 215–217.

⁸³ Ruckriegel, Peter: Bildkomposition. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 78.

⁸⁴ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 49.

geprägt durch das Format, die Einstellungsgrößen, die Bewegung und das Licht. Bereits aus dem Bildaufbau lässt sich erkennen, welche Situation in der Szene gerade vorherrscht. Welche Elemente der Landschaft mit welcher Intensität zur Geltung kommen, ist vom visuellen Gewicht (der Spannungsintensivität) der Elemente im Bild abhängig. Beeinflusst wird das visuelle Gewicht durch folgende Faktoren: Größe, allgemeine Raumlage, vertikale Raumlage, horizontale Raumlage, räumliche Tiefe, Form, Schärfe, Helligkeit, Farbe und spezifisches Interesse.⁸⁵ So hängt z.B. die Dominanz eines Elements, wie etwa eines einzelnen Berges, eines Baumes, eines Felsbrocken, einer Bergspitze, von der Größe des Elements im Bild ab, denn „[j]e größer ein Element im Bild erscheint, desto stärker ist sein visuelles Gewicht. Maßgebend ist nicht die tatsächliche Größe, sondern die Abbildungsgröße durch die Kameraoptik.“⁸⁶ Genauso verhält es sich mit der Raumlage der einzelnen Elemente. Das Gewicht ist stärker, „je weiter es vom Mittelpunkt des Leinwandrechtecks entfernt liegt.“⁸⁷ James Monaco stellt fest: „Unten ist <<wichtiger>> als oben, links kommt vor rechts, unten ist fest, oben beweglich; Diagonalen von unten links nach rechts oben führen <<hoch>> von Festigkeit zu Unbeständigkeit. Horizontalen erhalten mehr Gewicht als Vertikalen“⁸⁸. Stärkeres Gewicht bekommt ein einzelnes Element der Landschaft auch, wenn nur dieses scharf dargestellt wird. Der restlichen unscharfen bzw. verschwommenen Landschaft wird weniger Bedeutung zugemessen. Eine räumliche Tiefe kann hingegen durch Landschaftselemente, wie Baumalleen, Häuserzeilen oder Schienen, erzeugt werden.⁸⁹ Durch das Verschmelzen von Formen der Landschaft mit den Figuren können wiederum intensive visuelle Wirkungen entstehen.⁹⁰

2.3 Real / künstlich – gefilmte Landschaft

Falls es nicht möglich ist den geforderten / gewünschten / realen Schauplatz, die ‚location‘ – einen Drehort, der nur geringfügig adaptiert werden muss –, für die Dreharbeiten zur Verfügung zu haben, sei es aus finanziellen, kulturellen, politischen oder technischen Gründen, wird auf Orte zurückgegriffen, die optisch annähernd den Anforderungen

⁸⁵ Vgl.: Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Neuauflage. Wien: WUV-Universitätsverlag 2002. S. 46–50.

⁸⁶ Mikunda: Kino spüren. S. 46.

⁸⁷ Ebenda. S. 46.

⁸⁸ Monaco: Film verstehen, S. 195.

⁸⁹ Vgl.: Mikunda: Kino spüren, S. 48f.

⁹⁰ Vgl.: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 49.

entsprechen, jedoch kostengünstiger oder gefahrenfreier sind. Ist dies nicht möglich, so kommen in einem solchen Fall Studioaufnahmen zur Anwendung, wobei hier gerne auf gemalte, fotografierte oder computergenerierte Landschaften zurückgegriffen wird. Für gewöhnlich werden jedoch bei einer Filmproduktion Aufnahmen an realen Schauplätzen mit Studioaufnahmen vermischt. Es gibt in der Filmgeschichte Beispiele, wo dies auch für den Zuschauer offensichtlich wird, da es beträchtliche Unterschiede zwischen natürlicher/echter Landschaft und ‚gemalter‘ Landschaft bei den Aufnahmen geben kann. Im Film *One-Eyed Jacks* (1961, R: Marlon Brando, dt. *Der Besessene*) sind die beiden verschiedenen Hintergründe sehr deutlich erkennbar. So wurde eine Szene, die auf einem Felsvorsprung spielt und Personen im Dialog zeigt im Studio aufgenommen, eine andere, in der eine dieser Personen auf diesem Felsvorsprung in Gefangenschaft genommen wird, wurde in realer Landschaft gedreht. In beiden ist (scheinbar) die gleiche Berglandschaft im Hintergrund zu sehen. Da die (Hintergrund-)Landschaft in der Studioaufnahme sehr plastisch im Gegensatz zur real aufgenommenen Landschaft wirkt und sie sich auch optisch voneinander unterscheiden, tritt der Unterschied sehr stark zum Vorschein.

Es gibt aber auch Filmproduktionen, die bewusst als (reine) Studioaufnahmen ausgeführt werden, dies u.a. aus technischen, ästhetischen oder finanziellen Gründen. „Die notwendigen Bauten und Landschaften werden – nach einem realen Vorbild oder nach Originalentwürfen – im Studiobereich nachgebaut.“⁹¹ Zum Studiobereich werden sowohl die Hallen als auch ein dazugehöriges Freigelände gezählt. Ein großer Vorteil von Studioaufnahmen in den Hallen ist, dass die Produktion auch unabhängig von Wettereinflüssen ist.

Bei vielen modernen Aufnahmen kommt es auch zur Anwendung der Bluescreen- bzw. Greenscreen-Technik. Dabei werden Szenen vor einem blauen bzw. grünen Hintergrund, der sich entweder im Studio befindet oder im gegebenen realen Drehort eingefügt ist, gedreht. Nachträglich wird dann der Hintergrundfilm, der bereits vorher ohne die Akteure gedreht oder am Computer generiert wurde mit dem Vordergrundfilm kombiniert.

Mit Hilfe der Computertechnik werden mittlerweile viele Schauplätze digital erstellt, insbesondere wenn es sich um futuristische oder sehr aufwendige Landschaften handelt. Ein Beispiel hierfür sind die später gedrehten ‚Star Wars‘-Filme von Georg Lucas (1999 – 2005), bei denen einerseits viele Teile im Studio gedreht und am Computer erzeugt wurden, andererseits aber als realer Drehort u.a. Tunesien herangezogen wurde.

⁹¹ Vossen, Ursula: Außenaufnahmen / Innenaufnahmen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 46.

Auch wenn der Drehort nicht mit dem Handlungsort des Films übereinstimmt, so kann er trotzdem prägend sein und die Vorstellung des Zuschauers von der dargestellten Landschaft mitbestimmen. Die Italowestern, wie z.B. *Per un pugno di dollari* (1964, R: Sergio Leone, dt. *Für eine Handvoll Dollar*), wurden in Europa, wie z.B. Spanien oder Italien, gedreht und wirkten beim Zuschauer bestimmend auf seine Vorstellung, wie das Landschaftsbild des Wilden Westens ausgesehen hat. Das Gleiche gilt für die Karl May Filme, die im ehemaligen Jugoslawien gedreht wurden und das Western-Bild bei den deutschsprachigen Zuschauern beeinflusste.⁹² Ein weiteres Beispiel ist der Film *Seven Years in Tibet* (1997, dt. *Sieben Jahre in Tibet*) von Jean-Jaques Annaud. Dieser hatte Probleme mit der Drehgenehmigung für Tibet und Indien. Obwohl er in die Anden, nach Argentinien auswich und somit nicht an Originalschauplätzen drehte, erweckte der Film ein Interesse an Tibet mit deren einzigartiger Landschaft und deren politischen Problemen.⁹³

Reale gefilmte Landschaften haben eine besondere Wirkung auf die Zuschauer, vor allem wenn es außergewöhnliche und markante Landschaften sind. Sie wecken den Wunsch diese Landschaften zu sehen, wie z.B. Neuseeland, wo die ‚Herr der Ringe‘-Trilogie von Peter Jackson (2001 – 2003) gedreht wurde. Daraus kann ein regelrechter Tourismusboom entstehen, den Geschäftsleute gewinnbringend für sich nützen. So werden in Neuseeland Touren durch ‚Mittelerde‘ angeboten. Die Besucherzahl im amerikanischen Nationalpark Devil’s Tower nahm z.B. nach dem Film *Close Encounters of the Third Kind* (1977, R: Steven Spielberg, dt. *Unheimliche Begegnung der dritten Art*) sprunghaft zu, weil die Aliens dort im Film gelandet sind.⁹⁴ Tony Reeves bemerkt zu diesem Phänomen:

„Anders als eine fiktive oder historische Geschichte in einem Buch bezieht uns ein Film direkter in die Story ein. Wir erleben die Bilder und Geräusche praktisch aus erster Hand [...]. Die uralte Begeisterung, den Schauplatz bedeutender Ereignisse tatsächlich aufzusuchen, wird immens verstärkt, sobald wir diese Ereignisse direkt miterlebt haben und so oft wiederholen können, wie wir wollen.“⁹⁵

⁹² Vgl.: Escher / Zimmermann: *Geography meets Hollywood*, S. 233.

⁹³ Vgl.: Ebenda. S. 233.

⁹⁴ Vgl.: Reeves, Tony: *Der grosse Film-Reiseführer: 15.000 Schauplätze des internationalen Films*. Übers. v. Ralph Sander. Königswinter: Heel 2002. S. 4.

⁹⁵ Ebenda. S. 4.

2.4 Verhältnis zwischen Landschaft und Figur und zwischen Landschaft und Zuschauer

Im Film existiert ein Verhältnis zwischen Landschaft und Figur. Gewisse Eigenschaften oder Gegebenheiten beeinflussen nämlich den jeweils anderen. Wie die Landschaft von den Menschen geprägt wird, so prägt die Landschaft auch die Menschen. Für die Figur ist die Landschaft, von der sie umgeben ist eine ‚reale‘ Landschaft, d.h. eine Landschaft, die zu ihrer Handlung und Gedankenwelt gehört, egal wie irrational diese für den Zuschauer auch schein mag.

Die Menschen passen sich der Landschaft an oder sie findet bzw. sucht sich die Menschen, die zur ihr passen. So ist der Großteil der Menschen in einer kargen Landschaft ruhig, wortkarg, bescheiden und zum Teil sogar verbittert. In den Weiten der Westernlandschaft begegnen einem einsame Cowboys, die das Land durchqueren. In der pulsierenden Großstadtlandschaft bewegen sich hektische oder lebensfrohe Menschen, voller Leben und Tatendrang, wie es auch die umgebende Landschaft vermittelt. Im Film Noir schleichen verstohlen, ängstlich oder finster blickende Figuren durch eine düstere, unheilvolle Stadtlandschaft. Diese Beispiele zeigen bereits wie eng die Beziehung zueinander sein kann bzw. ist.

Passt sich der Mensch der Landschaft nicht an, so sticht die Figur aus dieser heraus und es kann zu einer Konfliktsituation kommen, die gelöst werden muss. Entweder passt sich der Mensch an, geht unter oder verlässt (schnell) wieder den Schauplatz oder er verändert die Landschaft dermaßen, dass sie seinen Anforderungen entspricht.

Es gibt aber auch immer wieder Ausnahmen, wo die Figur komplett im Gegensatz zur Landschaft stehen kann. In solchen Fällen gehört dies zur Filmhandlung, ist vom Filmemacher beabsichtigt und wird aus diesem Grund auch nicht aufgelöst.

Neben dem Verhältnis Landschaft und Figur existiert auch eine Dreierbeziehung zwischen Zuschauer, Landschaft und Figur. Durch das Betrachten der Landschaft kommt es beim Zuschauer zu einer Zuordnung zwischen Landschaft und Figur, denn auch Historisches und Soziales lässt sich aus der Landschaft ableiten und mit den Figuren in Verbindung bringen.

Sehr oft zeigt sich dem Zuschauer die Beziehung zwischen Landschaft und Figur vage und hintergründig, da diese häufig nur in Form von Symbolen in Erscheinung tritt. Auch die

Seele und der emotionale Zustand der Figur spiegeln sich in der Landschaft wider und müssen erst vom Zuschauer richtig gedeutet werden. So bedienen sich Filmemacher bestimmter Landschaften, wie etwa Meere oder Wüsten mit ihrer Endlosigkeit, um eine „Atmosphäre der Verlorenheit“⁹⁶ zu erzeugen.

So wie es eine Beziehung zwischen Landschaft und Figur gibt, so gibt es auch eine Beziehung zwischen Landschaft und Zuschauer. Abhängig von der sozialen und kulturellen Prägung, von der Geschichte und den menschlichen Erfahrungen des Zuschauers, hat er eine spezielle Beziehung zur gezeigten Landschaft bzw. sieht er die Landschaft in einem sehr persönlich geprägten Kontext. Zum Beispiel sehen Menschen, die mit der Natur vertraut sind, einerseits nicht so sehr die Gefahren, die von ihr ausgehen können, sondern eher ihre Schönheit, andererseits können sie dadurch erst die Gefahr richtig erkennen und abschätzen. Stadtmenschen wiederum können sich leichter mit der gezeigten Stadtlandschaft identifizieren.

Obwohl der Blick und die Art der Wahrnehmung etwas Subjektives sind, werden beim Betrachten des Films bzw. der Landschaft bei vielen Zuschauern die gleichen Empfindungen geweckt. Die Landschaft sowie der gesamte Film können positive, negative oder neutrale Empfindungen auslösen.⁹⁷

Filmschaffende nehmen aber auch Rücksicht auf ihr zukünftiges Publikum, dabei vor allem auf deren kulturelle Wertvorstellung und wählen dementsprechend die passende Landschaft aus, da sie ansonsten mit Schwierigkeiten verschiedenster Art rechnen können/müssen. In der Filmgeschichte tauchen jedoch auch Filmemacher auf, die provozieren bzw. der Gesellschaft ein stark überzogenes Bild vor Augen halten wollen.

⁹⁶ Maurer, Roman: Einleitung. In: Maurer, Roman (Hg.): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München: Boorberg 2010. S. 15.

⁹⁷ Vgl.: Escher, Anton / Zimmermann, Stefan: Visualisierungen der Landschaft im Spielfilm. In: Franzen, Brigitte / Krebs, Stefanie (Hgg.): Mikrolandschaften. Landscape Culture on the Move. Microlandscapes. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2006. S. 260.

3. Rolle und Einsatz der Landschaft im Spielfilm

Ganz allgemein lässt sich sagen, dass die Landschaft sich einerseits aus der Narration ergibt, denn jede Handlung braucht einen Ort, wo sie sich abspielt, und andererseits selbst in sich eine Narration trägt, denn Landschaft erzählt auch etwas über sich, sie zeigt jene sozialen und ökonomischen Gegebenheiten, in denen ihre Bewohner leben.

Je nach Art des Films werden bestimmte Ausrichtungen der Landschaft benötigt bzw. verwendet, „um sich einer sozialen und kulturellen Wirklichkeit anzunähern, eine filmische Realität zu entwickeln oder als Mittel einer Auseinandersetzung mit dem filmischen Apparat an sich.“⁹⁸

Die meist verbreitete Form der Auseinandersetzung mit Landschaft und Film in der Filmwissenschaft ist jene, die sich mit Genres beschäftigt, wie Western, Road Movie, Kriegsfilm, usw. oder die sich auf bestimmte Topografien bezieht, wie Berge, Wüsten, usw..⁹⁹ Eine weitere und speziellere Auseinandersetzung – dadurch auch seltener anzufinden – ist diejenige, in welcher verschiedenste (Film-)Theoretiker versuchen die Funktion der Landschaft theoretisch zu erläutern bzw. sie in Kategorien einzuteilen, wobei diese Kategorien sich überschneiden, ergänzen oder völlig ident sein können.

Bevor es in weiterer Folge zu einer Auseinandersetzung mit der Rolle der Landschaft im Spielfilm kommt, ist noch anzumerken: dass „der narrative Film ein diegetisch geschlossenes Universum errichte[t] oder einer narrativen Logik folg[t]“¹⁰⁰ in welchen dann Landschaft vorkommen kann. Auch wenn in Folge mehrere Rollen von Landschaften aufgezeigt werden, ist die offenkundigste Form von Landschaft „einen Lebensraum zu definieren“¹⁰¹.

Bereits einzelne frühe Filmtheoretiker bzw. jene, die sich in der Frühzeit des Films mit ihr theoretisch auseinandergesetzt haben, haben sich mit der Aussagekraft und den Einfluss der Landschaft auf den Film beschäftigt, wobei der Landschaft, die in dieser frühen Phase in den einzelnen Schriften zumeist als Natur ihren Niederschlag findet, eher eine geringere Bedeutung zugeordnet wird.¹⁰²

⁹⁸ Pichler / Pollach: Vorwort, S. 11.

⁹⁹ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 20f.

¹⁰⁰ Ebenda. S. 20.

¹⁰¹ Ebenda. S. 20.

¹⁰² Vgl.: Büttner: Natur, Kultur, Physiognomie, S. 48.

Eine erste moderne Filmtheorie findet sich in *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* aus dem Jahr 1916 welche vom deutschen Psychologen Hugo Münsterberg verfasst wurde. Darin erhält der Film das Prädikat Kunst.

„Zweck der Kunst [...] sei nicht die Nachahmung, sondern die Umformung der Realität.“¹⁰³

Dies steht im Gegensatz zur damaligen Meinung über den Film, wie sie z.B. vom Kunstprofessor Konrad Lange im Jahre 1912 vertreten wurde.

„Für Lange [...] war die kinematographische Darstellung keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine ganz rohe Reproduktion derselben. [...] Der rasche Wechsel der Bilder arbeite künstlerischer Wirkung entgegen, die im *Sich-versenken* in ein Kunstwerk oder einen Naturvorgang bestehe. Kinematographie sei keine Kunst, sondern Wirklichkeit, photographierte Wirklichkeit, Naturphotographie.“¹⁰⁴

Münsterberg dagegen realisiert bereits zu dieser Zeit den Zusammenhang zwischen „Produktions- und Rezeptionsästhetik [und] verlegt die Wahrnehmungsanstrengungen des Künstlers auf die psychische Aktivität des Zuschauers, die freilich erst von der Ästhetik des Films freigesetzt und gefordert wird.“¹⁰⁵

Der russische Regisseur und Filmtheoretiker Sergej Eisenstein vertrat in den 1920er Jahren die Ansicht, dass durch die ‚Landschaftssequenzen‘ im Film gefühlsmäßig das ausgedrückt werden kann, was normalerweise nur der Musik gelingt auszudrücken. Dies geschieht dadurch, dass diese ‚Landschaftssequenzen‘ in den allgemeinen Verlauf des Films eingewebt werden, in der Art wie es mit den Zwischentiteln passiert, jedoch in einer komprimierteren Form, wie wenn es ein gesprochener Text wäre. Somit wird die Landschaft zum Bedeutungsträger von Emotionen und Informationen.¹⁰⁶

„For landscape is the freest element of film, the least burdened with servile, narrative tasks, and the most flexible in conveying moods, emotional states, and spiritual experiences. [...] [L]andscape lies closest to music. Given the conditions of silent film, it is landscape that

¹⁰³ Lange, Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt: WBG 2007. S. 21.

¹⁰⁴ Diederichs, Helmut H.: Natur in der frühen deutschen Filmtheorie. In: Berg, Jan / Hoffmann, Kay (Hgg.): Natur und ihre filmische Auflösung. Marburg: Timbuktu 1994. S. 162.

¹⁰⁵ Lange: Einführung in die Filmwissenschaft, S. 21.

¹⁰⁶ Vgl.: Eisenstein, Sergej: Nonindifferent Nature. Übers. v. Herbert Marshall. Cambridge u.a.: Cambridge University 1987. S. 218.

has the problem of expressing emotionally what only music is able to express completely.¹⁰⁷

Der russische Kameramann Anatoli Golovnya schreibt über die Landschaft in den drei Filmen *Bronenosec Potemkin* (1925, R: Sergei Eisenstein, dt. *Panzerkreuzer Potemkin*), *MAT'* (1926, R: Vsevolod Pudovkin, dt. *Die Mutter*), bei dem er als Kameramann tätig war und *Shinel* (1926, R: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, *The Overcoat*):

„In these pictures the landscape functioned in a completely new way. It was included as an expressive component into the dramatic composition of the film, and the pictorial form of the landscape became something different, something cinematographic.“¹⁰⁸

Auch der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs beschäftigt sich 1924 in seinem Werk *Der sichtbare Mensch* mit dem Thema Landschaft und stellte dazu fest:

„Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß[!].“¹⁰⁹

Die Landschaft übernimmt damit nie eine neutrale Rolle, denn alle Dinge in ihr haben eine Bedeutung. Es hängt vom Regisseur ab, wie er diese Symbole verwendet und wie sie schließlich von den Zuschauern gedeutet werden. Durch die Abkehr der Darstellung der Natur als neutrale Wirklichkeit wird der Film erst zur Kunst. Balázs ordnet außerdem jeder Landschaft ein Gesicht zu.

„Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gesichtsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaß[!]baren Sinn. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint.“¹¹⁰

Balázs schreibt der Landschaft die Funktionen als lebendige Seele bzw. als handelnde Person und als Symbol zu.¹¹¹

Laut dem französisch-kanadischen Filmtheoretiker Martin Lefebvre kann die Landschaft zwei Funktionen einnehmen. Einerseits fungiert sie als räumliches Zubehör, als ein einfaches, begleitendes Element einer Narration und andererseits als ein eigenständiger und

¹⁰⁷ Ebenda. S. 217f.

¹⁰⁸ Ebenda. S. 218.

¹⁰⁹ Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), S. 66.

¹¹⁰ Ebenda. S. 67.

¹¹¹ Vgl.: Ebenda. S. 66ff.

zentraler Gegenstand. Im Laufe der Geschichte kam es zu einer Verschiebung der Landschaft weg von der unterstützenden Rolle als Hintergrund bzw. als Setting für Ereignisse und Figuren hin zu einem eigenen ästhetischen Objekt.¹¹²

Durch das Verschieben des Settings vom Rand in den Mittelpunkt, kommt es zur Transformation des Settings in eine Landschaft. Dieses Verschieben, das durch den Blick zustande kommt, kann sowohl vom Regisseur als auch vom Zuschauer ausgehen. Das heißt dem Zuschauer ist es somit möglich, durch seinen automatisierten Blick den filmischen Raum dermaßen zu betrachten, dass aus ihm Landschaft wird. Der Blick, ob er nun auf die Figur oder auf die Landschaft gerichtet ist, ist entscheidend für die Interpretation, ob es sich nun um eine Kulisse oder um Landschaft handelt.¹¹³ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Setting die narrative Darstellung, Landschaft hingegen die ästhetische Darstellung betrifft.¹¹⁴

Außerdem können folgende zwei Strategien bei modernen Regisseuren beobachtet werden: Einerseits tauchen Landschaften während Pausen in der Erzählung auf – Lefebvre bezeichnet diese als ‚temps morts‘, andererseits treten Landschaften in Momenten, die frei von jeglicher diegetischer Motivation sind in Erscheinung. Im ersten Fall ist es der Handlungsraum, das Setting, welches selbständig wird und den Wert einer Landschaft erlangt. Im zweiten Fall macht der Handlungsraum einem anderen Raum Platz, welcher willkürlich in Bezug auf den Erzählfortschritt bzw. Erzählverlauf ist.¹¹⁵

Es existiert eine zweifache Form von Zeithaftigkeit im Kino – die der Zuschauertätigkeit und die des Filmmediums. Mit den ‚temps morts‘ erhält der Raum Selbständigkeit von der Erzählung. Trotz fortsetzender Bewegung des Films durch den Projektor und des Verlaufs der Zeit auf der Leinwand, entsteht in solchen Momenten der Eindruck, dass die Zeit selbst (der Film, die Geschichte) angehalten wird, um den Blick des Zuschauers einen Raum zu liefern.¹¹⁶

Im Mainstream Kino dienen in den meisten Fällen die (Natur- oder Außen-) Räume eher als Settings, wo die Handlung stattfindet, denn als Landschaft. Sie dienen der Narration, der Darstellung von Aktionen und Ereignissen. Die Außenräume wirken als Rahmen der Handlung und sind ihr untergeordnet.¹¹⁷

¹¹² Vgl.: Lefebvre: between setting and landscape in the cinema, S. 23.

¹¹³ Vgl.: Ebenda. S. 22–28 u. S. 49.

¹¹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 52.

¹¹⁵ Vgl.: Ebenda. S. 38.

¹¹⁶ Vgl.: Ebenda. S. 52.

¹¹⁷ Vgl.: Ebenda. S. 24.

Auch der französische Filmwissenschaftler André Gardies befasst sich in dem Aufsatz *Le paysage comme moment narratif*¹¹⁸ mit den Rollen der Landschaft, die im narrativen Film eingenommen werden können. Er sieht ihre Rolle „darin, den Ort der Reflexion zur Verfügung zu stellen“¹¹⁹. Gardies nimmt eine sechsfache Funktionseinteilung vor, mit der Anmerkung, dass dies keine umfassende Auflistung sei. Seine Einteilung beinhaltet jedoch schon die gängigsten Rollen.

- Die „paysage-fond“ ist die Landschaft, die als Hintergrund in Erscheinung tritt. Sie dient, angelehnt an das Theater, wie ein Bühnenbild, wobei die Landschaft nicht als sie selbst wahrgenommen wird, sondern als eine Verstärkung der Wirklichkeit fungiert. Es ist nicht von Bedeutung, ob die Kulisse, also die Landschaft, natürlich oder im Studio konstruiert ist. Wichtig ist, dass die Komponenten der Landschaft im Einklang mit der Idee, mit den diegetischen Komponenten, stehen. In diesem Fall ist die Rolle der Landschaft „eine referenzielle Verankerung der diegetischen Welt“¹²⁰ und ist dadurch auch die Funktion, die am häufigsten anzutreffen ist.
- Die „paysage-exposant“, die Landschaft als Spektakel dient als Multiplikator für die erzählte Geschichte. Das Genrekino im Allgemeinen und viele Hollywood Blockbusters im Speziellen bedienen sich dieser Funktion, durch die der Film erst folgende Attribute, wie grandios, gigantisch, außergewöhnlich, schön, natürlich, unvergesslich, usw. erhält und teilweise epische Dimensionen annimmt.
- Die „paysage-contrepoint“, die Landschaft als Gegnerin stellt sich dem Protagonisten entgegen und muss von ihm überwunden werden. Die daraus resultierenden emotionalen Zustände bzw. Konflikte sind eine Folge der Uneinigkeit zwischen den beiden Parteien, die sich als Gegenpol gegenüberstehen. Diese Konstellation ist sowohl in Komödien, wie etwa jene mit Charles Chaplin, Buster Keaton oder Jerry Lewis, wie auch in anderen Genres, wie z.B. Bergfilmen, Abenteuerfilmen usw., anzufinden.
- Die „paysage-expression“ ist eine Landschaft, die eine Osmose oder Fusion mit der Figur eingeht und als Seelenlandschaft bezeichnet wird. Es kommt zu einem Austausch zwischen Landschaft und der Seele des Helden.

¹¹⁸ Vgl.: Gardies, André: *Le paysage comme moment narratif*. In: Mottet, Jean (Hg.): *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon 1999. S. 141ff. (Der gesamte folgende Abschnitt bezieht sich auf den genannten Aufsatz.)

¹¹⁹ Pichler / Pollach: *moving landscapes*, S. 21.

¹²⁰ Ebenda. S. 21.

- In der „paysage-catalyse“ durchläuft die Figur eine Transformation, als deren Vermittler die Landschaft dient. Die Landschaft ist eine Komponente der Diegese, die im Stande ist die Verwandlung einer anderen Komponente (z.B. Figur) dieser Diegese zu erzeugen oder zu fördern. Somit wirkt die Landschaft selbst am narrativen Prozess mit. Wie bei der „paysage-fond“ oder bei der „paysage-expression“ kommt es auch hier zu einem Prozess des Austausches, allerdings ist er hier von einem aktiven Charakter, denn es wird eine Verwandlung herbeigeführt.
- In der „paysage-drame“ übernimmt die Landschaft eine narrative Rolle. Die Landschaft ist im Stande in die dramaturgische Inszenierung einzugreifen und an den diskursiven Strategien, die vom Film eingesetzt werden, mitzuwirken. Es kommt zu einer Transformation der Landschaft. Die bis jetzt bekannte Landschaft erscheint allmählich in einem neuen Licht. Ihre Gestalt, ihre Komponenten, ihre Werte ändern sich bis sie unter Umständen einen Effekt der Fremdartigkeit erzeugen. Dies kann sogar bis zu einem bedrohlichen Mysterium reichen, z.B. wenn der Nebel oder die Nacht sich der Landschaft bemächtigen. Die Dramatisierung findet aber nicht nur aufgrund des tragischen Charakters der Ereignisse statt, sondern hat ihren Ursprung auch aus einem diskursiven Konzept, welches bezweckt aus der Landschaft einen bedeutenden Akteur der Inszenierung zu machen. Kurz gesagt, lässt sich dabei folgender Ablauf erkennen: Aktivierung der konnotativen Kraft der Landschaft, fortschreitende Transformation ihrer Wahrnehmung und Arbeit an der Art und Weise der Adressierung des Betrachters.

Der britische Filmwissenschaftler Andrew Higson wiederum ordnet der Landschaft in seinem Aufsatz *The Landscape of Television*¹²¹ vier Funktionen zu.

- ‚Landschaft als Raum‘, das ist ein Raum in dem narrative Handlungen stattfinden.
- ‚Landschaft als Ort‘, das sind spezielle Orte, einerseits auf der Ebene der Fiktion, welche im Studio oder vor Ort aufgebaut werden, oder andererseits reale historische Orte um der Geschichte einen Hauch von Realismus zu geben, wenn der Zuschauer diese Orte ‚wiedererkennt‘.
- ‚Landschaft als Metapher‘, darin wird der Seelenzustand einer Figur als bildlicher Ausdruck in der Landschaft sichtbar.

¹²¹ Vgl.: Higson, Andrew: *The Landscape of Television*. In: *Landscape Research* H 3, Jg. 12 (1987), S. 8ff. (Der gesamte folgende Abschnitt bezieht sich auf den genannten Aufsatz.)

- ‚Landschaft als Spektakel‘, wo die Landschaft selbst als Bild betrachtet wird und das Interesse erweckt.

Laut Andrew Higson stehen diese Funktionen in Spannung zu einander. Zum Beispiel verlangen spektakuläre Bilder fast, dass der Zuschauer innehält und fasziniert auf das Bild blickt, während die narrative Entwicklung Bewegung verlangt, da der Zuschauer wissen will was als nächstes passiert. Er wird zu einem neuen narrativen Raum weitergeleitet.

Auch in der Kulturgeographie gibt es Ansätze, die sich mit der Rolle der Landschaft im Spielfilm auseinandersetzen. So nehmen die deutschen Geographen Anton Escher und Stefan Zimmermann in ihrem Aufsatz *Geography meets Hollywood*¹²² eine siebenfache Unterteilung vor, welche eine Weiterentwicklung von Andrew Higson’s oben angeführten Funktionen sind. Escher und Zimmermann sehen in der filmischen Landschaft eine „Repräsentation oder Wiedergabe einer lebensweltlichen, aber auch fiktiven Umwelt“¹²³, die folgende Funktionen einnehmen kann.

- „Landschaft als Handlungsrahmen“ – darin übernimmt die Landschaft die räumliche Handlungsebene. Sie wird sozusagen zur Bühne der Narration.
- „Landschaft als Garant für Authentizität und Glaubwürdigkeit“ – der Zuschauer erkennt die Landschaft entweder als ihm bekannt oder als authentisch umgesetzt, dies sowohl mit historischen, geographischen oder fiktiven Bezug.
- „Landschaft als Metapher oder Symbol“ – damit können Stimmungen unterstützt und aufgebaut werden. Verschiedenen Landschaftstypen werden bestimmte Gefühle und Bedeutungen zugeordnet.
- „Landschaft als Mythos“ – ist die Widerspiegelung bzw. Verstärkung der in dieser Landschaft verankerten Mythen, wie z.B. beim Western.
- „Landschaft als Schauspiel und Schauspieler“ – darin steht die Schönheit der Landschaft und ihre Darstellung ohne Verbindung zur Narration im Vordergrund.
- „Landschaft als Drehort („location“ und „set“)¹²³“ – ist die Auswahl einer Landschaft um darin den Film zu realisieren, wobei der Drehort mit dem Handlungsort nicht übereinstimmen muss.

¹²² Vgl.: Escher / Zimmermann: *Geography meets Hollywood*, S. 229ff. (Der gesamte folgende Abschnitt bezieht sich auf den genannten Aufsatz.)

¹²³ Ebenda. S. 231.

- „Landschaft als Ziel des Drehort- oder location-Tourismus“ – Drehorte werden von Touristen aufgesucht, um das Flair der filmischen Wirklichkeit zu erleben, die zum Teil mit der aktuellen Wirklichkeit vermischt sind.

Auf den letzten Seiten zeigte sich, dass es bereits in der Frühphase der (theoretischen) Auseinandersetzung mit dem Film zu einer Beschäftigung mit der Landschaft kam, wobei es zu jener Zeit vielmehr die Natur war, die betrachtet wurde.

Vor allem wurde damals aber der Frage nachgegangen, ob der (Spiel-)Film nun eine Reproduktion oder eine künstliche Gestaltung der Natur ist. Es zeigte sich, dass der Film eine Kunstform ist und es vielmehr zu einer Umformung der Realität kommt.

Ferner wurde aufgezeigt, dass die Landschaft ein Ausdrucksmittel ist und diese mehr ist als ein neutrales Element im Bild. Sie ist nämlich ein ästhetisches Objekt, das mehrere Rollen im Spielfilm innehaben kann, welche je nach Art des Films von unterschiedlicher Ausrichtung sein kann.

In den nachfolgenden Kapiteln erfolgt eine genaue Auseinandersetzung mit den einzelnen Rollen der Landschaft im Spielfilm. Dazu sei angemerkt, dass dies eine exemplarische Auswahl aus den am häufigsten vorkommenden Rollen ist.

4. Landschaft als Hintergrund

Jede Aktion bzw. Handlung von Figuren benötigt einen Handlungsraum und somit einen Hintergrund. Handlungen, die im Freien stattfinden, also nicht in einem geschlossenen Raum, haben als Hintergrund eine Landschaft.

Wenn der Hintergrund, somit die Landschaft, keine funktionelle Bedeutung für die Handlung hat, außer dass die Anforderung lautet, es muss ein Wald, eine Wiese, eine Stadt oder ein Fabrikgelände sein, und diese Schauplätze in ihrer jeweiligen Kategorie außerdem noch beliebig austauschbar sind, so übernimmt die Landschaft die Funktion als Hintergrund, als eine Art Kulisse.

Laut André Gardies ist das Wichtigste, dass die Komponenten der Landschaft im Einklang mit der Idee, mit den diegetischen Komponenten stehen,¹²⁴ wobei unter Diegese „das denotative Material der Filmerzählung, zu dem nicht nur die Narration selbst, sondern auch deren fiktionale Dimensionen von Raum und Zeit gehören“¹²⁵, zu verstehen ist.

Nils Plath meint zur Landschaft als Hintergrund, dass dies jene Rolle sei, welche „die Authentizität (in dokumentarischen Film) oder die Nachvollziehbarkeit des Gezeigten (im Fall des fiktionalen Films) als stimmiger Rahmen nachweisen oder plausibilisieren soll.“¹²⁶

Diese Landschaft wird zwar vom Filmemacher bewusst eingesetzt um das Stimmungsbild abzurunden, jedoch hat sie keinen Einfluss auf die Handlung.

Anton Escher und Stefan Zimmermann meinen gleichfalls, dass die Handlung einen Ort benötigt, um sich zu entfalten. Aber trotzdem muss ihn deshalb keine besondere Bedeutung zugemessen werden, wodurch er austauschbar wird. Ein solcher Austausch kann auch zwischen literarischer Vorlage und Film geschehen, wie z.B. in der Komödie *High Fidelity* (2000, R: Stephen Frears) wo der Handlungsort von London (Roman) nach Chicago (Film) verlagert wurde, ohne Einfluss auf die Geschichte zu haben.¹²⁷

Als Hintergründe können einerseits ‚echte‘ Landschaften, sogenannte Naturlandschaften, wie Wüste, Urwald, Berge, Meer, Wiesen, Steppen, dienen, welche entweder so wie sie vorkommen übernommen werden oder durch geringe Veränderungen an die jeweilige

¹²⁴ Siehe Kapitel 3 unter André Gardies und vgl.: Gardies: *Le paysage comme moment narratif*, S. 144f.

¹²⁵ Monaco: *Film und Neue Medien*, S. 44.

¹²⁶ Plath, Nils: *Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema*. In: Giesenfeld, Günter / Koebner, Thomas: *Blick auf Landschaften*. Marburg: Schüren 2005. S. 10.

¹²⁷ Siehe Kapitel 3 unter Anton Escher und Stefan Zimmermann und vgl.: Escher / Zimmermann: *Geography meets Hollywood*, S. 231.

geforderte Situation angepasst werden. Andererseits können ‚konstruierte‘ Landschaften, die im Studio, sei es in den Hallen oder am Studiogelände, geschaffen werden, zum Einsatz kommen. In den Studios werden dann auf gemalte, fotografierte oder computergenerierte Hintergründe zurückgegriffen. Häufig werden diese ‚zwei‘ Landschaftsarten im Film vermischt. Deren Auswahl ist auch von den finanziellen Möglichkeiten und von der räumlichen Verfügbarkeit abhängig.

Viele dieser Landschaften jedoch neigen immer wieder dazu die Position des Hintergrundes aufzugeben und sich in den Vordergrund zu drängen.¹²⁸ Ist dies der Fall so nimmt die Landschaft mit ihrem Hervortreten eine andere Rolle ein, die in den nachfolgenden Kapiteln ausführlicher behandelt wird.

Wie aber bereits von André Gardies festgestellt wurde, ist die Rolle als Hintergrund die, welche am häufigsten Verwendung findet, da sie die Bühne der Narration ist. Ihr Einsatz ist in allen Epochen der Filmgeschichte vorhanden.

Die romantische Komödie *You've Got Mail* (1998, R: Nora Ephron, dt. *e-m@il für Dich*) handelt von zwei Menschen die sich im Internet kennenlernen. Im realen Leben sind sie jedoch Konkurrenten. Er, Joe Fox, Betreiber einer Buchhandlungskette, sie, Kathleen Kelly, Betreiberin eines kleinen Buchladens, können sich nicht ausstehen, da die Buchhandlungskette alles daran setzt die Kunden des kleinen Ladens zu übernehmen. Dies führt dazu, dass Kathleen ihren Buchladen schließen muss. Ihre Sorgen und Schwierigkeiten mit Joe Fox teilt sie ihrer Internetbekanntschaft mit, der ihr wiederum einfühlsame Tipps zu ihren Problemen gibt. Joe findet heraus, dass Kathleen seine Internetbekanntschaft ist und setzt alles daran, dass Kathleen sich wünscht, dass er ihre Internetbekanntschaft ist. Beim finalen Treffen sind beide glücklich, als sie sehen wer der andere ist.

Im Film dienen sowohl die Straßen mit den dazugehörigen Gehsteigen, Hauseingängen und Häuserreihen, wie z.B. vor Kathleens Haus, vor ihrem Buchladen, vor der Filiale der Buchhandelskette, als auch der in der Schlusszene vorkommende Park als Hintergrund. Diese Landschaften des Hintergrunds nehmen keinen Einfluss auf die Handlung und auf die Protagonisten. Es ist unerheblich, wo sich die Straßen und der Park befinden und in welcher Stadt sie angesiedelt sind. Sie werden benutzt um dem Stimmungsbild, eine

¹²⁸ Vgl.: Wenner, Dorothee: Die Diva der Landschaften. Der Park als Filmkulisse. In: Landschaften. Zürich: Chronos 2002. S. 10.

glücklich dahin marschierende Kathleen in der weihnachtlich geschmückten Straße vor ihrem Laden, eine erboste Kathleen vor der modernen neuen Filiale, zwei glücklich Vereinte im blühenden Park im Frühling, eine Landschaft zu geben, wo dies stattfinden kann.

Ein Zeichen für die Austauschbarkeit der Landschaft ist auch, dass das Grundkonzept der Handlung des Films bereits davor im Film *The Shop Around the Corner* (1940, R: Ernst Lubitsch, dt. *Rendezvous nach Ladenschluß*) behandelt wurde. Die Handlung wurde für die Neuauflage von Budapest nach New York transferiert, jedoch mit einigen Adaptionen, welche den technischen Fortschritt seit dieser Zeit verdeutlichen, so wird z.B. der Briefverkehr durch E-Mail ersetzt.

Ein weiterer Film bei dem die Landschaft als Hintergrund fungiert und vom Filmemacher als Ort der Handlung zum Abrunden des Bildes einzelner Szenen eingesetzt wird, ist die romantische Komödie *Sabrina* (1954, R: Billy Wilder). Sabrina, die junge Tochter des Chauffeurs einer reichen Familie, verliebt sich unglücklich in David, den jüngeren Sohn der Familie, der ein Lebemann und Frauenheld ist. Nach einer Ausbildung in Paris kehrt sie als vornehme Dame auf das Anwesen zurück, wo David auf sie aufmerksam wird. Der ältere Sohn Linus, welcher das Familienunternehmen führt, setzt alles daran, dass es zu keiner Liaison zwischen Sabrina und David kommt, denn er will David im Sinne der Firma mit einer reichen Erbin verheiraten. Dafür spielt er Sabrina den verliebten Gentleman vor, der vom Alter her ihr Vater sein könnte. Vor einer geplanten Reise mit ihr nach Paris gesteht ihr Linus jedoch seine Beweggründe. Traurig und gekränkt macht sich Sabrina auf die Reise. Linus beschießt dem jungen Glück nicht mehr im Wege zu stehen und fordert David auf ihr nachzureisen. Noch immer kann sich Linus nicht eingestehen, dass er Sabrina liebt. Aber David erkennt dies und es gelingt ihm die beiden zu vereinen.

Die Landschaft verhält sich diskret im Hintergrund, nur ab und zu verwendet sie der Regisseur um dezent die jeweilige Situation zu unterstreichen. Die Stadt, in diesem Fall Paris ist beliebig austauschbar. Jede andere Stadt könnte genauso gut als Ort für die Flucht vor einer unglücklichen Jugendliebe oder vor den Fesseln der Familie bzw. Firma dienen.

Zu diesem Film gibt es mehrere Adaptionen. Die Bekannteste ist die Neuverfilmung *Sabrina* aus dem Jahre 1995 von Sydney Pollack. Die Handlung erhält einen neuen Touch, jedoch mit gleichbleibenden Handlungsorten.

Überhaupt fällt auf, dass romantische Komödien verstärkt auf die Funktion der Landschaft als Hintergrund zugreifen, da diese ihren Schwerpunkt auf die Handlung legen und die Landschaft nur als schmückendes Beiwerk eine Rolle spielt.

So verhält es sich auch im Fall der Komödie *Life as We Know It* (2010, R: Greg Berlanti, dt. *So spielt das Leben*), wo zwei Taufpaten, die sich nicht ausstehen können, plötzlich nach dem Unfalltod ihrer Freunde das Patenkind gemeinsam erziehen sollen. In dieser turbulenten Komödie mit einem etwas tragischen Beigeschmack stehen die Alltagsbewältigung mit einem kleinen Baby und die zwischenmenschlichen Konflikte der Protagonisten im Vordergrund. Nach etlichen Missverständnissen werden sie mit der Kleinen doch noch zu einer Familie.

Die Landschaft dient auch hier als Ort der Handlung. Das große Haus mit dem schönen Garten ist beliebig austauschbar und könnte in jeder nobleren Vorstadt stehen.

Auch in der französischen Komödie *Enfin veuve* (2007, R: Isabelle Mergault, *Endlich Witwe*) agiert die Landschaft nur als Hintergrund. Eine reiche Arztfrau, gelangweilt von ihrem Ehealltag und Ehemann, hat im nahen Hafen einen Geliebten. Mit seinem Boot, wollen sie in eine neue Zukunft entfliehen. Noch ehe sie dies ihrem Mann mitteilen kann, verunglückt dieser tödlich. Obwohl sie nun frei wäre, wird seitens ihrer Familie dermaßen viel Druck ausgeübt, dass sie auf die neue gemeinsame Zukunft verzichtet und ihr Geliebter alleine wegfährt. Sie bleibt aber auch nicht bei ihrer Familie, sondern zieht sich in ein Haus in den Bergen zurück. Nach einem Jahr in der Ferne kommt er zurück und findet sie in ihrem Häuschen.

Die drei wesentlichen Schauplätze – die feudale Villa am Meer mit schönem Landschaftsblick, der Hafen mit seinen Booten als Liebesnest und am Ende das Häuschen in den Bergen – könnten an andere Orte transferiert werden, solange die Anforderung Meer und schöner, abgelegener Ort erfüllt bleiben ohne den Sinn und Verlauf der Handlung zu beeinflussen.

Die Komödie *Cheaper by the Dozen* (2003, R: Shawn Levy, dt. *Im Duzend billiger*) erzählt vom Leben einer Familie mit zwölf Kindern. Sowohl die täglichen logistischen Anforderungen mit einer so großen Kinderschar als auch die Übersiedelung in eine neue Stadt und dem daraus folgenden Verlust der alten Freunde gepaart mit den Schwierigkeiten mit der neuen Umgebung werden thematisiert.

Solang die Anforderungen, wie schöne Kleinstadt, familienfreundliche Gegend, großes Haus mit Garten, um alle unterzubringen, erfüllt werden, kann diese Handlung beliebig an einen anderen Ort transferiert werden. Auch hier übernimmt die Landschaft nur die Rolle eines Hintergrundes.

5. Landschaft als Gegnerin oder Verbündete

André Gardies ordnet der Landschaft u.a. die Rolle als Gegnerin zu, die als Gegenpol zum Protagonisten auftritt und überwunden werden muss.¹²⁹

Auch Béla Balázs erkennt in ihr ein Gesicht, eine lebendige Seele, wodurch sie zur handelnden Person wird,¹³⁰ und somit in die Handlung eingreifen kann.

Einen interessanten Aspekt dazu vertritt auch Susanne Marschall. Laut ihr hat die Landschaft gleichfalls ein Gesicht. Je nachdem wie dieser Landschaft entgegengetreten wird, so blickt sie einen an bzw. diesen Part übernimmt sie. Freundlich oder böse, vorwurfsvoll oder schuldbewusst, alle möglichen Facetten können in ihrem Gesicht gefunden werden. Zudem fungiert sie als Schauspielerin und sie übernimmt wahlweise die Rollen der Antagonisten, der Mentoren oder der Liebesgefährten. Oft greift sie auf reale, handelnde Personen zurück, mit deren Hilfe sie versucht, die Protagonisten in ihren Bann zu ziehen. „Immer wieder stehen Landschaften und Frauenfiguren in einem geheimen Bündnis den weitgereisten, heimatlosen Männern gegenüber.“¹³¹ Sowohl der liebliche Reiz der Landschaft als auch der Reiz der Frauenfigur machen es dem Protagonisten schwer wieder wegzuziehen. Wilde, unwegsame Landschaften können aber auch verbündete Figuren finden, die den Protagonisten nach ihrem Leben trachten und damit zum Partner der Landschaft werden.¹³²

Um mit den Worten von Susanne Marschall zu sagen:

„Räume und Landschaften übernehmen immer wieder wie Akteure bestimmte dramaturgische Funktionen.“¹³³

Die Gegnerin

In Katastrophenfilmen mutiert die Landschaft zu einer aggressiven, nach dem Leben trachtenden Gegnerin, genauso wie im Western, wo der einsame Cowboy gegen die unwirtliche Landschaft – als Gegnerin – ankämpfen muss. Sehr oft gelingt es dem Protagonisten sich dieser Gegnerin erfolgreich gegenüber zu stellen und als Held den

¹²⁹ Siehe Kapitel 3 unter André Gardies und vgl.: Gardies: *Le paysage comme moment narratif*, S. 146f.

¹³⁰ Vgl.: Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), S. 66ff.

¹³¹ Marschall: *Ein Gesicht, das den Menschen meint*, S. 8.

¹³² Vgl.: *Ebenda*. S. 6–10.

¹³³ *Ebenda*. S. 9.

Schauplatz zu verlassen, auch wenn – im wahrsten Sinn des Wortes – um ihn herum alles in Schutt und Asche liegt.¹³⁴

Landschaften, wie Berge, Wüsten, Meere oder Urwald, sind prädestiniert den Part der Gegnerin zu übernehmen. Ihre Beschaffenheit, die schon von Natur aus mit sehr viel Widrigem ausgestattet ist, lässt so manchen Protagonisten scheitern bzw. ihn nur mit größter Kraftanstrengung und Überwindung den ‚Kampf‘ überstehen. Ein häufiger Grund dafür, dass die Landschaft als Sieger hervorgehen kann, ist der Leichtsinn und die Selbstüberschätzung der Protagonisten gegenüber ihrem Gegner, den sie am Anfang als nicht ebenbürtig bzw. als schwächer ansehen.

Der Berg bzw. das Gebirge ist u.a. mit den Attributen Anstrengung, Gefahr, Widerstand behaftet. Zum Gegner wird er, wenn der Protagonist den Berg erklimmt, vor allem wenn es sich um unwegsames Gelände handelt, das überwunden werden muss. Felswände, Schluchten und schmale Pfade, widriges Wetter, wie Sturm, Gewitter, Schnee oder Eisregen, stellen eine ganz besondere Herausforderung dar. Sigrid Lange bemerkt dazu:

„[D]ie Berg- und Eisfilme Luis Trenkers und Leni Riefenstahl in den späten 1920er und den 1930er Jahren [übten] ihre Faszination hauptsächlich durch die Außenaufnahmen aus, die ihrerseits abenteuerlich, mit hohem sportlichen Einsatz der Darsteller [...] erzielt wurden.“¹³⁵

In diesen Kontext gehört auch der Film *Die weiße Hölle von Piz Palü* (1929, R: Arnold Frank, Georg Wilhelm Pabst) mit den monumentalen schneebedeckten Felswänden, den staubendem Schnee und den Lawinen. Wegen Leichtsinn verunglückt bei einer Bergtour auf den Piz Palü die Frau des Bergsteigers Krafft. Getrieben von seiner Trauer versucht Krafft den Berg zu bezwingen, scheitert aber immer wieder daran. Als ein Paar gemeinsam mit Krafft versucht die Nordwand zu ersteigen, kommt es aufgrund von Rivalitäten zwischen den beiden Männern zu einem Unglück. Krafft und der Mann werden dabei verletzt. Wegen widrige Wetterverhältnisse und den Verletzungen können sie den Abstieg nicht mehr selbst bewerkstelligen. Bis schließlich Rettung eintrifft stirbt Krafft im Schnee. In diesem Film wehrt sich der Berg durch Lawinen und Stürme gegen seine Bezwingler und so mancher verliert dabei den Kampf gegen diesen mächtigen Gegner. Auch eine Gruppe von Studenten, die nach Krafft und dem Paar in die Wand einsteigen und von einer Lawine mitgerissen werden, wird deren Selbstüberschätzung zum Verhängnis.

¹³⁴ Vgl.: Marshall: Natur im Film, S. 470f.

¹³⁵ Lange: Einführung in die Filmwissenschaft, S. 101.

Im Kriegsfilm *The Thin Red Line* (1998, R: Terrence Malick, dt. *Der schmale Grat*) kämpfen Amerikaner gegen Japaner auf der Insel Guadalcanal im Pazifischen Ozean. Die Amerikaner versuchen einen Hügel, auf dem die Japaner ihre Stellung haben, einzunehmen. Die Angriffe, welche die amerikanische Truppe gegen die Feinde führen, sind gekennzeichnet durch massive Verluste auf Seiten der Amerikaner. Alleine durch die Form des Hügels und durch die Position der kämpfenden Einheiten haben die sich an dessen Fuße befindenden Amerikaner einen Nachteil. Der Hügel verbündet sich mit den Japanern und gemeinsam agieren sie als Gegner. Nur mit großer Anstrengung und Verlusten können die Amerikaner den Hügel einnehmen und die Japaner besiegen. Die Landschaft mit ihrer üppigen Vegetation steht im deutlichen Widerspruch zu den Handlungen, die in ihr stattfinden. Verzernte Gesichter blicken einem inmitten von sattem Grün entgegen. Explosionen zerstören die Landschaft und hinterlassen ihre Zeichen für die Zukunft.

Auch die Wüste ist eine Landschaft, die ideal dafür geeignet ist sich als Gegnerin den Protagonisten entgegensustellen. Sie birgt Gefahr durch ihre Unbarmherzigkeit gegenüber den Menschen, die sie durchqueren wollen und sich dabei zum Teil selbst überschätzen. Der Aufenthalt in der Wüste kann entweder für den Protagonisten schlecht ausgehen, somit mit dem Tod enden, oder er überlebt die Strapazen unter Entbehrungen und Qualen und kann dadurch als neuer Mensch daraus hervorgehen.

Ein Beispiel hierfür ist der Film *Tracks* (2013, R: John Curran, dt. *Spuren*). Er erzählt die Geschichte eines Mädchens, das mit vier Kamelen und ihrem Hund die westaustralische Wüste durchquert. Der Film beruht auf die wahren Begebenheiten von Robyn Davidson. Da die Hauptfigur Robyn immer wieder Menschen findet, die ihr bei ihrem Unterfangen behilflich sind, ist dieser Film kein klassischer Film auf Leben und Tod. Zwar stößt sie mehrmals an ihre Grenzen und nicht nur einmal sieht sie dem Tod direkt ins Auge, doch durch die immer wieder glücklichen Fügungen, hofft auch der Zuschauer auf ein glückliches Ende. Die Wüste zeigt während ihrer ganzen Reise, dass sie ein ernstzunehmender Gegner ist, denn bereits kleine Unachtsamkeiten können für die Protagonistin zum Verhängnis werden. Sandstürme, Trugbilder, gleichgeformte Sandhügel, usw. leiten Robyn in die Irre. Die Wüste zeigt, wie mächtig sie ist und wie klein und verloren der Mensch darin ist.

Auch das Meer, der Fluss und der See haben alle Voraussetzungen um als Gegner zu agieren. Im Meer setzen sowohl das Wasser mit seiner Tiefe und quasi Unendlichkeit als auch die einzelnen Phänomene, wie Strudel, Strömungen, Wellen, Eis(-berge), den Protagonisten unter Druck bzw. trachten ihm nach dem Leben. In den Flüssen sind es die Stromschnellen, Felsen oder Wasserfälle und in den Seen können es Strudel und Strömungen sein von denen die Gefahr ausgeht.

Ein bekanntes Beispiel hierfür aus der Filmgeschichte ist *Titanic* (1997, R: James Cameron), wo durch Leichtsinns, Ignoranz und Selbstüberschätzung das Meer als Gegner nicht wahrgenommen wird. Der Film zeigt die Jungfernfahrt der Titanic bei ihrer Atlantiküberquerung im Jahre 1912 als sie mit einem Eisberg kollidierte. Trotz der Mächtigkeit des Schiffes ist der noch weitaus mächtigere Gegner ein unüberwindbares Hindernis, der seine Opfer fordert und das Schiff und hunderte von Menschen in den Tiefen des Meeres begräbt. Aber auch die Kälte, die mit dem Eismeer eine Einheit bildet, fordert ihren Tribut, denn viele die sich noch rechtzeitig von Bord retten konnten, erfrieren im eisigen Meer.

Die Verbündete

Wie Landschaften zu Gegnern werden können, so können sie auch zu Verbündete werden. Berge, Inseln, Wälder usw. verbünden sich mit den Protagonisten gegen Feinde. Der Feind kann sowohl von menschlicher als auch von tierischer Gestalt sein, es kann die Natur selbst sein oder z.B. militärische Geräte, Roboter oder Außerirdische. Zusätzlich können noch Wetter, Erdbeben, Vulkanausbrüche, usw. als Feind agieren, welche die Auslöser von Katastrophen sein können. Oft legt die Landschaft ihre schützende Hand über die Figur, um sie zu verstecken. Am Berg kann es die Vegetation oder eine Höhle, ein Felsvorsprung, ein Felsspalte sein, die Schutz bietet. Auch im Urwald bietet die Vegetation Schutz vor Feinden.

In der Abenteuerkomödie *Six Days Seven Nights* (1998, R: Ivan Reitman, dt. *Sechs Tage, sieben Nächte*) wird die Insel zur Verbündeten. Als der Pilot Quinn mit der Journalistin Robin nach Tahiti fliegt, wird sein Flugzeug bei der Durchquerung einer Gewitterfront von einem Blitz getroffen. Quinn kann sein Flugzeug schwer beschädigt auf einer unbewohnten Insel notlanden. Nach anfänglichen Spannungen werden sie im Verlauf des Films zu einem Liebespaar. Nachdem sie sich aus den Fängen von Piraten befreien können, entdecken sie

durch Zufall ein altes Flugzeug, wodurch sie ihr eigenes wieder flottmachen können. Robin fliegt mit dem schwerverletzten Quinn wieder zurück in die Zivilisation.

Die Insel verbündet sich mit den beiden Protagonisten, indem sie sie aufnimmt und mit ihrer reichlichen Vegetation und Tierpopulation verpflegt. Sie beschützt sie aber auch, da der Urwald ihnen die Möglichkeit bietet vor den Piraten zu fliehen und sich zu verstecken. Als eine Art Geschenk bietet ihnen die Insel ein Flugzeug, eine Möglichkeit, um wieder die Insel zu verlassen.

Im Katastrophenfilm *Deep Impact* (1998, R: Mimi Leder) übernimmt der Berg die Rolle des Verbündeten. Die Erde und mit ihr die gesamte Menschheit wird von einem Kometen bedroht. Mit der Hilfe eines Raumschiffs versuchen Astronauten den Kometen zu zerstören bzw. ihn aus seiner Flugbahn zu werfen um dadurch eine Kollision abzuwenden. Es gelingt ihnen jedoch nur eine Teilung des Kometen. In der Zwischenzeit werden auf der Erde alle Schritte vorbereitet, um die Menschheit im Falle eines Einschlags zu retten. In den USA gibt es einen Bunker, in dem Politiker, Wissenschaftler und ein sehr geringer Anteil der Bevölkerung Schutz finden. Sehr viele flüchten ins Landesinnere und versuchen Anhöhen und Berge zu erreichen, wodurch ein wahrer Verkehrskollaps entsteht. Der Komet schlägt in den Atlantik ein und der darauffolgende Tsunami zerstört New York und breitet sich landwärts aus. Die Personen, die sich bereits am Berg befindenden, können überleben.

Der Berg bietet den Menschen Schutz vor der nahenden Katastrophe und verbündet sich mit ihnen gegen den Feind. Nur durch die Erhöhung gelingt es, den Menschen sich vor den enormen Wassermassen zu retten. Die Flut bemächtigt sich der Landschaft. Häuser, Wolkenkratzer, Brücken und noch vieles mehr, das von Menschenhand gebaut und erzeugt wurde, findet ihren Untergang in den Fluten. Die Zerstörung ist ein Mahnmal für die Vergänglichkeit des Menschen und seiner Schöpfungen. Der Berg als etwas seit ewigen Zeiten Bestehendes hat die Kraft zu überdauern und nicht unterzugehen.

6. Landschaft als Spektakel

Die Vorliebe der Zuschauer für Attraktionen, für aufsehenerregende Ereignisse, findet sich schon seit den Anfängen des Kinos. Das Bedürfnis nach Spektakel, wie Aufsehen erregende, einzigartige Landschaften oder Umweltereignisse und deren Folgen, wie etwa Erdbeben, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen usw., liegt im Wesen des Menschen begründet, an seinem Interesse an seiner Umwelt und an den Vorgängen in dieser. Mit Hilfe des Films kann nun der Befriedigung der Schaulust jederzeit nachgegangen werden.¹³⁶

Sind es am Anfang die naturgegebenen Attraktionen, sogenannte ‚Landschaftsattraktionen‘, die wiedergegeben oder nachgestellt werden, so verändert sich dies im Laufe der Filmgeschichte wesentlich. Durch die ständige Weiterentwicklung der technischen Apparate und dem zugehörigen Equipment können immer neuere und spektakulärere (Landschaft-)Attraktionen dem Zuschauer geboten werden. Dabei spielen die verschiedenen Aufnahmearten und Beleuchtungsmöglichkeiten sowie die Special Effects eine wichtige Rolle. Heute wird vielfach auf den Computer zurückgegriffen, mit dem vieles einfacher und eindrucksvoller erzeugt werden kann. Dazu bemerkten Werner Kamp und Manfred Rüssel:

„Jede Illusion, jede hoch komplexe Kamerabewegung, die früher ein Höchstmaß an strategischer Vorplanung und tricktechnischem Aufwand voraussetzte, kann heute am Computer berechnet werden. [...] Die digitale Bildbearbeitung ermöglicht nahezu jede Manipulation von Bildmaterial.“¹³⁷

Allen spektakulären Filmen mit Landschaftsbezug ist eines gemeinsam: der Filmmacher bedient sich der Rolle der Landschaft als Spektakel um den Film interessanter bzw. spannender für die Zuschauer zu machen. Außerachtlassend, dass manche Ereignisse bzw. Darstellungen übertrieben bzw. nicht realistisch sind, werden diese gerne von den Zuschauern angenommen, da sie deren Schaulust befriedigen. Große Spektakel gepaart mit realistischen Elementen zeugen von der großen Illusionskraft des Kinos.

Da mit dem Zeigen von Spektakel, verortet in der Landschaft bzw. die Landschaft als Spektakel selbst, schon seit dem Anbeginn des Kinos das Interesse für den Film bei den

¹³⁶ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 19 und Gunning: Das Kino der Attraktionen. S. 25–34.

¹³⁷ Kamp / Rüssel: Vom Umgang mit Film, S. 141.

Massen ausgelöst werden konnte, beschäftigen sich auch viele Filmtheoretiker mit dieser Rolle. Sie ordnen dieser Rolle folgende Eigenschaften zu: Multiplikationsfaktor für die narrative Geschichte, Interessensschwerpunkt auf die Landschaft als Bild, Anhaltung des Films im Gedanken, da der Blick auf dem Spektakel haftet.¹³⁸ Barbara Pichler und Andrea Pollach meinen zu diesem Rollenbild:

„Die Attraktion steht über der möglichst wirklichkeitsgetreuen Abbildung von Orten.“¹³⁹

In Actionfilmen und Katastrophenfilmen zum Beispiel wird sehr oft „die Ausstellung von Schauwerten über das Erzählen von Geschichten“¹⁴⁰ gestellt, um eine bestimmte Wirkung zu schaffen. Die Zuschauer honorieren dies mit Attribute wie cool, brutal oder gigantisch. Aber auch weniger actionreiche Filme, wie Historienfilme oder epische Filmdramen, bedienen sich dieser Methode, indem sie Landschaften als Spektakel ausstellen, wodurch sie Attribute, wie grandios, schön oder unvergesslich, zugeordnet bekommen können. Besonders die Blockbuster nutzen diese Funktion, womit sie die Schaulust des Zuschauers befriedigen und demzufolge damit auch die Einnahmen steigern können.

Im Katastrophenfilm *2012* (2009, R: Roland Emmerich, dt. *2012 – Das Ende der Welt*) geht es um die Erwärmung der Erde und den daraus entstehende Folgen. Um sich vor der drohenden Katastrophe zu schützen, lassen die Regierungen der G8 riesige Archen bauen, wobei diese nur für die Spitzen der jeweiligen Länder und ausgewählte Personen bestimmt sind. Die Archen werden abgeschottet im Himalaya Gebirge gebaut, da mit riesigen Überschwemmungen gerechnet wird. Die Bevölkerung wird erst kurz vor dem kompletten Zusammenbruch informiert. Durch das Schmelzen der Erdkruste brechen die tektonischen Platten auseinander und als Folge entstehen Erdbeben, Vulkanausbrüche und riesige Tsunamis. Vier der gebauten Archen können sich zwischen den Bergmassiven auf das offene Meer retten. Nach Wochen sehen sie endlich Land in Sicht. Es ist Afrika, welches angehoben wurde.

Die Landschaft übernimmt die Rolle als Spektakel, als die ersten Katastrophen über die Welt hereinbrechen. Als die Erdkruste zum Bersten beginnt, verwandelt sich die Stadtlandschaft von Los Angeles in einen Albtraum: aufbrechende Straßen, einstürzende Hochhäuser, zusammenfallende Wohnhäuser und Brücken und riesengroße Risse, die alles

¹³⁸ Siehe Kapitel 3 unter André Gardies, Andrew Higson und Martin Lefebvre.

¹³⁹ Pichler / Pollach: *moving landscapes*, S. 19.

¹⁴⁰ Gruteser, Michael: *Actionfilm*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 13.

um sich verschlingen. Der Zuschauer hält seinen Blick an und verweilt in den Bildern des nahenden Untergangs. Spektakuläre Bilder auch vom Einsturz des Petersdoms und von der Zerstörung des Weißen Hauses, als eine riesige Flutwelle einen Flugzeugträger punktgenau aufs Weiße Haus befördert, ziehen den Zuschauer in den Bann. Auch der Ausbruch des Vulkans im Yellowstone Park mit seinen brennenden Lavabrocken, die auf die Erde niederstürzen oder die riesigen Wassermassen, die unaufhörlich das gesamte Land in Besitz nehmen, befriedigen die Schaulust.

Der biographische Film *127 Hours* (2010, R: Danny Boyle) erzählt die Geschichte von Aron Ralston, der zum Canyonlands-Nationalpark mit dem Fahrrad unterwegs ist und beim Durchqueren des Colorado-Plateaus immer wieder verschiedene Canyons hinunterklettert. Als er wieder einen Canyon hinunterklettert, löst sich ein Felsen und er stürzt ab und klemmt sich dabei seinen Arm ein. Verzweifelt versucht er seinen Arm mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu befreien. Als alle seine Versuche scheitern, sieht er nach fünf schlaflosen Tagen als letzten Ausweg nur mehr die Amputation seines Arms. Als er sich befreit hat, finden ihn nach einem Fußmarsch Wanderer und retten ihn.

Bereits zu Beginn des Films wird die Schaulust des Zuschauers angesprochen. Der Blick von oben auf den Rad fahrenden Aron gibt bereits einen ersten Eindruck von der Einzigartigkeit dieser Landschaft. Das scheinbar unendliche, weite Plateau mit seinen unzähligen Canyons, die nur erahnen lassen, was darunter alles sein könnte, ziehen gebannt den Blick des Zuschauers auf sich. So auch der Moment, in dem Aron, abstützend in einem Canyon, sich einfach fallen lässt und in einem unterirdischen, klaren, blauen See landet. Die Enge des Canyons, der abrupte Fall und anschließend der kräftig leuchtende, blaue See lässt den Zuschauer gebannt auf diese spektakulären Bilder blicken.

In der Trilogie *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003, R: Peter Jackson, dt. *Der Herr der Ringe*) erhält der Hobbit Frodo den Auftrag, einen Ring, der große Macht verleihen kann, zu vernichten. Deshalb macht er sich mit seinen Gefährten nach Mordor, zum einzigen Ort, wo dies geschehen kann, auf. Nach unzähligen Strapazen, Abenteuern und Kämpfen gegen böse Geschöpfe, Kreaturen und den dunklen Herrscher Sauron, der unbedingt den Ring haben will, aber auch gegen sein inneres Verlangen, gelingt es schließlich Frodo den Ring der Vernichtung zuzuführen. Auf ihrer Reise durchqueren sie zuerst saftige, grüne Wiesen und Hügel. Je weiter sie sich ihrem Ziel, somit Mordor

nähern, desto unwirtlicher, grauer und toter wird die Landschaft. Das grüne Saftige weicht einer tristen Ödnis, ein Zeichen des Bösen, das dort herrscht.

Beeindruckend ist die Größe und Monumentalität der Landschaften, die von den Gefährten durchquert werden müssen. Spektakulär ist auch die anfängliche grüne Landschaft mit ihrer üppigen Vegetation. Die Schönheit der Berge, Flüsse, Täler während des Marsches lädt den Zuschauer zum Verweilen seines Blickes ein. Jedoch ist das Verweilen für den Zuschauer nur von kurzer Dauer, da die Gefährten weiterziehen müssen. Ungeachtet der Handlung zieht die Schönheit der Landschaft den Blick auf sich. Aber genauso wie das Schöne den Blick des Zuschauers auf sich zieht, so zieht im weiteren Verlauf des Films auch das Ausgedörrte, das Felsige, das Kahle, somit das Hässliche, das Böse den Blick auf sich, denn trotz des Fehlens von nennenswerter Vegetation behält die Landschaft ihren Schauwert.

Im Science-Fiction Film *Transformers: Revenge of the Fallen* (2009, R: Michael Bay, dt. *Transformers – Die Rache*) kämpfen die guten Transformers zusammen mit den Menschen gegen die bösen Transformers. Seit ewigen Zeiten schlummert in einer ägyptischen Pyramide eine Maschine, die Sonnen zerstören kann und die nun die Bösen beabsichtigen zu aktivieren. Im abschließenden, alles entscheidenden Kampf können die bösen Transformers besiegt und die Maschine vernichtet werden.

Die Landschaft als Spektakel tritt beim finalen Showdown auf, beim Kampf auf der Pyramide inmitten einer Wüstenlandschaft. Das Element der Wüste und hier im Speziellen die Pyramide zieht den Blick auf sich und gibt dem Kampf einen besonderen Schauwert – alt gegen neu. Gebannt vom Monumentalen, aber trotzdem vergänglich, blickt der Zuschauer auf dieses Spektakel.

7. Landschaft als Handlungsträger

Bei der Landschaft als Handlungsträger wird diese zum Träger der Handlung. Sie trägt zur Beeinflussung der Narration bei. Gewissermaßen wird mit ihr eine Handlung realisiert, welche ohne sie in dieser Form nicht möglich wäre. Sie greift in die dramaturgische Inszenierung ein und erzeugt dadurch diese spezielle Geschichte.

André Gardies meint, dass es dabei zu einer Verwandlung der Landschaft und ihrer darin enthaltenen Elemente kommt, welche so weit gehen kann, dass diese auch etwas Fremdartiges annehmen kann. Wirken außerdem noch meteorologische Komponenten auf die Landschaft ein, wie etwa Regen, Nebel, Nordlicht usw., so kann die Landschaft sogar zu etwas Bedrohlichen werden.¹⁴¹

Diese Rolle der Landschaft findet sich häufig in Kriegsfilmern, Besiedlungsfilmern, Abenteuerfilmern oder Horrorfilmern.

Der Kriegsfilm *Hamburger Hill* (1987, R: John Irvin) erzählt von den Kampfhandlungen bei der Eroberung des Hügels 937 im A-Shau-Tal während des Vietnamkriegs. Der zehntägige Kampf wird zur persönlichen Zerreißprobe für jeden Einzelnen, besonders aber für die neuen Soldaten in der Kompanie. Für die Nordvietnamesen, die strategisch günstiger positioniert sind, da sie sich am Gipfel des Hügels befinden, ist es leichter der gegnerischen Einheit große Verluste zuzufügen. Verzweifelt versuchen die amerikanischen Soldaten immer wieder den Hügel zu erstürmen bis es ihnen schließlich gelingt.

Die Landschaft, der Hügel, steht im Mittelpunkt der Handlung, denn ihn gilt es zu erobern. Er wird zum Akteur und verwandelt im Laufe des Films sein Aussehen. Am Anfang grün bewachsen, bietet die Vegetation noch Schutz. Durch unzählige Angriffe mit den einhergehenden Explosionen verändert er sowohl sein Äußeres als auch sein Gesicht. Das Grün verwandelt sich zu etwas bräunlich Verkommenes und durch den Regen zu etwas beinahe Unüberwindbares, das nicht mehr gewillt ist, diese Handlung noch lange weiterzutragen. Übrig bleibt eine zerstörte Landschaft.

In *The Hunter* (2011, R: Daniel Nettheim) wird der Söldner Martin von einer Biotechnologiefirma nach Tasmanien geschickt, um dort den letzten vermeintlich noch lebenden Tasmanischen Tiger zu erlegen und dessen Proben für Forschungszwecke an sie

¹⁴¹ Vgl.: Gardies: *Le paysage comme moment narrative*, S. 149ff und Weghofer, Beate: *Cinéma Indochina: Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld: Transcript 2010. S. 27.

zu schicken. Dort angekommen macht er sich in die Wildnis auf und baut Fallen, welche jedoch von Tierschützern zerstört werden. Martin gelingt es nicht einmal den Tiger zu sichten. Erst durch einen Hinweis vom Sohn seiner Vermieterin ändert er sein Jagdrevier und kommt den Tiger auf die Spur. Durch Martins Verwachsen mit der Landschaft, seine Beziehung zu seiner Vermieterin und böartige Machenschaften seitens der Biotechnologiefirma, wodurch seine Vermieterin und deren Tochter umkommen, ändert Martin seine Pläne. Er tötet und verbrennt den Tiger, um zu verhindern, dass die Biotechnologiefirma an die Proben kommt, und um die Menschen dort zu schützen.

Die Landschaft trägt die Handlung, denn ohne sie gäbe es kein Streifen durch die Vegetation, keinen Tiger, der in ihr lebt und damit auch keine Jagd nach ihm. Durch die beeindruckende Schönheit und Wildheit der Landschaft kommt es zu einer Handlungsänderung, denn Martin ändert unter anderem auch wegen ihr seine Meinung und beschließt, sowohl der Biotechnologiefirma keine Proben zu liefern als auch alles erdenklich Mögliche zu tun, damit diese zu keiner kommen. Die Landschaft wird zum Akteur und hilft demjenigen, der ihre Schönheit nicht zerstört bzw. ihre Geheimnisse zu schützen versucht.

In *The Straight Story* (1999, R: David Lynch, dt. *Eine wahre Geschichte – The Straight Story*) geht es um die Geschichte von Alvin Straight, der im hohen Alter beschließt seinen kranken Bruder zu besuchen, um einen bereits länger anhaltenden Streit aus der Welt zu schaffen. Das Besondere an Alvin ist, dass er keinen Führerschein besitzt, weshalb er den Entschluss fasst, mit dem Rasentraktor samt großem Anhänger sich auf die Reise zu begeben. Auf eine Reise, die sechs Wochen und ca. 400 Kilometer lang ist, gespickt mit Erlebnissen, bis er endlich bei seinem Bruder ankommt.

Nur mit Hilfe der Landschaft erreicht Alvin sein Ziel. Sie greift in die dramaturgische Inszenierung ein, denn würde sich die Landschaft anders verhalten, so würde auch die Handlung eine andere sein. Es ist eine Landschaft, die Alvin gutgestimmt ist und zu ihm passt. Die Landschaft trägt die Handlung, denn sie dient und bestimmt den Verlauf der langen Reise, die zwischen zwei Bundesstaaten stattfindet. So langsam wie sich die Landschaft verändert, so langsam ist auch das Gefährt, das sich durch diese bewegt und Alvin seinem Ziel näher kommen lässt.

Der Film *The Way* (2010, R: Emilio Estevez, dt. *Dein Weg*) erzählt die Geschichte des Augenarztes Tom Avery, der nach dem Tod seines Sohnes, während einer Pilgerreise am

Jakobsweg, nach Frankreich reist, um dessen Habseligkeiten und seinen Leichnam zurück nach Amerika zu bringen. Da die Formalitäten etwas länger dauern, beginnt er seine Meinung zu ändern und beschließt sich mit der Asche seines Sohnes auf den Jakobsweg zu begeben, um sie dann am Ende ins Meer zu streuen. Während der Reise trifft er auf einige Pilger, die einerseits auf der Suche nach dem Sinn des Lebens sind, andererseits genauso wie er etwas aufarbeiten wollen bzw. müssen, um weiter ihr Leben leben zu können.

Mit der Landschaft, welche den Jakobsweg umgibt bzw. durch die der Jakobsweg verläuft, wird erst die Handlung durchgeführt. Sie beeinflusst die Narration. Gäbe es die Landschaft nicht, so gäbe es in dieser Form auch nicht den Weg zur inneren Läuterung. Je länger sich Tom durch die Landschaft bewegt bzw. kämpft, desto mehr schließt er Frieden mit sich und seinem Sohn und beginnt ihn letztendlich zu verstehen. Mit der Veränderung der Landschaft, was er mit ihr und durch sie erlebt, so verändert sich auch Tom, seine Einstellung zu sich und zu seiner Umwelt.

8. Landschaft als Symbol / Metapher / Allegorie

Bilder von Landschaften können auch eine symbolische oder metaphorische Rolle übernehmen. Sie stehen dann für emotionale Zustände der Protagonisten, dienen der Geschichte als Rahmen oder als Stimmungsbild. Das Deuten der Symbole führt zu einer subjektiven Beziehung zum Zuschauer.¹⁴²

Diese Ansicht wurde bereits auch von Bèla Balázs vertreten. Er betonte jedoch, dass Elemente immer eine Bedeutung haben, dass es aber vom Filmemacher abhängt, wie diese Symbole eingesetzt werden und welche Bedeutung sie dadurch erhalten. Der Zuschauer wiederum deutet diese Symbole nach seinem Gutdünken. Somit erhält jede Landschaft und deren Elemente eine eigene subjektive Aussagekraft, abhängig davon wer produziert und wer betrachtet.¹⁴³

Auch Anton Escher und Stefan Zimmermann finden, dass Landschaften bzw. Landschaftselemente symbolischen oder metaphorischen Charakter annehmen können, um Stimmungen zu verstärken bzw. etwas Bestimmtes auszudrücken.¹⁴⁴

In diesem Kapitel wird nicht auf die Thematik Landschaft als Symbol für den Seelenzustand der Protagonisten eingegangen, da dies im nachfolgendem Kapitel ‚Landschaft als Seelenlandschaft‘ näher behandelt wird.

Als Symbol wirken Landschaften und deren Elemente, wenn diese als Bedeutungsträger, als Sinnbild für etwas anderes, dienen. Symbole müssen vom Zuschauer erkannt und gelesen werden.

Landschaften wirken als Metapher, wenn sie einen doppelten Sinn aufweisen. Sie sind Wirklichkeiten, jedoch erhalten sie durch ihre Darstellung eine zweite, eine symbolische Bedeutung. Auch wenn diese nicht erkannt wird, bleibt noch immer das eigentliche Bild.¹⁴⁵

Als Allegorien wollen die Bilder hingegen „ihren anderen Sinn nicht offen aussprechen [...] – ihn aber doch verraten, da die Verschlüsselung allgemein bekannt ist.“¹⁴⁶ Die Bilder sagen selbst nichts aus, denn ihr Wert liegt nur in der symbolischen Bedeutung und erst

¹⁴² Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 21.

¹⁴³ Siehe Kapitel 3 unter Bèla Balázs.

¹⁴⁴ Vgl.: Escher / Zimmermann: Geography meets Hollywood, S. 232.

¹⁴⁵ Vgl.: Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus 1949. S. 121.

¹⁴⁶ Koebner, Thomas: Metapher / Allegorie / Symbol. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011. S. 446.

durch die Deutung bekommen sie einen Sinn.¹⁴⁷ Es kommt zur sinnbildlichen Darstellung eines abstrakten Begriffs durch die Landschaft.

Landschaften und Landschaftselemente können auf unterschiedlichste Weise als Sinnbild zur Anwendung kommen. So kann z.B. der Baum als Laubbaum u. a. für Wiedergeburt, assoziiert durch sein wechselndes Laubkleid, oder als etwas Göttliches in den Himmel Ragendes, als Nadelbaum u.a. für Unsterblichkeit, stehen. Aber nicht nur der Baum selbst, sondern auch wo er z.B. positioniert ist, hat Einfluss auf die Interpretation. Ein einzelner Baum inmitten einer weiten Landschaft steht wie die weite Landschaft ohne Landschaftselemente für Einsamkeit, für das Verlassensein. Mit einem Berg kann z.B. Erhabenheit, Anstrengung oder Göttlichkeit assoziiert werden, mit dem Meer wiederum Sinnlichkeit, Wiedergeburt, Verlorenheit oder Unendlichkeit. Ein Fluss ist sowohl Symbol für Fruchtbarkeit als auch für das Vergehen der Zeit. Auch meteorologische Zustände wie Nebel oder Regen wirken auf die Landschaft: Landschaft im Nebel steht für eine undurchdringliche Welt; Landschaft im Regen für Melancholie; Landschaft im Sonnenschein für Freude und Glück. Genauso wirken Farben in Landschaften bzw. Farbtöne, welche die Landschaften einhüllen, so z.B. steht Rot für Blut, Feuer, Leidenschaft und Aggression, oder Blau für Kälte, Sehnsucht und Melancholie.¹⁴⁸

Im Film *Stromboli, terra di Dio* (1950, R: Roberto Rossellini, dt. *Stromboli*) heiratet die Litauerin Karin nach dem Zweiten Weltkrieg einen Fischer von der Mittelmeerinsel Stromboli um schnellstmöglich einem Flüchtlingslager in Italien zu entkommen. Die Bewohner treten der eleganten Frau mit Argwohn und Abneigung entgegen, genauso wie die Vulkaninsel mit ihrem unwirtlichen Äußeren. Deshalb beschließt Karin, mittlerweile schwanger, die Insel zu verlassen. Um von der Insel wegzukommen, muss sie jedoch den Vulkan überqueren. Mitten auf ihm bricht sie aus Erschöpfung zusammen. Am nächsten Morgen beschließt sie trotz allen Widrigkeiten, für ihr ungeborenen Kindes, weiterzukämpfen.

Die Insel ist ein Symbol für die Isolation, welche die Bewohner vom Festland trennt und mit einer eigenen Mentalität leben lässt. Die Kargheit des Bodens entstanden durch den Vulkan, der immer wieder frische Gesteinsbrocken und Lavaströme über die Landschaft verteilt, spiegelt sich in der Bescheidenheit und Armut der Menschen wider. So

¹⁴⁷ Vgl.: Balázs: Der Film, S. 121.

¹⁴⁸ Vgl.: Bruce-Mitford, Miranda: Zeichen & Symbole. Die verborgene Botschaft der Bilder. Stuttgart [u.a.] Belser 1997. S. 34ff und Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren 2009. S. 44 u. 61.

undurchdringlich und bedrohlich wie die Rauchwolken sind, so ist auch die Welt um Karin herum. Der rumorende Vulkan ist ein Metapher für die Spannungen in Karins Ehe und ihrer Beziehung zu den Inselbewohnern. In ihrer Verzweiflung und Erschöpfung am Berg erblickt Karin den Sternenhimmel, welcher ein Symbol für Schutz und Begleitung ist und sie auf eine bessere Zukunft hoffen lässt.

In *Don't Look Now* (1973, R: Nicolas Roeg, dt. *Wenn die Gondeln Trauer tragen*) reist der Engländer John Baxter mit seiner Frau nach Venedig, um dort eine Kirche zu restaurieren und um den Unfalltod ihrer Tochter zu verarbeiten. Mysteriöse und bedrohliche Ereignisse überschatten den Aufenthalt in Venedig. Trotz einer Prophezeiung, dass der Verbleib für John in Venedig gefährlich sei, bleibt er weiterhin dort. Als er in den Gassen Venedigs eine kleine Gestalt im roten Mantel sieht, redet er sich ein, dass dies seine tote Tochter sein könnte und verfolgt diese. Als er die Gestalt einholt, dreht sich diese um und es stellt sich heraus, dass es eine alte, kleine Frau ist, die ihm schließlich die Kehle durchtrennt.

Der Stadtteil von Venedig, der sich durch enge, dunkle Gassen und zum Teil bereits dem Verfall preisgebender Häuser charakterisiert, steht für eine Landschaft, die eine Allegorie für das beginnende Unheil und den nahenden Tod ist. Die Gassen, die einem Irrgarten gleichen, sind eine Metapher für die Verstrickungen, die John sowohl im realen Leben als auch in seinen Gedanken begleiten. Auch die Kanäle mit ihrem dunkel erscheinenden Wasser strecken sich wie Tentakeln nach John aus. Als er das Totenschiff mit den drei schwarz gekleideten Frauen erblickt, ist das ein Sinnbild für den Tod, der ihn bald ereilen wird. Im Film taucht immer wieder die Farbe Rot als Symbol für Gefahr, die überall lauert und jederzeit zuschlagen kann, auf.

Der Film *Jurassic Park* (1993, R: Steven Spielberg) erzählt von einem Erlebnispark auf einer pazifischen Insel, wo mit der Hilfe von Gentechnologie Dinosaurier wieder zum Leben erweckt wurden. Diese sind durch Sicherheitszäune von den Besuchern getrennt. Gerade als eine Gruppe von Spezialisten den Park auf seine Sicherheit hin kontrollieren will, kommt es zu einem Zwischenfall. Die elektrischen Schutzzäune werden durch einen korrupten Mitarbeiter deaktiviert, während ein Tropensturm sich der Insel nähert. Die Dinosaurier durchbrechen die Zäune und für die Gruppe beginnt ein Kampf um Leben und Tod, den nur einige überleben.

Die wunderschöne Insellandschaft wird durch die Zäune, die Technik und die geklonten Dinosaurier in ihrer Natürlichkeit gestört. Der Sturm als Zeichen Gottes bricht über die

Insel herein und zeigt auf, dass in die Schöpfungsgeschichte nicht ohne weitreichende Folgen eingegriffen werden darf. Die Gebäude mit ihren technischen Apparaten dienen als Metapher für den Fortschritt und für die hochentwickelte Spezies Mensch, die jedoch hilflos den Naturgewalten und ihren ehemaligen Urbewohnern ausgesetzt ist.

Der Film *Gerry* (2002, R: Gus Van Sant) erzählt die Geschichte zweier junger Männer, die bei einer Reise durch die Wüste aus ihrem Wagen aussteigen, um sich etwas anzusehen. Da sie es nicht finden, beschließen sie wieder umzukehren. Bei ihrem Marsch zurück zum Wagen verlaufen sie sich und irren in weiterer Folge ohne Wasser und Nahrung in der Wüste herum. Ohne Kräfte bittet der eine den anderen ihn von den Qualen zu erlösen. Der Zweite legt sich anschließend zum Sterben dazu. Als er wieder aufwacht hört er Motorengeräusche von einer nahen Straße.

Die Straße, die durch eine scheinbar unendlich weite Landschaft führt, ist ein Sinnbild für die Einsamkeit der Menschen. Auch wenn die beiden Protagonisten zu zweit unterwegs sind, so ist doch jeder für sich alleine. Der Marsch durch die zuerst bewachsene Wildnis auf der Suche nach dem ‚Ding‘ ist eine Allegorie für die Suche des Menschen im Leben. Demgegenüber symbolisiert die Wüste mit ihren immer wiederkehrenden Abschnitten die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens.

9. Landschaft als Seelenlandschaft

Bei einer Seelenlandschaft wird die Landschaft zur „Trägerin von inneren Stimmungen“¹⁴⁹. In dieser Landschaft kann sich sowohl der emotionale Zustand einer einzelnen Person als auch einer ganzen Gruppe und sogar einer ganzen Gesellschaft widerspiegeln. Dabei kommt es zu einer „Verbindung zwischen Mensch und Umgebung“¹⁵⁰ in einer ausdrucksbetonten Landschaft, wie Barbara Pichler und Andrea Pollach bemerken.

Auch André Gardies betont, dass es dabei zu einer Fusion zwischen dem Seelenzustand der Figur und der Landschaft kommt. Laut Andrew Higson gibt sich dabei der Seelenzustand als bildlicher Ausdruck zu zeigen.¹⁵¹

Diese Beseelung der Landschaft, der darin vorkommenden Dinge, Pflanzen und Lebewesen, schafft die Möglichkeit Gefühle und Stimmungen auch visuell dem Zuschauer näherzubringen.¹⁵²

In einer Seelenlandschaft erhält die Landschaft bzw. die darin vorkommenden Orte bzw. Landschaftsteile einen symbolischen Charakter zugeschrieben und spiegeln damit die Probleme bzw. den Zustand der Seele des Protagonisten wider. In derselben Weise kann aber damit auch der Entwicklungsstatus des Protagonisten, den er im Laufe der Narration einnimmt, wiedergegeben werden.¹⁵³

„Wenn zumindest in Momenten die Innen- mit der Außenwelt zu verschmelzen scheint, wenn Dinge und Landschaften zu Gegenständen unserer Aneignung und dadurch beseelt werden, wenn Landschaften als *innere Stimme* wahrgenommen wird – eine im Grunde romantische Vorstellung – , als subjektiver Erfahrungsort, der als äußerer Raum die Projektion von inneren Vorgängen und Emotionen ermöglicht, wird die Landschaft zum Mittel einer poetischen Selbst- und Weltkonstruktion, zur *Seelenlandschaft*.“¹⁵⁴

Verschiedene Methoden und Hilfsmittel tragen dazu bei, dass der Zuschauer zur Zuordnung zwischen Landschaft und Seele des Protagonisten angeregt wird. Diese sind: „die Bewegtheit des filmischen Bildes, das Spiel mit Perspektive und variablen

¹⁴⁹ Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: Landschaft als Symptom. Notizen zum Begriff Seelenlandschaft. In: Franzen, Brigitte / Krebs, Stefanie (Hgg.): Mikrolandschaften. Landscape Culture on the Move. Microlandscapes. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2006. S. 268.

¹⁵⁰ Ebenda. S. 269.

¹⁵¹ Siehe Kapitel 3 unter André Gardies und Andrew Higson.

¹⁵² Vgl.: Pichler / Pollach: Landschaft als Symptom, S. 269f.

¹⁵³ Vgl.: Marshall: Natur im Film, S. 469.

¹⁵⁴ Pichler / Pollach: Landschaft als Symptom, S. 268f.

Entfernungen vom abgebildeten Objekt, die Möglichkeit der Bewegung durch diese Landschaften, die Montage, die Kontrolle der Zeit¹⁵⁵. Eine weitere Methode, die von Barbara Pichler und Andrea Pollach außer Acht gelassen wurde, ist die Überblendung. So kommt es zum Beispiel im Film *Suna no onna* (1964, R: Hiroshi Teshigahara, dt. *Die Frau in den Dünen*) zur Überblendung zwischen dem Körper der Protagonistin und einer Sanddünenlandschaft, wodurch der Seelenzustand des Mannes offenbart wird.

Melancholia (2011, R: Lars von Trier) ist ein Endzeitfilm. Er beginnt mit einem für den Zuschauer verstörenden Traum von Justine, der Hauptfigur, in welchem sie bereits die kommenden Ereignisse voraussieht, bevor die eigentliche Handlung überhaupt begonnen hat. Justine und Michael wollen im Schloss ihrer Schwester Clair heiraten. Bei ihrer Ankunft dort sieht sie einen hell erleuchteten Stern am Himmel. Während der Feierlichkeit, muss sich Justine, da sie für ihren Job noch einiges zu erledigen hat, öfters zurückziehen. Angespannt wegen ihrer Arbeit und der Vorwürfe seitens ihrer Schwester und ihres Mannes verfällt sie wieder in eine Depression. In den frühen Morgenstunden kündigt sie ihren Job und ihr Mann verlässt sie. In weiterer Folge entdeckt Justine, dass der hell leuchtende Stern Antares von dem Planeten Melancholia verdeckt wird. Aber es kommt noch schlimmer, Melancholia soll mit der Erde kollidieren. Die beiden Schwestern reagieren ganz unterschiedlich auf das nahende Ende. Während Justine sich danach sehnt, verliert Claire zusehend ihre Fassung. Am Ende kommt es zur Kollision zwischen Erde und Melancholia und zur Vernichtung der beiden Planeten.

So wie sich im Verlauf des Filmes Justine verändert, so verändert sich auch die Landschaft um sie herum, wobei hier auch der Himmel eine wesentliche Position einnimmt. Je näher der Untergang kommt, desto stärker wird ihre Depression und desto sehnsüchtiger wird der Untergang von ihr herbeigesehnt. Zu Beginn bei ihrer Hochzeit ist eine strahlende Justine umgeben von einer stimmigen, schönen Landschaft zu sehen. Erste Veränderungen lassen sich schon erahnen, als sie den hell, erleuchteten Stern entdeckt. Justine geht eine Osmose mit ihrer Umgebung ein, bildlich sichtbar durch das Fließen der Energie auf ihren Händen. Am Ende erwartet Justine die Verschmelzung mit Melancholia.

Im Kriegsfilm *Apocalypse Now* (1979, R: Francis Ford Coppola) bekommt Captain Willard während des Vietnamkriegs den Auftrag, Colonel Kurtz zu töten. Dieser hat sich an der Grenze zu Kambodscha ein eigenes Reich aufgebaut, welches er beherrscht. Mit

¹⁵⁵ Ebenda. S. 269.

einem Patrouillenboot machen sich Willard und seine Männer den Fluss entlang auf, um ihre Mission zu erfüllen. Je weiter sie vorwärtskommen, desto bizarrer wird ihr Trip. Bei Kurtz angekommen, will Willard sich ihm zunächst anschließen, tötet ihn aber letztendlich. Je näher sich Willard seinem Ziel, dem Lager von Kurtz, kommt, umso mehr verändert sich die Landschaft und er sich selbst auch. Die Landschaft wird zum Spiegelbild seiner verzweifelten Seele, deren Abgründe hier offenbart werden. Sinnloser Hass machte die einstige Idylle des Dschungels zu einer vernichtenden Hölle, welche auch auf Willard und seine Kameraden übergreift. Klare, reine Bilder der Landschaft am Anfang spiegeln die Seele bzw. die scheinbare Sinnhaftigkeit seiner Order wider. Diese weichen jedoch schmutzigen, verstörenden Landschaftsbildern, welche die verstörte, zweifelnde Seele, die nicht mehr an die Sinnhaftigkeit dieser Aktion glaubt, zum Ausdruck bringen. Im starken Kontrast dazu stehen die Landschaftsbilder mit den sich vergnügenden Soldaten, die eine wenn nicht heile, doch zumindest eine normale Welt vorgaukeln, wobei diese Bilder immer wieder durch Bilder von Angriffen auf diese so scheinbar normale Welt gestört werden. Diese in rot, getauchten Bilder des Angriffes spiegeln den Tod und das unendlichen Grauen, welche die Soldaten durchleben, wider.

Into the Wild (2007, R: Sean Penn) schildert die Geschichte eines jungen Mannes aus reicher Familie, der sein bisheriges wohlbehütetes Leben aufgibt, um sich selbst und die Welt zu finden. Er durchreist mehrere Bundesstaaten Amerikas, zuerst nach Süden und dann wieder zurück in den Norden, bis er schließlich sein Ziel Alaska erreicht. Hier will er sich fern jeder Zivilisation dem Leben stellen. Die Widrigkeiten der Natur fordern schlussendlich ihr Tribut. Der junge Mann stirbt geschwächt und eingeschlossen in seinem selbstgewählten Domizil, das letztendlich zu seinem Gefängnis wurde.

Der Wunsch nach Freiheit des jungen Mannes spiegelt sich in der Weite der Landschaft, die er durchquert, wider. Je länger er sich in den weiten, unbewohnten Landschaften aufhält, umso glücklicher und zufriedener wird er. Auch die kleineren Widrigkeiten des Lebens können ihn auf seiner Reise nicht aufhalten und ihn von seinem Wunsch abhalten, endlich die Wildnis, die in aller Deutlichkeit in Alaska zum Vorschein kommt, zu finden. Am Ende ist sein Blick auf einen blauen Himmel durchzogen mit weißen Wolken gerichtet, ein Bild, das einerseits die Unendlichkeit der Seele und andererseits die Erlösung seiner Seele verkörpert. Es ist somit kein Ende, sondern nur ein Ende für die Hülle, die ihm für die Welt zur Verfügung gestellt wurde.

Das Drama *There Will Be Blood* (2007, R: Paul Thomas Anderson) erzählt die Geschichte von Daniel Plainview, wie dieser im Jahre 1910 in Südkalifornien vom einfachen Mann zu einem erfolgreichen Geschäftsmann in der Ölbranche wurde. Dies gelingt ihm nicht nur durch Ehrgeiz und Zielstrebigkeit, sondern auch durch Härte und Skrupellosigkeit. Unter seiner Härte haben besonders seine näheren Mitmenschen, in erster Linie sein Sohn H.W., welchen er als Baby aufgenommen hat, zu leiden. Überfordert mit seinem Sohn, schickt er diesen in ein Internat. Auch nach dessen Rückkehr bleiben sich Vater und Sohn fremd. Als H.W. in Mexiko ins Ölgeschäft einsteigen will, kommt es zum Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn. Plainview wirft ihm Verrat vor und klärt ihn über seine Herkunft auf. Nicht Entsetzen sondern Zufriedenheit macht sich in H.W. breit, denn so hat er nichts mit diesem alten, verbitterten Mann gemeinsam und ist frei. Für Plainview hingegen läuft alles aus dem Ruder. Fertig mit sich und der Welt endet der Film.

Wie das Leben von Plainview am Anfang des Films, so ist auch die ihm umgebende Landschaft karg und einsam. Obwohl er zu Reichtum und Wohlstand kommt, bleibt die Landschaft um ihn herum weiterhin karg und verlassen. So wie seine Seele am Anfang hart und einsam ist, so bleibt sie auch nach seinem finanziellen Aufstieg. Gierig nach immer mehr bohrt er Loch um Loch ins Erdreich, mit der unersättlichen Gier wieder neues Öl zu finden. Genauso wie bei der Landschaft, bohrt sich ein Loch nach dem anderen in seine Seele und frisst sie langsam auf.

10. Landschaft als Stimmungsverstärker

Landschaften und einzelne Landschaftselemente, aber auch meteorologische Vorgänge, wie Nebel oder Regen sowie Tageszeiten, vor allem Nacht oder Dämmerung, können bereits vorherrschende Stimmungen um ein Vielfaches verstärken. Egal ob diese künstlich erzeugt werden oder von Natur aus gegeben sind.

Besonders zum Erzeugen von düsteren oder unheimlichen Stimmungsbildern wird häufig auf Landschaften mit einem Erscheinungsbild, das Ängste hervorrufen kann, zurückgegriffen. So finden z.B. extreme Schatten, alte, alleinstehende, verfallene Häuser, dunkle, verwachsene Wälder, nebelige Sümpfe usw. ihre Anwendung.

Liebliche, fast schon kitschige Landschaften können wiederum romantische Szenen verstärken. Landschaften im Regen oder im Herbst können hingegen eine melancholische Stimmung erhöhen.¹⁵⁶

Im Horrorfilm *John Carpenter's The Fog* (1980, R: John Carpenter, dt. *The Fog – Nebel des Grauens*) wird die kalifornische Stadt Antonio Bay an ihrem hundertsten Gründungstag von einem mysteriösen Nebel heimgesucht. Nicht nur breitet sich der Nebel vom Meer her über die Stadt aus, sondern im Nebel ereignen sich auch unzählige, rätselhafte Todesfälle. Angst und Schrecken verbreiten sich in der Bevölkerung, bis es schließlich zum Lüften des Geheimnisses über die Stadtgründung kommt. Die Gründungsväter der Stadt haben Schuld auf sich genommen, denn nur durch einen heimtückischen Plan, dem ein Schiff samt Insassen zum Opfer fiel, konnten sie die Stadt bauen. Im Nebel kehren nun die Toten zurück, um Rache zu nehmen.

Durch das besondere Landschaftsbild, welches in der Nacht entsteht und durch den langsam, durch alle Ritzen durchströmenden Nebel seine Verstärkung findet, wird eine Stimmung der Angst und des Schreckens erzeugt. Zuerst erscheint die Nebelbank auf der offenen See mit dem von ihr ausgehenden Leuchten noch interessant und geheimnisvoll, aber als sie sich der Stadt bemächtigt, wird sie zu einer ernststen Gefahr. Beeindruckend – schaurig schön und doch furchterregend – ist die Wirkung der Landschaft mit dem sich schnell bewegenden Nebel und dem blauen Farbton, die beim Zuschauer etwas Beklemmendes und Grauenvolles hervorrufen.

¹⁵⁶ Vgl.: Koebner, Thomas: Atmosphäre / Atmo. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 38.

Das Drama *Rabbit-Proof Fence* (2002, R: Phillip Noyce, dt. *Long Walk Home*) erzählt die Geschichte dreier Aborigine-Mischlingsmädchen, die im Jahre 1931 in Australien von ihren Müttern getrennt und in ein Erziehungsheim fast 2000 Meilen von ihrem Zuhause entfernt gebracht werden. Hinter diesem Vorgang steht ein Gesetz, welches ermöglicht Mischlingskinder der Aborigines von ihren Eltern zu trennen, um sie in Heimen auf die Zukunft als Hausangestellte und Farmarbeiter vorzubereiten. Bald nach der Ankunft der Mädchen im Heim gelingt ihnen die Flucht und sie marschieren einem Kaninchenzaun, der zum Schutz für die Felder errichtet wurde, entlang, um zurück nach Hause zu gelangen. Zwei der drei Mädchen gelingt nach vielen Widrigkeiten schließlich die Heimkehr.

Die Weite der australischen Landschaft verstärkt die Grundstimmung von Verzweiflung, welche den Film beherrscht. Ein Fluss bietet ihnen kurzzeitig die Möglichkeit, ihre Spuren zu verwischen und erzeugt den Anschein von Hoffnung. Auf den Zaun stoßend, hebt dieser für kurze Zeit die Zuversicht einmal ihr Ziel zu erreichen, da dieser auch bei ihrem Zuhause vorbeiläuft, aber vielmehr wird, im Fortverlauf ihrer Wanderung, durch seine scheinbar ewig dauernde Länge ihre vermeintlich ausweglose Situation unterstrichen. Ihr Marsch durch die trockene, ausgedörrte Wüstenlandschaft steigert das Gefühl für ihre Hilfslosigkeit gegenüber ihrem Schicksal.

Im Horrorfilm *Sleepy Hollow* (1999, R: Tim Burton) wird der Constable Ichabod Crane Ende des 18. Jh. wegen seinen modernen Ermittlungsmethoden von New York nach Sleepy Hollow strafversetzt. Dort passieren in letzter Zeit wahllose Morde, die ein angeblich kopfloser Reiter verüben soll. Ichabod glaubt am Anfang nicht an die Geschichte eines übernatürlichen Mörders. Erst allmählich erkennt er, dass die Person, welche den Kopf des toten Reiters besitzt auch die Macht über diesen hat. Nachdem Ichabod den Kopf findet und ihn dem Reiter zurückgibt, enteilt dieser mit dem ehemaligen Besitzer seines Kopfes in die Hölle. Die Morde haben ein Ende und Ichabod kehrt nach New York zurück. Bereits das Thema erzeugt eine Grundstimmung von Angst und Schrecken bei den Zuschauern, aber erst durch die besondere Landschaft und ihre außergewöhnliche Darstellung wird die Stimmung und die Wirkung auf den Zuschauer um ein Vielfaches erhöht. Das Landschaftsbild ist geprägt von Düsternis, Finsternis und Nebel, zumeist in einem blauen Farbton gehalten, wodurch alles noch unheimlicher erscheint. Als Landschaftselemente tauchen Wälder mit knorrigen, kahlen Bäumen auf, deren Boden mit Laub bedeckt ist, wodurch das Weiterkommen, somit die Flucht, für die Opfer noch schwieriger wird und die Stimmung von Tod und Verfall noch verstärkt wird.

Der Film *Fitzcarraldo* (1982, R: Werner Herzog) erzählt die Geschichte des Unternehmers Fitzgerald, welcher als großer Opernliebhaber Anfang des 20. Jh. mitten im peruanischen Dschungel ein Opernhaus errichten möchte. Zu diesem Zweck versucht er mit der Hilfe eines Indianervolks einen Dampfer über einen Berg zu transportieren, da der Flussweg aufgrund von Stromschnellen nicht passierbar ist. Als das Schiff nach etlichen Strapazen nach der Bergüberquerung wieder ins Wasser gelassen wird, kapern die Eingeborenen – als Opfergabe an die Götter – die Taue und das Schiff stürzt die Stromschnellen hinab. Dies überstanden, nützt Fitzgerald den Dampfer ein einziges Mal noch für eine Opernaufführung.

Durch die Landschaft, bei der Flussfahrt durch den faszinierenden Amazonas-Dschungel mit all seiner Schönheit, Unberührtheit und Gefahr, kommt die wahnwitzige Idee Fitzgeralds erst richtig zum Vorschein. Vor allem während der Überquerung des Berges wird die Landschaft, der Dschungel, zu einer Verstärkung der Stimmungen, die den Film beherrschen und von der Hauptfigur ausgehen. Es ist Hysterie, Raserei und Besessenheit, welche der Berg zum Teil auslöst und noch verstärkt. Die Erhabenheit, die sich am Berggipfel einstellt und die Hilflosigkeit, die zwischen den Stromschnellen zum Vorschein kommt, erhalten erst durch diese speziellen Landschaften den richtigen Ausdruck und die notwendige Betonung.

11. Landschaft als historischer oder gesellschaftlicher

Verweis

„Landschaft und auch ihr Abbild stellt eine Durchdringung von Natur, Gesellschaft und Geschichte in der Anschauung des betrachtenden und empfindenden Subjekts dar“¹⁵⁷

In der Landschaft spiegeln sich sowohl historische als auch kulturelle Vorgänge mit subjektiven oder nationalen Bezug wider. Dabei ist z.B. bei einer Eroberung oder Besiedelung nicht der Akt an sich von Bedeutung, sondern die spezielle Geschichte, die dahinterliegt, mit dem dazugehörigen Ort.¹⁵⁸

Anzufinden sind diese Zuschreibungen u.a. im Historienfilm, Monumentalfilm, historischen Abenteuerfilm oder Kriegsfilm, aber auch in Biopics. Ferner ist es z.B. beim Historienfilm nicht von Bedeutung zu welchem Zeitpunkt sich dieses Ereignis zugetragen hat, sondern nur dass es bereits abgeschlossen ist.¹⁵⁹

Bereits Béla Balázs wies darauf hin, dass in der Landschaft stets auch das Milieu zu finden ist.¹⁶⁰ So können sich die gesellschaftlichen oder sozialen Bedingungen und Entwicklungen, entweder direkt sichtbar oder symbolisch dargestellt, in der Landschaft widerspiegeln, wie z.B. in Sozialdramen und Sozialkomödien.¹⁶¹

Thematisiert werden u.a. Armut, Klassenkampf, Obdachlosigkeit, soziale Kälte, Rassismus oder sozialer Verfall und dies mitunter sehr realistisch. Bei gesellschaftskritischen Stoffen wählen zudem manche Filmemacher – auch heute noch – bewusst andere Handlungsorte in anderen Ländern, wo dem Thema offener gegenüber gestanden wird oder auch andere Epochen, in denen die Handlung realisiert wird, um nicht mit dem jeweiligen politischen, gesellschaftlichen System in Konflikt zu geraten.¹⁶²

Der Film *Gone with the Wind* (1939, R: Victor Fleming, dt. *Vom Winde verweht*) erzählt die Geschichte von Scarlett O'Hara, einer Tochter des Besitzers der Baumwollplantage Tara in der Nähe von Atlanta. Ihre jungen Jahre im Herrenhaus, umgeben von Sklaven im Haus und auf den Feldern, sind geprägt von der unglücklichen Liebe zum Nachbarssohn

¹⁵⁷ Pichler / Pollach: Landschaft als Symptom, S. 272f.

¹⁵⁸ Vgl.: Pichler / Pollach: moving landscapes, S. 25f.

¹⁵⁹ Vgl.: Vossen, Ursula: Historienfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 305ff.

¹⁶⁰ Siehe Kapitel 3 unter Béla Balázs.

¹⁶¹ Vgl.: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945 – 1960. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1990. S. 11.

¹⁶² Vgl.: Dammann, Lars: Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967 – 1976. Marburg: Schüren 2007. S. 48f.

Ashley. Nach zwei Ehen und vielen Nöten und Gefahren, die vom herrschenden Bürgerkrieg ausgehen, kommt es schließlich zur Hochzeit mit Rhett Butler. Ihre Ehe wird von ihrer vermeintlichen Liebe zu Ashley überschattet, bis diese schließlich auseinanderbricht. Frieden findet sie letztendlich auf Tara. Eingebettet ist die Geschichte von Scarlett O'Hara in die Wirren des Sezessionskrieges, in die Probleme mit der väterlichen Farm und in die Zeit der Reconstruction.

In der Landschaft mit ihren einschließenden Elementen spiegeln sich zuerst die Schönheit und der Reichtum der wohlhabenden Plantagenbesitzer wider. Erst mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges und mit dem Übergreifen auf die bis dahin wegen der gehaltenen Sklaven gut lebenden Plantagenbesitzern mit ihren rentablen Plantagen ändert sich deren Leben wie auch das Aussehen und der Zustand der Landschaft um sie. Einerseits kommt es zur Zerstörung der Landschaft durch Kriegshandlungen und Plünderungen, andererseits fehlen arbeitende Menschen zum Bewirtschaften der Felder und Wiesen, wodurch eine zerstörte und trostlose Landschaft übrig bleibt. Sowohl die Sklaven als auch die Männer, die in den Krieg gezogen sind, gehen bei der Verrichtung der Arbeit ab. Übrig geblieben sind nur die Frauen, die Kinder und die Kranken, für die jedoch die Flächen zu groß sind. Erst nach dem Ende des Krieges normalisiert sich die Situation und die Landschaft findet langsam wieder zurück zu ihrem alten Aussehen.

In *1492: Conquest of Paradise* (1992, R: Ridley Scott, dt. *1492 – Die Eroberung des Paradieses*) wird die Entdeckung der Neuen Welt durch Christoph Kolumbus beschrieben. Sowohl seine Schwierigkeiten finanzielle Mittel für seine Reisen aufzutreiben als auch die Intrigen am Hof werden thematisiert. Ferner werden die Kontakte zwischen Einheimischen und Eroberern, einerseits friedlich andererseits blutig, und die Besiedelung des Landes dargestellt. Letztendlich geht Kolumbus als Verlierer hervor. In Ketten wird er nach Spanien zurückgebracht und Amerigo Vespucci wird als Entdecker Amerikas gefeiert. Kolumbus Söhnen gelingt es, dass er noch einmal in die Neue Welt reisen darf.

Ehrfurchtsvoll gegenüber der ihn umgebenden Landschaft und freundlich zu den Eingeborenen erweist sich Kolumbus bei seiner Ankunft am Strand. Die Eingeborenen leben in einer Symbiose mit ihrer Umwelt mitten in dieser fruchtbaren, grünen Welt. Die Bilder spiegeln die Veränderung von einer beinahe unberührten Landschaft hin zu einer, die langsam aber unaufhörlich, je mehr Spanier in das Land kommen, das Gesicht und die Art ihrer neuen Bewohner, wider. Die Kraft, die von den stattlichen Schiffen ausgeht, zeigt bereits die Macht und Veränderung, die bald über die schöne Landschaft hereinbrechen

wird. Unberührte Landschaften werden schlussendlich ihrer Unschuld beraubt, indem es einerseits zum Kampf zwischen Eroberern und Eingeborenen und andererseits zwischen zwei verfeindeten Gruppen von Eroberern kommt.

In Film *The Grapes of Wrath* (1940, R: John Ford, dt. *Früchte des Zorns*) verlässt die Farmerfamilie Joad Oklahoma in Richtung Kalifornien, nachdem das Leben für die Kleinrentner wegen der Großgrundbesitzer immer unerträglicher wird. Es ist die Zeit der Weltwirtschaftskrise, trotzdem hofft die Familie als Landarbeiter in Kalifornien mehr Glück zu finden. Mit einem alten klapprigen Lastwagen machen sie sich auf den Weg. Aber ihre Situation wird nicht einfacher, denn dort ist ihr Leben geprägt von Ausbeutung und Hunger. Aber auch Anfeindungen müssen sie über sich ergehen lassen, vor allen seitens der bereits vor ihnen angekommenen Arbeitssuchenden.

In diesem sozialkritischen Film zeigt bereits die Landschaft mit ihrer Kargheit wie trostlos und einfach das Leben für die Familie Joad ist. Aber nicht nur die Landschaft in Oklahoma verkörpert dies, sondern auch in Kalifornien ändert sich das Erscheinungsbild der Landschaft nicht. Ihre alte Behausung wie auch ihre neue einfache Unterkunft zeigen in welcher sozialen Schicht sie sich bewegen. Die Reise in die neue Zukunft wird begleitet von einer Landschaft, welche die Armut und Ausbeutung dieser Zeit unterstreicht.

Im Film *Winter's Bone* (2010, R: Debra Granik) versucht die 17-jährige Ree verzweifelt ihren Vater zu finden, da deren Haus mit dem zugehörigen Land als Kautions für seine Freilassung aus dem Gefängnis hinterlegt hat. Falls er zu seiner Gerichtsverhandlung nicht kommt, verliert die Familie ihr Zuhause. Als einziger Ausweg bleibt Ree zu beweisen, dass ihr Vater tot ist und deswegen zur Verhandlung nicht erscheinen kann. Bei ihren Nachforschungen stößt sie auf eine Mauer voller Widerstand und Schweigen. Schließlich wird ihr doch geholfen und als Beweis für den Tod ihres Vaters übergibt Ree der Polizei die abgesägten Hände ihres Vaters. Das Haus und das Land bleiben Ree und ihrer Familie erhalten.

Die Landschaft gibt sich düster, dunkel und deprimierend, so wie die Situation und das Leben von Ree und ihrer Familie ist, trotzdem kann sie aber auch einen gewissen Reiz versprühen. Deren sozialer Status als auch der von den anderen handelnden Personen spiegelt sich in jedem einzelnen Landschaftselement wider. Das Haus, der Hof und auch die restlichen Gebäude sind zum Teil einfach gebaut bzw. in einem desolaten Zustand. Ihre Suche führt sie durch Gegenden, welche die Aussichtslosigkeit ihres Unterfangens

verdeutlichen. Auch die Gesellschaft entspricht der Landschaft. Eine kalte, hartherzige Gesellschaft zeigt sich in einer Landschaft, die bestimmt wird von kahlen Bäumen und Wäldern, von bräunlichen Wiesen und einem trostlosen Winter.

12. Landschaft als Genre-Kennzeichnung

„Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können).“¹⁶³

Der Genrebegriff weist eine besondere Eigenschaft auf, er ist zirkulär. Das heißt: „Wir müssen also über bestimmte Zuordnungskriterien verfügen, um Filme [z.B.] als Western bestimmen zu können. Andererseits aber können wir diese Kriterien nur wieder aus den Filmen selbst gewinnen“¹⁶⁴. Eines dieser Kriterien ist nun die Landschaft.

Obwohl die Landschaft in allen Perioden der Filmgeschichte mehr oder weniger wichtige Rollen im Spielfilm übernommen hat, so hat sich nie ein eigenes Genre des Landschaftsfilms entwickelt bzw. es ist nie zu einer solchen Definition gekommen. Warum es dazu nie kam, kann nur gemutmaßt werden. Auffallend ist, dass die meisten Genres ihr Augenmerk auf die Handlung bzw. auf die handelnden Personen legen, woraus sich dann auch die Bezeichnungen für die einzelnen Genres ergeben haben.

Trotz allem gibt es nun Genres in denen Landschaften eine tragende bzw. wichtige Rolle spielen und in denen sich die Individuen in unverkennbaren Landschaften behaupten müssen. Bereits in den jeweiligen Establishing Shots kommt es für gewöhnlich zur Vorführung der Landschaft, die „bestimmte Fokussierungen vornehmen, die ein Erzähltext [sonst] verbalisieren müsste“¹⁶⁵.

„Westernfilme beginnen häufig mit einer Totale auf die Prärie, Film noirs mit einer Draufsicht auf den ‚Dschungel‘ der Großstadt, Science-Fiction-Filme mit einem im unendlichen Weltraum kreisenden Planeten oder Raumschiff.“¹⁶⁶

Durch das immer wiederkehrende Auftreten eines speziellen Landschaftstyps bzw. eines bestimmten Landschaftsgebietes und den Umgang mit diesem erhalten die Filme ein Wiedererkennungsmerkmal für ihr jeweiliges Genre, wie z.B. im Western oder in den Road Movies.

¹⁶³ Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 28f.

¹⁶⁴ Ebenda. S. 27f.

¹⁶⁵ Lange: Einführung in die Filmwissenschaft, S. 52.

¹⁶⁶ Ebenda. S. 52.

Western

Einer der wesentlichen Merkmale des Western ist die Landschaft, vor allem die weite, naturbelassene Landschaft. Diese ist gegeben bzw. geprägt von der natürlichen Form des Landes. Besonders in den Anfängen, aber auch bis zu den 1960er Jahren, war es noch leichter passende und unverfälschte Landschaften für die Produktionen zu finden.

Die Schauplätze des klassischen Westerns liegen „auf dem Grenzgebiet zwischen weißer Zivilisation und der Wildnis“¹⁶⁷, sozusagen handelt es sich um unbesiedelte oder wenig besiedelte Gebiete. Zentrale Schauplätze, die solche Grenzgebiete zur Wildnis darstellen, sind die Berge der Rocky Mountains, die Wüste des Monument Valley und die Ebenen der Great Plains.¹⁶⁸ Daraus ergeben sich Landschaftselemente, die für den Western typisch sind: Wüste, Prärie, Berge, Wälder oder Flüsse. Vor allem ihre Schönheit, ihre Aussagekraft und ihre Monumentalität beeindrucken die Zuschauer immer wieder aufs Neue.

Der Western thematisiert stark das „Verhältnis zwischen Bewegung und Landschaft“¹⁶⁹, aber auch das Verhältnis zwischen Landschaft und Mensch, welches nach Michael Pekler durch folgende Kennzeichen in Erscheinung tritt:

„die Zielgerichtetheit der Bewegung; der innere Antrieb aus äußeren Motiven und der äußere Antrieb aus inneren Motiven; das Verfolgen eines Zieles oder besser: einer Idee, die im Raum und somit [in] der Landschaft ihre topografische Entsprechung findet“¹⁷⁰.

Die Landschaft des Western mit ihrer Weite und schierem Unendlichkeit war und ist noch immer ein Sinnbild für Freiheit und Ungebundenheit und ein „integraler Bestandteil des Geschehens selbst“¹⁷¹. Dieses Sinnbild der Freiheit wird durch die Figur des einsamen Cowboys verkörpert, der, wie es zumeist scheint, glücklich darüber ist, in dieser Landschaft verweilen zu können. Durch die Darstellung der kleinen Westernstädte mit ihren Saloons inmitten der Prärie oder den Schienen mit den Dampfzügen, die sich von Ost nach West durch die Landschaft kämpfen, wird aber auch der Fortschritt, der dieses Land unweigerlich in Besitz nimmt, zum Ausdruck gebracht.

¹⁶⁷ Buscombe, Edward: Der Western. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u.a.: Metzler 2006. S. 260.

¹⁶⁸ Vgl.: Pekler, Michael: Closing Frontiers. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 94.

¹⁶⁹ Ebenda. S. 93.

¹⁷⁰ Ebenda. S. 94.

¹⁷¹ Grob, Norbert: Westernlandschaften: Eine Miniatur. In: film-dienst. H 17 (2004), S. 52.

The Searchers (1956, R: John Ford, dt. *Der schwarze Falke*) handelt vom Kriegsheimkehrer Ethan Edwards, dessen Bruder, Schwägerin und Neffe von Indianern getötet und dessen beiden Nichten von ihnen verschleppt wurden. Ethan macht sich mit dem Halbblut Martin, der bei seinem Bruder gelebt hat, auf, die beiden zu suchen und wieder nach Hause zu bringen. Während ihrer Verfolgung durch- bzw. überqueren sie u.a. Flüsse, Wälder, Siedlungen, Steppen und Berge. Ethan reitet, tötend und ohne Rücksicht auf Verluste, getrieben vom Gedanken der Rache und vom Hass durch die Landschaft ohne sie wesentlich zu registrieren bis er am Ende seine Nichte Debbie in die Arme schließen kann.

Als Drehort für die Außenaufnahmen wählte John Ford u.a. das Monument Valley, das durch seine Berge, Hügel und vor allem Felsformationen, die Monuments, gekennzeichnet ist. Die Monuments als Wahrzeichen und Mahnmal in einer scheinbaren Unendlichkeit charakterisieren das Beständige und lassen die Menschen, die Reiter, aber auch die Farmer und deren Farmen winzig und verloren erscheinen. Wie für Ethan, den einsamen Cowboy, so ist auch für die Indianer die Natur/Wildnis der Lebensraum, wo sie sich frei fühlen. Jedoch bleiben die Indianer nur solange frei, so lange sie sich in dieser Landschaft uneingeschränkt bewegen können, egal ob es die Wüste oder schneebedeckte Gegenden sind. Durch das Zerstören der Indianerdörfer und das damit verbundene Zurückschieben der Wildnis verliert die Landschaft immer mehr von ihrer Freiheit. Auch die Szene Ethans im Türstock beim Fortgehen, die sich daraus ergebende dunkle Umrandung, die den Anschein eines eingerahmten Bildes entstehen lässt, verdeutlicht die Weite des Landes, Ethans Zugehörigkeit zu ihr und seine Einsamkeit.

Dances with Wolves (1990, R: Kevin Costner, dt. *Der mit dem Wolf tanzt*) erzählt die Geschichte des Offiziers Dunbar zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs. Nach einer schweren Kriegsverletzung wird Dunbar auf einen entlegenen militärischen Außenposten versetzt. Dort schließt er sowohl Freundschaft mit einem Wolf als auch mit dem Indianerstamm der Lakota. Immer mehr wird sein Wesen zu einem Indianer, bis er schließlich ganz zu den Indianern zieht und dadurch den Status eines Verräters erhält und deswegen von den Soldaten festgenommen wird. Nach seiner Befreiung durch die Indianer, wobei er bei dieser Handlung auch Soldaten getötet hat, zieht er mit seiner Indianerfrau vom Stamm weg, um diesen nicht zu gefährden.

Dunbar, welcher der grausamen Welt des Krieges entflieht, findet nach anfänglichem Zaudern über seine Versetzung in die Wildnis in dieser schönen, abgeschiedenen

Landschaft Frieden mit sich und der Welt. Auch hier kommt die mächtige, große Weite, die so typisch für den Western ist, zur Anwendung. Sinnbildlich für die Freiheit sind hier u.a. auch die galoppierenden Büffel- und Pferdeherden, die ungehindert durch die weite Landschaft ziehen können.

Als ein Subgenre des Western gilt der Italo- oder Spaghetti-Western, der zwar den Wilden Westen Amerikas verkörpert, jedoch seinen Ursprung in Italien hat und dessen Drehorte zum Teil oder ausschließlich in Europa liegen. Zum Beispiel hatte *Per un pugno di dollari* (1964, R: Sergio Leone, dt. *Für eine Handvoll Dollar*) seine Drehorte in Deutschland, Spanien und Italien, *Un dollaro a testa* (1966, R: Sergio Corbucci, dt. *Kopfgeld – Ein Dollar*) in Italien und Spanien, *Continuavano a chiamarlo Trinità* (1971, R: Enzo Barboni, dt. *Vier Fäuste für ein Halleluja*) in Italien oder *C'era una volta il west* (1968, R: Sergio Leone, dt. *Spiel mir das Lied vom Tod*) in Italien, USA (Monument Valley) und Spanien. Obwohl die Drehorte fern des Wilden Westens Amerikas liegen, ist dies für den Zuschauer nicht offensichtlich. So wurde bei manchem europäischen Zuschauer erst durch diese Filme das Landschaftsbild des Westerns geprägt.

Road Movie

„Road Movies: Straßenfilme / Wegefilme / Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on the road.“¹⁷²

So treffend und einfach definieren Norbert Grob und Thomas Klein dieses Genre. Es ist ein Genre des Aufbruchs, des ruhelosen Ziehens und der Suche, in einer Landschaft, in der die Landstraße – der Highway – und die unmittelbare Umgebung als Handlungsraum dienen. Endlos wie die Straße ist auch die Suche, ohne Hoffnung auf eine wirkliche Ankunft. „Von zentraler Bedeutung ist [...] die Idee der Freiheit – im Denken, Fühlen und Handeln.“¹⁷³

Ein wesentliches Element sind die Fortbewegungsmittel, jenes Gerät, mit dem sie sich durch die Landschaft bewegen, egal ob Motorräder, Autos, Trucks oder Busse. Von Bedeutung ist somit, dass die Protagonisten in Bewegung sind. In Bewegung um u.a. ihren Verfolgern oder dem Gesetz zu entkommen, ihre eigene Vergangenheit hinter sich zu

¹⁷² Grob, Norbert / Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hgg.): Road Movies. Mainz: Ventil 2006. S. 9.

¹⁷³ Ebenda. S. 10.

lassen oder ihrem eigenen Ich zu entfliehen. Gelingt ihnen das nicht, kann es für sie tragisch enden.¹⁷⁴

Der Film *Easy Rider* (1969, R: Demis Hopper) handelt von der Reise zweier Männer auf ihren Motorrädern. Ausgehend vom Südwesten der USA durchqueren die zwei Biker das Land. Während ihrer Reise treffen sie auf freundliche Menschen und genießen die Schönheit, das Unbegrenzte und das Geheimnisvolle dieser Landschaft. Richtung Südosten ändert sich jedoch das Landschaftsbild, gleich wie die Menschen dort. Die kleinen Städte mit den vornehmen Häusern auf der einen Seite und den armen Hütten auf der anderen Seite verkörpern die Enge, die Abgegrenztheit und das kleinkarierte Denken.¹⁷⁵ Die Bewohner fühlen sich vom Denken der Biker bedroht und reagieren darauf. Am Ende werden die beiden von zwei Rednecks erschossen und damit stirbt auch der Traum von Freiheit.

Die Weite des Landes, die Wüsten, u.a. auch das Monument Valley, die Berge und die Weideflächen zu Beginn ihrer Reise verkörpern die Freiheit. Je weiter sie in den Süden kommen, desto mehr verändert sich die Landschaft und die Menschen in ihr. Die Enge der Landschaft durch die Bebauungen spiegelt die Enge der Gedanken der Bewohner wider. Um den fest vorgegebenen Regeln des herrschenden Systems zu entfliehen, bleibt ihnen nur die Flucht, die ewige Flucht auf der Straße, denn wenn sie irgendwo ankommen, erwarten sie dort neue Regeln. Nirgends sind sie sicher, nirgends gibt es mehr eine Freiheit.

Convoy (1978, R: Sam Peckinpah) erzählt die Geschichte des Truckers Rubber Duck, der mit seinem Truck auf dem Highway unterwegs ist. Wegen Schikanen eines Polizisten gegenüber Rubber Duck und zwei weiteren Truckern passieren diesen immer weitere Vergehen. Infolgedessen bilden die Trucker einen Konvoi, zu dessen Anführer Rubber Duck wird. Aus Solidarität zu ihnen schließen sich dem Konvoi immer mehr Trucker an. Es wird eine Flucht und zugleich eine Protestfahrt gegen die Schikanen der Polizei, die mit den unterschiedlichsten Mitteln, wie Straßensperren, Hubschraubern und zuletzt auch mit dem Militär, versuchen die Trucker zu stoppen. Bei der finalen Konfrontation fliegt Rubber Ducks Truck in die Luft, der aber dabei nur scheinbar zu Tode kommt.

¹⁷⁴ Vgl.: Ebenda. S. 11.

¹⁷⁵ Vgl.: Klinger, Barbara: The Road to Dystopia. Landscaping the nation in *Easy Rider*. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hgg.): The Road Movie Book. London u.a.: Routledge 1997. S. 183.

Wie für einen Road Movie typisch, spielt sich die Handlung auf den Highways, welche die weite Landschaft durchqueren und als Sinnbild für Freiheit stehen, und in deren Umfeld ab. Sich dem Gesetz entziehend bzw. die Korruption aufzeigend fahren sie durch die scheinbare Unendlichkeit der Landschaft mit ihren Straßen.

Weitere Genres, die eine bestimmte Landschaft ausstellen, sind z.B. der Film Noir, Heimatfilme, Bergfilme oder Inselfilme.

Die Landschaft im Film Noir ist meistens eine Stadtlandschaft, die gekennzeichnet ist durch scheinbar leere, regennasse Straßen, schmale Straßenschluchten, enge Gassen oder düstere Hinterhöfe, wie z.B. in *Double Idemnity* (1944, R: Billy Wilder, dt. *Frau ohne Gewissen*), *The Naked City* (1948, R: Jules Dassin, dt. *Stadt ohne Maske*) oder *Night and the City* (1950, R: Jules Dassin, dt. *Die Ratte von Soho*). In den Heimatfilmen sind es die Berge, die Alpen, die Heide, allgemein gesagt die unberührte Natur, welche sich als Landschaft darstellt, wie z.B. in *Grün ist die Heide* (1951, R: Hans Deppe) oder *Und ewig singen die Wälder* (1959, R: Paul May). Wie bereits aus dem Namen ersichtlich, sind die Landschaften in den Bergfilmen die Berge, wie der Mount Everest, der Montblanc, der Matterhorn oder der K2, wie z.B. in *K2* (1991, R: Franc Roddan, dt. *K2 – Das letzte Abenteuer*) oder *Nordwand* (2008, R: Philipp Stölzl), und bei den Inselfilmen die Insel, wie die Südseeinseln oder oft unbewohnte Inseln, wie z.B. in *Cast Away* (2000, R: Robert Zemeckis, dt. *Cast Away – Verschollen*) oder *The Beach* (2000, R: Danny Boyle).

13. Landschaft (Landschaftseinsatz) als Wiedererkennung eines Regisseurs

Welche Landschaft als Schauplatz im Film zur Anwendung kommt, hängt von den Anforderungen der Geschichte ab. Jedoch bleibt für manche Filmemacher genügend Spielraum offen, um ihre Präferenz für eine spezielle Landschaft bzw. einem speziellen Umgang mit Landschaft in den Film einzubringen.

Durch diese Vorlieben für bestimmte Landschaften und Landschaftsstrukturen bzw. Drehorten und/oder für deren besondere Darstellung und Inszenierung können diese dann zu einem persönlichen Merkmal bzw. Stil für den Regisseur werden.

Ein Filmemacher bei dem zahlreiche seiner Filme auf eine besondere Landschaft zugreifen ist **John Ford** (1894 – 1973). Diese Landschaft, die sich in etlichen seiner Western findet, diese prägt und die Landschaft unvergessen macht, ist das Monument Valley. Es liegt an der Grenze zwischen Utah und Arizona in einem Navajo-Indianer Reservat und ist gekennzeichnet durch bizarre Felsformationen, die auf dem weiten Hochplateau durch Erosion entstanden sind, und durch die rostrote Farbe des Sandes und der Felsen.

Folgende seiner Western bedienen sich der Landschaft des Monument Valley: *Stagecoach* (1939, dt. *Höllenfahrt nach Santa Fé*), *My Darling Clementine* (1946, dt. *Faustrecht der Prärie*), *Fort Apache* (1947, dt. *Bis zum letzten Mann*), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949, dt. *Der Teufelshauptmann*), *Wagon Master* (1950, dt. *Westlich St. Louis*), *Rio Grande* (1950, dt. *Rio Grande*), *The Searchers* (1956, dt. *Der schwarze Falke*), *Sergeant Rutledge* (1960, dt. *Der schwarze Sergeant*), *How the West Was Won* (1962, dt. *Das war der Wilde Westen*), *Cheyenne Autumn* (1964, dt. *Cheyenne*).

In diesen Filmen gelingt es John Ford die Monumentalität der Felsen und die schier unendliche Weite der Landschaft einzufangen, aber auch die Verbindung zwischen dem Verhalten der Figuren und der Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Als schließlich das Drehen in Farbe begann, leuchteten dann, wie z.B. in *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), die Monuments in einer beeindruckenden rostroten Farbe, wodurch die Einsamkeit und Verlorenheit verstärkt wird.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Vgl.: Baxter, John: John Ford. Seine Filme – sein Leben. Übers. v. Claudia Walter. München: Heyne 1980. S. 79 und Hellmann, Claudia / Weber-Hof, Claudine: Locations 2. Grandiose Landschaften im Film. München: Bucher 2007. S. 8f.

John Ford schafft es mit den vorhandenen Formen und seinen erzeugten Schattierungen dem Monument Valley und seinen Elementen, „Gesten und Gefühlswahrheit zu verleihen, zusätzlich zu ihrem üblichen Erzählwert“¹⁷⁷. Für ihn ist diese Landschaft ein Träger von Symbolen für Moralvorstellung und Weltanschauung. Hauptschlachten der Kavallerie und Gegenüberstellungen der Protagonisten mit ihren Gegnern, die zu den dramaturgischen Höhepunkten zählen, spielen häufig im unmittelbaren Umkreis der eindrucksvollen Felsformationen.¹⁷⁸

Im Western *She Wore a Yellow Ribbon* (1949, R: John Ford, dt. *Der Teufelshauptmann*) steht Captain Brittles kurz vor seiner Pensionierung weswegen ihm die Befehlsgewalt über seine Truppe entzogen wird, als diese wegen eines Indianeraufstands in den Krieg zieht. Davon lässt sich Brittles nicht beirren und reitet bereits in Zivilkleidung seiner Truppe hinterher, die ihn freudig aufnimmt. Ihm gelingt es den Konflikt mit den Indianern gewaltfrei zu beenden. Aus diesem Grund erhält er u.a. eine Beförderung und kann weiterhin in der Armee, in der er eine zweite Heimat gefunden hat, bleiben.

John Ford verwendet die riesigen Monuments des Monument Valley beinahe in jeder Szene und verdeutlicht damit einerseits den Kräfteunterschied zwischen Kultur und Natur, den die Menschen in dieser Gegend ausgesetzt sind und andererseits die Zeitlichkeit. Die Monuments stehen für die Ewigkeit, für die Unantastbarkeit, denn sie haben sich über mehrere Millionen Jahre zu dieser Form entwickelt. Im Gegensatz dazu ist der Mensch, klein und verwundbar in dieser Landschaft, mit einem Leben auf einige Jahrzehnte beschränkt. Wie die Felsen zu dieser Landschaft gehören, so gehören auch die Indianer zu ihr. Als Captain Brittles mit seiner Truppe das Fort verlässt, erscheinen im Hintergrund drei riesige Felshügel, während drei Indianer, ähnlich positioniert wie die Felsen, im Vordergrund gezeigt werden. Einerseits wird damit darauf hingewiesen, dass die Indianer ein Teil dieser Landschaft sind, andererseits wird aber auch deren Macht mit den gigantischen Felsen in Beziehung gebracht. Genauso taucht in einer Szene plötzlich ein Indianer im Vordergrund des Bildes auf, während im Hintergrund die Kavalleriekolonnie zwischen riesigen Felsformationen reitet. Der Indianer wird zum Vergleich der winzigen Kavallerietruppe ebenso mächtig wie die Felsen selbst und steht damit für die Kräfte der Wildnis. Auch zwischen Brittles und der Landschaft besteht ein besonderes Verhältnis. Obwohl er schon älter ist, kann er alle Gefahren der Wildnis bewältigen und erhält

¹⁷⁷ Baxter: John Ford. Seine Filme – sein Leben, S. 77.

¹⁷⁸ Vgl.: Ebenda. S. 77–80.

schlussendlich den gerechten Lohn dafür. Ihm gelingt es sowohl Frau und Tochter des Majors sicher durch die Wildnis zu begleiten, als auch den Konflikt mit den Indianern gewaltfrei zu beenden. Die Landschaft liefert die Herausforderung, die Brittles dazu bringt seine eigenen Grenzen auszutesten und Selbstbestätigung zu erlangen. Durch die Erfahrungen, die er bereits in dieser Landschaft gesammelt hat, kann er jedoch auch die Gefahren besser abschätzen und die Herausforderungen bewältigen.

Anders wie bei John Ford, der in einigen seiner Filme immer wieder auf eine ganz bestimmte Landschaft zugreift, steht bei **Terrence Malick** (geb. 1943) die Natur im Mittelpunkt der Betrachtung und somit auch die Landschaft, die, wie bereits in Kapitel 1 behandelt, ein Ausschnitt aus der Natur bzw. Umwelt ist. Durch seinen ganz speziellen Zugang zur Natur, entstehen Landschaftsbilder, die seinen Filmen eine starke Aussagekraft geben.

Jene Filmen sind: *Badlands* (1973, dt. *Badlands – Zerschossene Träume*), *Days of Heaven* (1978, dt. *In der Glut des Südens*), *The Thin Red Line* (1998, dt. *Der schmale Grat*), *The New World* (2005, dt. *The New World*), *The Tree of Life* (2011, dt. *The Tree of Life*) oder *To the Wonder* (2012, dt. *To the Wonder*).

Terrence Malicks Filme erzählen von einer anderen, von einer neuen Welt, in der die Protagonisten auf der Suche nach Erfüllung und dem in Verlust geratenen Paradies sind. Aber auch wenn das Suchen der Protagonisten nicht so verläuft, wie sie es sich erhoffen, so ist „den Filmen Malicks, ihrer Thematisierung von Scheitern und Tod zum Trotz, im Grunde der Glaube an eine Welt eingeschrieben, die (noch) zu retten ist.“¹⁷⁹

Folgendes kann als charakteristisch für seine Filme angesehen werden: die besondere Bedeutung der Natur; Landschaften mit grünen Wiesen, goldgelben Feldern, klaren Seen, plätschernden Bächen und Bäume mit ihren ausladenden belaubten Kronen, diese bevorzugt von unten aufgenommen, wodurch Lichteffekte noch stärker zur Geltung kommen; eine Vorliebe für Weitwinkelaufnahmen; eine Bevorzugung von Nachmittagslicht und die daraus entstehende Stimmung und die Neigung zum Darstellen von Gras und Getreide, welches sich sanft im Wind bewegt. Hinzu kommt noch seine Vorliebe für Großaufnahmen.¹⁸⁰

„Großaufnahmen, welche die kleinsten Bewegungen von Insekten und Blättern registrieren, verhindern nicht nur die „Erfassung“ der Natur mittels einer Totalen (so wie

¹⁷⁹ Kamalzadeh, Dominik / Peklwe, Michael: Terrence Malick. Marburg: Schüren 2013. S. 34.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebenda. S. 17 u. S. 44.

die Soldaten in *The Thin Red Line* keinen Überblick über die zu erstürmende Insel bekommen [...]), sondern sie geben den Menschen zugleich die Möglichkeit einer Nähe, in der die Natur ihre scheinbare Unnahbarkeit und Unberührbarkeit einbüßt.¹⁸¹

Bezeichnend für seine Filme ist auch, dass die Zuschauer zwar wissen, in welchen geografischen Orten oder Räumen sich die Handlung abspielt bzw. sich die Figuren bewegen, „ein Überblick über diese Räume jedoch ausgespart bleibt.“¹⁸²

Im Film *The New World* (2005, R: Terrence Malick) landen im Jahre 1607 Engländer an der Ostküste Nordamerikas und verändern dadurch das Leben der Ureinwohner und vor allem das von Pocahontas, der Häuptlingstochter. Eine anfänglich glückliche Liebe mit dem Briten John Smith endet traurig. Immer mehr übernimmt sie die Lebensweise der Engländer und wird auf den Namen Rebecca getauft. Schließlich heiratet sie den Plantagenbesitzer John Rolfe, dem sie einen Sohn schenkt. Nach Jahren reist die kleine Familie zu Verwandten nach England, wo sie noch einmal auf John Smith trifft. Rebecca entscheidet sich allerdings für ihren Mann und will mit ihm wieder nach Amerika zurückkehren. Jedoch erkrankt sie kurz vor ihrer Abreise und stirbt bald darauf.

Die Bilder zeigen eine Landschaft wie Amerika zur Zeit der Kolonialisierung ausgesehen haben könnte bzw. wie sich diese Terrence Malick vorgestellt hat. Zu Beginn wird eine Natur gezeigt, die aus grünen Wäldern und Wiesen und klaren Seen besteht. Pocahontas Verschmelzung mit dem klaren See, ihr zärtliches Streichen über die Blätter der menschenhohen Pflanzen, ihr Gehen durch die hoch in den Himmel ragenden Bäume, die schon beinahe eine Einheit mit ihm bilden, zeigen Pocahontas Verbundenheit und Einheit mit der Natur. Terrence Malicks bevorzugte Darstellung von langgewachsenen Gras wird sowohl von den Indianern als auch von den Engländern bei ihren kämpferischen Handlungen durchschritten sowie von Smith vor seiner ersten Begegnung mit Pocahontas. Wie sich zu Beginn die Landschaft und die Ureinwohner, im Besonderen Pocahontas, als eine Einheit zeigen, so wird am Ende Rebecca/Pocahontas zu einer quasi Einheit mit der englischen Landschaft. So passt sie sich optisch der neuen Landschaft an. Mit ihrer korrekten, gezähmten Frisur und ihrem eleganten Kleid fügt sie sich in eine Landschaft, in der das Gras kurz und die Sträucher in Form geschnitten sind.

¹⁸¹ Ebenda. S. 44.

¹⁸² Ebenda. S. 44.

14. Mehr als EINE Rolle

Aus dem Betrachten der verschiedenen Rollen, welche eine Landschaft einnehmen kann, ergibt sich, dass manche Rollen nur zu gewissen Zeitpunkten in einem Film zum Tragen kommen. Diese Erkenntnis lässt nun den Schluss zu, dass zu den Zeitpunkten, die von dieser Rolle nicht belegt werden, die Landschaft eine andere Rolle einnehmen muss. Somit kann die Landschaft in einem Film mehrere Rollen übernehmen. Eine Rolle, die zur Gänze alleine in einem Film in Erscheinung treten kann, ist die Rolle ‚Landschaft als Hintergrund‘. Wenn in einem Film mehrere Rollen Verwendung finden, so sind dann häufig einige präzenter bzw. sichtbarer als andere und treten somit stärker in den Vordergrund.

Die Verwendung bzw. Vermischung der verschiedenen Landschaftsrollen in einem Film und das eventuell stärkere Hervortreten einer Rolle sind abhängig von der Narration und von der Wirkung, die diese Rollen auf den Zuschauer ausüben sollen. Demzufolge werden Landschaften von Filmemachern oft bewusst eingesetzt, um beim Zuschauer bestimmte Reaktionen hervorzurufen, sei es im Hinblick auf Stimmung oder Gefühl, oder um dem Film eine spezielle Atmosphäre zu geben.

Kommt es zu einer Verwendung der Landschaft ohne vorangegangener, bewusster Rollenzuweisung seitens des Filmemachers, so kann eine nachträgliche Rollenzuordnung der Landschaft erfolgen. Diese spätere Zuordnung kann entweder vom Filmemacher selbst, von den Kritikern oder von den Zuschauern passieren, wobei das Sehen bzw. Wahrnehmen der Landschaft eine subjektive Tätigkeit abhängig vom bereits Erlebten und Erlernen ist und somit offen für die unterschiedlichsten Interpretationsmöglichkeiten ist.

Der Film *Days of Heaven* (1978, R: Terrence Malick, dt. *In der Glut des Südens*) erzählt die Geschichte von Bill, seiner kleinen Schwester Linda und seiner Freundin Abby, am Anfang des 20. Jh. in Amerika. Nachdem Bill seinen Vorarbeiter in der Stahlfabrik in Chicago getötet hat, flüchten die drei mit dem Zug nach Texas. Dort heuern sie als Erntehelfer an einer riesigen Farm an, wobei sie sich als Geschwister ausgeben. Bill entgeht nicht, dass der wohlhabende, aber schwer kranke Farmer Gefallen an Abby gefunden hat. Um an sein Geld und die Farm zu kommen, heiratet Abby den Farmer. Alle drei ziehen ins Farmerhaus ein. Trotz ihrer Ehe hat Abby weiterhin mit Bill ein Verhältnis. Als sie Bill die Liebe zum Farmer gesteht, zieht dieser weiter. Ein Jahr später, wieder zur

Erntezeit taucht Bill erneut auf der Farm auf. Als der Farmer entdeckt, dass Bill und Abby kein richtiges Geschwisterpaar sind, kommt es zu einem Streit zwischen ihm und Bill, wobei Bill ihn tötet. Wieder sind alle drei auf der Flucht, dabei wird Bill getötet und Abby und Lindas Wege trennen sich.

Wenn die Landschaft in diesem Film näher betrachtet wird, lässt sich erkennen, dass sie mehrere Rollen innehat. So übernimmt sie die Rolle als historischer Verweis, denn der Film spielt am Anfang des 20. Jh. zur Zeit der Industrialisierung. Deutlich erkennbar an den riesigen Weizenfeldern mit den für diese Zeit technisch modernen Erntemaschinen. Aber auch der gesellschaftliche Verweis zeigt sich in der Landschaft mit ihrem Elementen, einerseits durch das Leben von Bill, Abby und Linda als Erntearbeiter mit ihrer einfachen Unterkunft auf der Farm und andererseits durch den für die damalige Zeit doch noblen Bereich als vermeintliche Mitglieder der Farmerfamilie. Eine weitere Rolle, welche die Landschaft einnimmt, ist die als Spektakel. Sowohl die weiten, gelben, sich im Wind sanft dahin wiegenden Weizenfelder rund um das Farmerhaus als auch die Feuerbrunst, die über die vormals so schöne Landschaft hereinbricht, ausgelöst durch die Hand des Farmers, haben für den Zuschauer einen Schauwert. Weiters übernimmt die Landschaft auch die Rolle als Gegnerin, vor allem beim Kampf gegen die Feuerbrunst. Sie tritt aber auch als Stimmungsverstärker auf, besonders wird die romantische Stimmung verstärkt, wenn sich Bill und Abby zwischen den Getreideähren finden. Die Landschaft bzw. Landschaftselemente als Symbol zeigen sich ebenfalls, und zwar u.a. durch die Schienen, die sich durch die Landschaft ziehen, als ein Symbol für den Neubeginn. Als letztes kommt der Landschaft die Rolle als Wiedererkennung eines Regisseurs zu, denn in diesem Film ist die Handschrift von Terrence Malick, seine besondere Art mit der Natur/Landschaft umzugehen, sichtbar.

Wie das Sehen und Beurteilen der Landschaft etwas Subjektives ist, so ist auch das Spüren und Erleben der Atmosphäre etwas Subjektives. Laut Thomas Koebner wird Atmosphäre folgendermaßen definiert:

„Atmosphäre bezeichnet einen Raumeindruck, der der physiognomischen Wahrnehmung einer Gestalt gleichzusetzen ist.“¹⁸³

Verschiedene Landschaftselemente und Landschaftsformen, vorherrschende, meteorologische Zustände, Geräusche, Licht- und Farbzustände tragen dazu bei, dass in

¹⁸³ Koebner: Atmosphäre / Atmo, S. 37.

der Landschaft eine bestimmte Atmosphäre vorherrscht. Diese unterschiedlichen Komponenten und deren Zustände sind ein Grund dafür, dass die jeweilige Atmosphäre ständigen Veränderungen unterworfen ist und dadurch zu etwas Flüchtigem wird. Die Atmosphäre wirkt auf den Zuschauer und spricht seine Sinne an, auf die er wiederum mit einem subjektiven Empfinden reagiert. Dabei hängen das Entstehen und die Wirkung der Atmosphäre nicht nur vom momentanen Ist-Zustand, sondern auch von den Erfahrungen und dem Vorwissen des Zuschauers, was zu einer bestimmten Situation gehört, ab. Folgende atmosphärische Zustände können unter anderem eintreten: bedrohlich, düster, kalt, melancholisch, erhaben, gewaltig, heiter, fröhlich, sanft. Es hat zum Beispiel ein Wald bei Nacht und Nebel eine andere Atmosphäre als bei Tag und Sonnenschein. Einmal wirkt er bedrohlich und unheimlich, das andere Mal heiter und fröhlich.¹⁸⁴

Landschaften und deren Rollen, die mit sehr viel Atmosphäre aufgeladen sind, finden sich in den Stadtlandschaften des Film Noir, in Horrorfilmen oder in Science-Fiction Filmen.¹⁸⁵

Wie die Atmosphäre bestimmte Landschaftsrollen beeinflussen kann, so können auch bestimmte Rollen der Landschaft die Atmosphäre beeinflussen. Wenn z.B. die Landschaft als Gegner auftritt, so hat die Atmosphäre einen bedrohlichen Charakter, bei einer Landschaft als Spektakel enthält die Atmosphäre etwas Spannendes, etwas Beängstigendes.

¹⁸⁴ Vgl.: Vilotic, Zorica: Atmosphäre im Spielfilm. Exemplarische Analyse der Evokation von Angst im Horrorfilm. Hamburg: Diplomica 2013. S. 16 und Koebner: Atmosphäre / Atmo, S. 38.

¹⁸⁵ Vgl.: Koebner: Atmosphäre / Atmo, S. 38.

15. Resümee

Die vorliegende Arbeit ist eine Auseinandersetzung mit der Landschaft im Spielfilm. Darin wurde das Hauptaugenmerk auf die Rollen der Landschaft, die diese im Spielfilm einnehmen können, gelegt. Es wurde versucht unter Zuhilfenahme verschiedenster Filmbeispiele ein breites Spektrum dieser Rollen aufzuzeigen, um ihre Vielfalt im Spielfilm sichtbar zu machen. Die Rollen, die unter Augenschein genommen wurden, umfassen neben denen die häufiger anzutreffen sind, auch andere die seltener in Erscheinung treten. Die betrachteten Rollen sind ein Querschnitt über die Rollen der filmischen Landschaft, wobei es noch weitere zu finden gibt bzw. manche der Angeführten noch spezifischer unterteilt werden könnten.

Am Beginn meiner Arbeit stand eine Beschäftigung mit dem Begriff Landschaft. Die Landschaft ist jener Ausschnitt aus der Natur bzw. Umwelt, welcher durch den Blick des betrachtenden Subjekts entsteht und durch verschiedene Einflüsse geprägt ist, denn je nach Betrachter kommt ein anderes Landschaftsbild zutage. Weiters wurde dargestellt, welche Einflüsse sowohl die Malerei als auch die Fotografie auf die Landschaftsdarstellung im Film hatten. Dabei wurde festgehalten, dass der Film Darstellungskomponenten und -elemente aus diesen übernommen hat. Er unterscheidet sich jedoch von der Malerei und Fotografie durch seine Möglichkeit Bewegung darzustellen grundlegend.

Im zweiten Kapitel steht die Landschaft im Film im Mittelpunkt. Es wurde ihr Wesen sichtbar gemacht, jenes, dass sie eine konstruierte Landschaft ist, die sowohl der Narration Rechnung tragen muss, als auch von den kulturellen Einflüssen und von den Ideen des Filmemachers abhängig ist. Im ersten Unterkapitel wurde die geschichtliche Entwicklung der Landschaft im Film aufgezeigt. Dabei wurde offenkundig, dass mit der Entwicklung des Films auch eine (gewisse) Veränderung in der Landschaftsdarstellung bzw. beim Umgang mit dieser einherging. Dies ist sowohl auf eine Weiterentwicklung der Filmtechnik, vor allem bei Kamera, Filmmaterial, Licht, usw. aber auch auf filmdramaturgische Veränderungen, sowie auf gesellschaftliche Veränderungen und Einflüsse zurückzuführen. Im zweiten Unterkapitel wurde auf jene Filmmittel eingegangen, die einen besonderen Beitrag zur Darstellung der Landschaft im Film leisten. Dabei wurde u.a. die Totale und Supertotale, die extreme Untersicht/Aufsicht, der Schwenk und die Kamerafahrt behandelt. Daneben gibt es auch technische Hilfsmittel, wie Zug, Kran oder Flugzeug, durch die ein spezieller Blick auf die Landschaft zum Teil erst erzielt werden kann. Weiters sind Bildformate, Farben, Licht, Geräusche sowie die

Bildkomposition wesentliche Elemente, welche verschiedenste Formen der Landschaftsdarstellungen erst ermöglichen. Das dritte Unterkapitel beschäftigt sich mit den verschiedenen Landschafts-Drehorten, die sowohl real als auch künstlich sein können, und deren Zusammenspiel miteinander. Im vierten Unterkapitel geht es um das Verhältnis Landschaft und Figur einerseits und Landschaft und Zuschauer andererseits. Dabei wurde festgestellt, dass sich Landschaft und Figur gegenseitig prägen, beeinflussen und anziehen. Bei der Beziehung zwischen Landschaft und Zuschauer wirken u.a. die sozialen und kulturellen Prägungen des Zuschauers ein. Dies hat zur Folge, dass dieser die Landschaft in einem bestimmten Kontext sieht. Weiters gibt es noch ein Verhältnis zwischen Landschaft, Zuschauer und Figur, denn aus der Landschaft lässt sich etwas Soziales oder Historisches ableiten und danach mit der Figur in Verbindung bringen.

Im dritten Kapitel folgte eine theoretische Auseinandersetzung mit der Rolle der Landschaft. Dazu wurden verschiedene Aussagen und theoretische Ansätze herangezogen. Dabei fand insbesondere eine Beschäftigung mit den (Film-)Theoretikern Sergej Eisenstein, Béla Balász und Martin Lefebvre statt, die sich spezieller mit Landschaft im Film im Allgemeinen beschäftigt hatten, dabei wurden bereits erste Rollentypen sichtbar. Weiters gibt es (Film-)Theoretiker wie André Gardies, Andrew Higson, Anton Escher und Stefan Zimmermann, die sich im Speziellen mit einzelnen Rollentypen der Landschaft befassten. Es stellte sich hierbei u.a. heraus, dass die Landschaft ein Ausdrucksmittel ist, welche als ein ästhetisches Objekt mehrere Rollen im Spielfilm einnehmen kann.

In den nachfolgenden Kapiteln wurden auf die gängigsten Rollen der Landschaft näher eingegangen. Dazu wurden diese zuerst allgemein betrachtet, dann ihre kennzeichnenden Elemente herausgearbeitet und schließlich diese anhand von Beispielen veranschaulicht.

Am Beginn der Auseinandersetzung mit den Rollen der Landschaft stand jene die am häufigsten im Spielfilm anzutreffen ist, nämlich jene als Hintergrund, denn jede Handlung, die im Freien stattfindet, braucht einen Ort, und somit eine Landschaft wo sie stattfinden kann. Charakteristisch für diese Rolle ist, dass die Landschaft beliebig durch eine gleichwertige austauschbar ist, sei es eine Wiese, ein Wald, eine Stadt oder ein Fabrikgelände.

Im Kapitel ‚Landschaft als Gegnerin‘ fungiert die Landschaft als Gegnerin, die überwunden bzw. bezwungen werden muss. Dies kann in der Gestalt eines Berges, einer Wüste, des Meeres usw. sein und tritt u.a. in Katastrophenfilmen, Kriegsfilmern, Western, Wüstenfilmen, Abenteuerfilmen in Erscheinung. Im selben Kapitel wird auch auf den Fall ‚Landschaft als Verbündete‘ näher eingegangen. Dabei verbündet sich die Landschaft, z.B.

Berge, Wälder, Inseln, mit dem Protagonisten um gegen Feinde aller Art, etwa von menschlicher oder tierischer Gestalt, aber auch Naturkatastrophen anzukämpfen bzw. ihm Schutz davor zu bieten.

Im Kapitel ‚Landschaft als Spektakel‘ wurde aufgezeigt, dass diese Rolle verwendet wird, um Attraktionen zu schaffen, die einen Schauwert haben, denn eine Eigenschaft von ihr ist die Steigerung der narrativen Geschichte. Sichtbar wird diese Rolle vor allem in Katastrophenfilmen, Actionfilmen und Historienfilmen, aber auch in Filmen, die einmalige spektakuläre Landschaften zeigen.

Im Kapitel ‚Landschaft als Handlungsträger‘ wird die Landschaft zum Träger der Handlung. Mit ihr wird eine Handlung realisiert, die es in dieser Form ohne sie nicht gäbe. Zum Vorschein kommt diese Rolle häufig im Kriegsfilm, Abenteuerfilm, Besiedlungsfilm, Horrorfilm oder auch in Filmen, in denen die Landschaft durchquert oder überquert werden muss.

Das Kapitel ‚Landschaft als Symbol/Metapher/Allegorie‘ zeigt, welche symbolische, metaphorische bzw. allegorische Rollen Landschaftsbilder einnehmen können. Wie diese Sinnbilder vom Zuschauer gedeutet werden ist eine subjektive Entscheidung. Als Sinnbild können z.B. Inseln für die Isolation, Städte mit ihrem Aussehen für das nahende Unheil oder Wüsten für die Einsamkeit, stehen.

Im Kapitel ‚Landschaft als Seelenlandschaft‘ trägt die Landschaft die innere Stimmung der Protagonisten, egal ob es sich um eine einzelne Person, eine Gruppe oder um die ganze Gesellschaft handelt nach außen. Es kommt zu einer Verbindung zwischen Mensch und Landschaft, wobei die Landschaft den Seelenzustand der Protagonisten widerspiegelt. Dieser kann sich u.a. folgendermaßen äußern: Depression zeigt sich in einer Landschaft mit düsteren Farben und schummrigen Licht, eine verstörte Seele findet ihren Ausdruck in schmutzig, verstörenden Landschaftsbildern.

Das Kapitel ‚Landschaft als Stimmungsverstärker‘ zeigt, dass Landschaften, wie Wüsten oder Steppen, einzelne Landschaftselemente, meteorologische Vorgänge, wie Nebel, oder Tageszeiten, dazu beitragen können, die bereits vorhandenen Stimmungen, wie Furcht, Verzweiflung, Hoffnung usw., um ein Vielfaches zu verstärken.

Im Kapitel ‚Landschaft als historischer oder gesellschaftlicher Verweis‘ wurde aufgezeigt, dass sich in der Landschaft sowohl historische oder kulturelle Vorgänge als auch gesellschaftliche oder soziale Entwicklungen widerspiegeln können. Anzufinden ist diese Rolle u.a. in Historienfilmen, Kriegsfilmen oder Sozialdramen.

Das Kapitel ‚Landschaft als Genre-Kennzeichnung‘ zeigt, dass einzelnen Genres ganz bestimmte Landschaften bzw. Landschaftstypen zugeordnet werden können. So sind z.B. für den Western weite, naturbelassene, wenig besiedelte Landschaften, wie die Berge der Rocky Mountains oder die Wüste des Monument Valley, typisch. Bei Road Movies sind es die Straßen, die scheinbar unendlich die (einsame) Landschaft durchziehen.

Im Kapitel ‚Landschaft (Landschaftseinsatz) als Wiedererkennung eines Regisseurs‘ wurde aufgezeigt, dass durch eine besondere Landschaftsauswahl bzw. ein bestimmter Umgang mit ihr seitens des Regisseurs, dies zu einem Wiedererkennungsmerkmal werden kann, wie bei John Ford oder Terrence Mallick.

Zum Schluss dieser Arbeit wurde im Kapitel ‚Mehr als EINE Rolle‘ darauf eingegangen, – was sich bereits beim Betrachten der einzelnen Beispiele herauskristallisiert hat –, dass zumeist nie eine Landschaftsrolle alleine in einem Spielfilm anzutreffen ist. Eine Ausnahme bildet dabei die ‚Landschaft als Hintergrund‘, die auch alleine in Erscheinung treten kann. Für gewöhnlich kommen mehrere Rollen in einem Film zur Anwendung, jedoch ist eine davon die präsenteste bzw. offensichtlichste und damit die am meisten tragende Rolle.

16. Bibliographie

- Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus 1949.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Baxter, John: John Ford. Seine Filme – sein Leben. Übers. v. Claudia Walter. München: Heyne 1980.
- Bruce-Mitford, Miranda: Zeichen & Symbole. Die verborgene Botschaft der Bilder. Stuttgart u.a.: Belser 1997.
- Buscombe, Edward: Der Western. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u.a.: Metzler 2006. S. 260–268.
- Büttner, Elisabeth: Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühen Kino. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 45–55.
- Dammann, Lars: Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967 – 1976. Marburg: Schüren 2007.
- Diederichs, Helmut H.: Natur in der frühen deutschen Filmtheorie. In: Berg, Jan / Hoffmann, Kay (Hgg.): Natur und ihre filmische Auflösung. Marburg: Timbuktu 1994.
- Eisenstein, Sergei: Nonindifferent Nature. Übers. v. Herbert Marshall. Cambridge u.a.: Cambridge University 1987.
- Escher, Anton / Zimmermann, Stefan: Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. In: Geographische Zeitschrift. H 4, Jg. 89 (2001), S. 227–236.

Escher, Anton / Zimmermann, Stefan: Visualisierungen der Landschaft im Spielfilm. In: Franzen, Brigitte / Krebs, Stefanie (Hgg.): Mikrolandschaften. Landscape Culture on the Move. Microlandscapes. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2006. S. 254–264.

Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945 – 1960. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1990.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink 2005.

Gardies, André: Le paysage comme moment narratif. In: Mottet, Jean (Hg.): Les paysage du cinéma. Seyssel: Champ Vallon 1999. S. 141–153.

Gerdes, Julia / Koebner, Thomas: Einstellungsgrößen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 170–174.

Grob, Norbert: Westernlandschaften: Eine Miniatur. In: film-dienst. H 17 (2004), S. 52–53.

Grob, Norbert / Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs. In: Grob, Norbert / Klein, Thomas (Hgg.): Road Movies. Mainz: Ventil 2006. S. 8–20.

Grob, Norbert: Farbe. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 189–192.

Gruteser, Michael: Actionfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 13–15.

Grzeschik, Ilona: Zoom. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 791–792.

- Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. In: Meteor. H 4 (1996), S. 25–34.
- Hellmann, Claudia / Weber-Hof, Claudine: Locations 2. Grandiose Landschaften im Film. München: Bucher 2007.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2007.
- Higson, Andrew: The Landscape of Television. In: Landscape Research. H 3, Jg. 12 (1987), S. 8–13.
- Kamalzadeh, Dominik / Peklwe, Michael: Terrence Malick. Marburg: Schüren 2013.
- Kamp, Werner / Rüssel, Manfred: Vom Umgang mit Film. Berlin: Volk und Wissen 1998.
- Khouloki, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz + Fischer 2007.
- Klinger, Barbara: The Road to Dystopia. Landscaping the nation in *Easy Rider*. In: Cohan, Steven / Hark, Ina Rae (Hgg.): The Road Movie Book. London u.a.: Routledge 1997. S. 179–203.
- Koebner, Thomas: Atmosphäre / Atmo. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 37–39.
- Koebner, Thomas: Metapher / Allegorie / Symbol. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 445–448.
- Koebner, Thomas: Perspektive. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 513–515.
- Lange, Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt: WBG 2007.
- Lefebvre, Martin: between setting and landscape in the cinema. In: Lefebvre, Martin (Hg.): Landscape and Film. New York: Routledge 2006. S. 19–60.

Marschall, Susanne: Ein Gesicht, das den Menschen meint. Landschaften im Kino. In: FilmDienst. H 17 (2004), S. 6–10.

Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren 2009.

Marshall, Susanne: Natur im Film. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 469–471.

Maurer, Roman: Einleitung. In: Maurer, Roman (Hg.): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München: Boorberg 2010. S. 9–28.

Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Neuauflage. Wien: WUV-Universitätsverlag 2002.

Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Monaco, James: Film verstehen. 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

Müller, Robert: Kamera. Ästhetik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 334–341.

Pekler, Michael: Closing Frontiers. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 91–107.

Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: moving landscapes. Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 15–33.

Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: Vorwort. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 9–14.

Pichler, Barbara / Pollach, Andrea: Landschaft als Symptom. Notizen zum Begriff Seelenlandschaft. In: Franzen, Brigitte / Krebs, Stefanie (Hgg.): Mikrolandschaften. Landscape Culture on the Move. Microlandscapes. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2006. S. 267–276.

Plath, Nils: Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema. In: Giesenfeld, Günter / Koebner, Thomas: Blicke auf Landschaften. Marburg: Schüren 2005. S. 5–14.

Reeves, Tony: Der grosse Film-Reiseführer: 15.000 Schauplätze des internationalen Films. Übers. v. Ralph Sander. Königswinter: Heel 2002.

Ries, Marc: Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft. In: Pichler, Barbara / Pollach, Andrea (Hgg.): moving landscapes. Landschaft und Film. Wien: SYNEMA 2006. S. 35–44.

Ritter, Joachim: Landschaft (1963). Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ritter, Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 141–164.

Ruckriegel, Peter: Bildkomposition. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 78–80.

Samlowski, Wolfgang / Wulff, Hans J.: Licht / Beleuchtung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 399–405.

Schernickau, Mirko: Steadicam. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 692–693.

Seel, Martin: Arnold Frank oder die Verfilmbarkeit von Landschaft: In: Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 70–81.

Sitney, P. Adams: Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. In: Sitney, P. Adams / Kemal, Salim / Gaskell, Ivan (Hgg.): Landscape, natural beauty and the arts. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S. 103–126.

Spicer, Andrew: Film Noir. Harlow u.a.: Longman 2002.

Vilotic, Zorica: Atmosphäre im Spielfilm. Exemplarische Analyse der Evokation von Angst im Horrorfilm. Hamburg: Diplomica 2013.

Vossen, Ursula: Außenaufnahmen / Innenaufnahmen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 43–47.

Vossen, Ursula: Historienfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam 2011. S. 305–308.

Weghofer, Beate: Cinéma Indochina: Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs. Bielefeld: Transcript 2010.

Wenner, Dorothee: Die Diva der Landschaften. Der Park als Filmkulisse. In: Landschaften. Zürich: Chronos 2002. S. 9–15.

Wuzella, Regina: Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansichten. In: Klung, Katharina / Trenka, Susie / Tuch, Geesa (Hgg.): Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren 2013. S. 249–259.

17. Filmographie

127 Hours (2010, R: Danny Boyle)
1492: Conquest of Paradies (1992, R: Ridley Scott, dt. *1492 – Die Eroberung des Paradieses*)
2012 (2009, R: Roland Emmerich, dt. *2012 – Das Ende der Welt*)
Apocalypse Now (1979, R: Francis Ford Coppola)
Cheaper by the Dozen (2003, R: Shawn Levy, dt. *Im Duzend billiger*)
Convoy (1978, R: Sam Peckinpah)
Dances with Wolves (1990, R: Kevin Costner, dt. *Der mit dem Wolf tanzt*)
Days of Heaven (1978, R: Terrence Malick, dt. *In der Glut des Südens*)
Deep Impact (1998, R: Mimi Leder)
Die weiße Hölle von Piz Palü (1929, R: Arnold Frank, Georg Wilhelm Pabst)
Don't Look Now (1973, R: Nicolas Roeg, dt. *Wenn die Gondeln Trauer tragen*)
Easy Rider (1969, R: Demis Hopper)
Enfin veuve (2007, R: Isabelle Mergault, *Endlich Witwe*)
Fitzcarraldo (1982, R: Werner Herzog)
Gerry (2002, R: Gus Van Sant)
Gone with the Wind (1939, R: Victor Fleming, dt. *Vom Winde verweht*)
Hamburger Hill (1987, R: John Irvin)
Into the Wild (2007, R: Sean Penn)
John Carpenter's The Fog (1980, R: John Carpenter, dt. *The Fog – Nebel des Grauens*)
Jurassic Park (1993, R: Steven Spielberg)
Life as We Know It (2010, R: Greg Berlanti, dt. *So spielt das Leben*)
Melancholia (2011, R: Lars von Trier)
Rabbit-Proof Fence (2002, R: Phillip Noyce, dt. *Long Walk Home*)
Sabrina (1954, R: Billy Wilder)
She Wore a Yellow Ribbon (1949, R: John Ford, dt. *Der Teufelshauptmann*)
Six Days Seven Nights (1998, R: Ivan Reitman, dt. *Sechs Tage, sieben Nächte*)
Sleepy Hollow (1999, R: Tim Burton)
Stromboli, terra di Dio (1950, R: Roberto Rossellini, dt. *Stromboli*)
The Grapes of Wrath (1940, R: John Ford, dt. *Früchte des Zorns*)
The Hunter (2011, R: Daniel Nettheim)
The Lord of the Rings (2001, 2002, 2003, R: Peter Jackson, dt. *Der Herr der Ringe*)

The New World (2005, R: Terrence Malick)
The Searchers (1956, R: John Ford, dt. *Der schwarze Falke*)
The Straight Story (1999, R: David Lynch, dt. *Eine wahre Geschichte – The Straight Story*)
The Thin Red Line (1998, R: Terrence Malick, dt. *Der schmale Grat*)
The Way (2010, R: Emilio Estevez, dt. *Dein Weg*)
There Will Be Blood (2007, R: Paul Thomas Anderson)
Titanic (1997, R: James Cameron)
Tracks (2013, R: John Curran, dt. *Spuren*)
Transformers: Revenge of the Fallen (2009, R: Michael Bay, dt. *Transformers – Die Rache*)
Winter's Bone (2010, R: Debra Granik)
You've Got Mail (1998, R: Nora Ephron, dt. *e-m@il für Dich*)

18. Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Rolle der Landschaft im Spielfilm. Dabei wird auf die unterschiedlichen Rollen(-typen) der Landschaft eingegangen, die auf ihre Weise, mehr oder weniger, einen markanten Beitrag zum Erscheinungsbild eines Films leisten. Bevor diese behandelt wurden, wurde zunächst ein Grundkorpus erarbeitet. Dies erfolgte durch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Landschaft im Allgemeinen sowie der filmischen Landschaft im Speziellen, sowohl aus geschichtlicher als auch technischer Sicht, und durch eine Betrachtung des Verhältnisses zwischen Figur, Zuschauer und Landschaft. Bevor es dann zum eigentlichen Kern der Arbeit ging, wurde auf jene theoretischen Aussagen und Ansätze zur Landschaft bzw. Rolle der Landschaft eingegangen, die in Folge das Fundament für die Untersuchung der Rollen der Landschaft im Spielfilm bildeten. Bei den einzelnen Rollen wurden zuerst ihre Kennzeichen herausgearbeitet und erläutert und diese anhand von Filmbeispielen veranschaulicht. Es ist eigentlich selten, dass die Landschaft nur eine Rolle in einem Film innehat, jedoch bleibt von ihr fast immer nur die am meisten Tragende in den Köpfen der Zuschauer hängen.

This diploma thesis is concerned with the role of landscape in feature film. Therefore it deals with the different roles of landscape, which make more or less a striking contribution to the appearance of films. In the beginning the thesis discusses the definition of landscape in general as well as the landscape in the cinema in particular, both from a historical and a technical point of view. Then there is given an examination of the relation between character, audience and landscape. Moreover, it treats the theoretical statements and approaches of landscape or rather the roles of landscape. The main part consists of the explication of each role's characteristics, explanation and illustration by using several films. Actually it rarely occurs that the landscape only has a single role in a film, but generally only the most important one remains in the audience's mind.

Lebenslauf

Johannes Alexander Jesenko

Wohnhaft in Wien

Schulbildung

1992 – 1996 Volksschule in Köttnannsdorf

1996 – 2000 Hauptschule in Viktring (Schwerpunkt Italienisch)

2000 – 2005 HTBL 1 in Klagenfurt, Abteilung Elektrotechnik

Studium

Seit 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft