

Philipp Scheid

Raum/Akteure

Inszenierte Landschaften in den
frühen Filmen von Wim Wenders

HERBERT VON HALEM VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Philipp Scheid

Raum/Akteure.

Inszenierte Landschaften in den frühen Filmen von Wim Wenders

(zugl. Bonn, Univ., Diss., 2016)

Köln: Halem, 2019

PHILIPP SCHEID, Dr. phil., studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie sowie Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, wo er 2017 mit einer Arbeit zu Wim Wenders promovierte. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Geschichte und Ästhetik der Neuen Medien, das Verhältnis von Kunst und Populärkultur sowie die (visuelle) Geschichte der Kunstbetrachtung.

Der Verfasser möchte an dieser Stelle für die freundliche Genehmigung zum Nachdruck von Copyright-Material danken. Nicht in allen Fällen war es möglich, die Copyright-Inhaber einzelner Textabbildungen zu ermitteln. Falls berechnigte Ansprüche bestehen, wenden Sie sich bitte an den Verlag.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2019 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN 978-3-86962-306-1

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

COVERFOTO: Wim Wenders und sein Team während der Dreharbeiten zu *The State of Things* (© Catherine Faux)

SATZ: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Imke Hirschmann

DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg

GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
**Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein**
und der



Inhalt

Danksagung	5
1. SETTING THE SCENE – EINLEITUNG	15
1.1 Zur Diskursgeschichte der filmischen Landschaftsdarstellung	23
1.2 Ein (Gegen-)Beispiel: Der ›eklektizistische‹ Blick auf die Natur in Stanley Kubricks <i>Barry Lyndon</i>	33
2. DER TOD VON ›PAPAS KINO‹ UND DIE GEBURT DES AUTORS – ZUR ENTWICKLUNG DES BUNDESDEUTSCHEN AUTORENFILMS IN DEN 1960ER- UND 1970ER-JAHREN	43
3. WIEDERAUFBAU DER LANDSCHAFT – DER KLASSISCHE UND DER KRITISCHE HEIMATFILM	52
3.1 »O schaurig ist's über's Moor zu gehn« – Niklaus Schillings <i>Nachtschatten</i> und das Unheim(at)liche seiner filmischen Landschaft	68
3.2 Die Vermessung der BRD und die Vermessenheit eines Dichters – Wim Wenders' <i>Falsche Bewegung</i>	84
3.3 Vom blauen zum roten Licht – Werner Herzogs <i>Herz aus Glas</i>	102
4. »PARLURE VISIBLE« – ZUM »ORTS-SINN« IN DEN FRÜHEN FILMEN VON WIM WENDERS	122
4.1 Phänomenologie des urbanen Raums – <i>Silver City Revisited</i>	126

4.2	Automobile Flaneure – 3 amerikanische LP's	135
4.3	Einer Fährte durch fremdes Gebiet folgen – Raumbilder in <i>Alice in den Städten</i> und <i>Im Lauf der Zeit</i>	148
4.3.1	Heimsuchungen durch die Medien – Film, Fernsehen und Fotografie	150
4.3.2	Wüsten aus Stein – urbane Landschaft und ihre Kartografie im Film	174
4.3.3	Wim Wenders und die ortsspezifische Kunst der 1960er-Jahre	184
4.4	Locus desertus oder: Das Ruinöse als Zeit-Raum in <i>The State of Things</i>	194
5.	REVISIONEN ROMANTISCHER TOPOI IN DEN FRÜHEN FILMEN VON WIM WENDERS	210
5.1	Fenster und Sehen	214
5.2	Reisen und Bewegung	230
5.3	Musik und Gefühl	243
6.	ZUR RHETORIK DER LANDSCHAFT IN DEN FRÜHEN FILMEN VON WIM WENDERS – SCHLUSSBETRACHTUNG	262
7.	ANHANG	271
7.1	Interview mit Heidi Lüdi	272
7.2	Interview mit Jörg Schmidt-Reitwein	280
7.3	Sequenzprotokoll für <i>Nachtschatten</i>	284
7.4	Sequenzprotokoll für <i>Silver City Revisited</i>	287
7.5	Filmnachweise	291
7.6	Zitatensammlung	295
7.7	Literatur	308

1. SETTING THE SCENE – EINLEITUNG

Ein Mädchen folgt mit dem Fernrohr der Flugbahn einer Möwe durch die Straßenschluchten von New York; auf dem Gipfel der Zugspitze gesteht sich ein junger Schriftsteller ernüchtert den Fehlgang seiner Dichterreise ein; ein Berufsnomade erkundet mit einem wortkargen Reisegefährten das *terrain vague* der innerdeutschen Grenzregion und ein Filmteam »strandet« in einer ruinösen Hotelanlage an der portugiesischen Atlantikküste: Es sind diese (und andere) Bilder, die auch nach dem Abspann eines Wenders-Films dem Gedächtnis der Zuschauer erhalten bleiben. Was uns diese Filmpartikel in Erinnerung rufen, was wir möglicherweise an ihnen wertschätzen, ist nicht allein das Spiel der Akteure, sondern es ist auch der Raum der Handlung, der die Figuren umgibt und der selbst – wie wir zu ahnen beginnen – als ein handelnder Raum, als ein »Raum, *der sich ereignet*« (SEEL 2013: 21, Herv. i. Orig.), aufzufassen ist. Vor allem Landschaften, »seien es nun Städte, Wüsten, Berglandschaften oder Küstenstriche« (WENDERS 1994: 15), haben auf Wim Wenders seit jeher eine »geschichtenprägende Kraft« (ebd.) auszuüben vermocht und einen »Abdruck« im filmischen wie fotografischen Werk dieses Künstlers hinterlassen. Mehr noch: Als einen filmischen Landschaftsmaler hat Wim Wenders selbst sich während eines Publikumsgesprächs in Rom einmal charakterisiert:

»Die Landschaft hat für mich so viel mit dem Kino zu tun! Als ich zum ersten Mal mit einer echten 16-mm-Kamera gearbeitet habe, habe ich eine dreiminütige Aufnahme gemacht, weil die Filmspule drei Minuten lang war. Es ist die Aufnahme einer Landschaft. Ich stellte die Kamera auf, und nichts geschah. Der Wind blies und die Wolken zogen vorbei, aber es geschah nichts. Für mich war das die Fortsetzung der Malerei, ein Malen

der Landschaft. Ich wollte niemanden dort haben, und noch heute, wenn ich einen Film mache, habe ich das Gefühl, daß mich die aufgehende Sonne über der Landschaft mehr interessiert als die Geschichte, die sich dort abspielt [...]« (WENDERS [1982] 1988a: 51).

Erkennbar geht aus dieser Stellungnahme hervor, dass Wenders bei der Entwicklung eines neuen Filmprojekts der Anziehungskraft eines bestimmten Ortes regelrecht zu erliegen scheint. Es ist somit der *Genius Loci*, die kreative Auseinandersetzung mit einer spezifischen Lokalität, die der narrativen wie audiovisuellen Gestaltung des Films einen unmittelbaren Anstoß verleiht. In seiner kreativen Sensibilität gegenüber diesen »*Schauplätze[n]*« (WENDERS 2004a: 285, Herv. i. Orig.) nähert Wenders sich dem Topophilie-Konzept des französischen Wissenschaftstheoretikers Gaston Bachelard, der in seinem Buch *Poetik des Raumes* (*La poétique de l'espace*, 1957) zu dem Schluss gelangte:

»Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft. Im besonderen ist er fast immer anziehend« (BACHELARD [1957] 2001: 25).

Mit dieser künstlerischen Haltung aber steht Wenders mitnichten als ein Solitär dar. Die zusammengetragenen Äußerungen von Filmschaffenden, Filmkritikern und Filmtheoretikern, die dieser Arbeit im Anhang beigegeben wurden, legen im Gegenteil ein lehrreiches Zeugnis von der hohen Reflexionstätigkeit ab, die diesem Bildgegenstand im Verlauf der Filmgeschichte entgegengebracht wurde.

Kommen wir nochmals auf die eingangs angeführte Bemerkung von Wim Wenders zurück, so dürfen wir festhalten, dass die künstlerische Entscheidung für eine Landschaftsaufnahme offenbar eine Affizierung durch geografische Gegebenheiten oder spezifische Natureindrücke zur Voraussetzung hat (zum Beispiel die charakteristische Kontur eines Bergrückens oder das Wetterleuchten während eines Gewitters). Es entspricht dabei dem Wesen des Films, diese natürlichen Formationen und atmosphärischen Phänomene in Bewegung darzustellen (zum Beispiel die im Abendlicht auflodernden Wolkenmassen oder das Relief der Bergwände im Wandel der Tageszeiten). Unter kunsthistorischen Gesichtspunkten lassen sich bereits an dieser Stelle Bezüge zur Arbeitspraxis eines Landschaftsmalers herstellen. Mit besonderem Eifer und auf geradezu empirische Weise widmeten sich die Künstler am Ausgang des 18. Jahrhunderts

der Dokumentation von Wetter- oder Lichtverhältnissen, die sie durch eine behände Führung der Feder oder des Pinsels einzufangen suchten. So verlangte etwa der französische Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes seinen Lehrlingen ein kontinuierliches Zeichentraining ab, um »all die raschen Phänomene der Natur, die man nicht sogleich aufnehmen kann in Ermangelung der Hilfsmittel« (VALENCIENNES [1799/1800] 1997: 236), in bildlichen Notaten festzuhalten.

Dem Wunsch nach einem direkteren Zugang zur Naturaufnahme entsprachen im 19. Jahrhundert auch die neuen technischen Medien wie die Fotografie, die sich auf der Suche nach geeigneten Sujets nicht nur an der Porträtkunst, sondern auch an Motiven der zeitgenössischen Landschaftsmalerei orientierte (vgl. POHLMANN 2007: 210 - 221). Die Entwicklung der chronofotografischen Flinte im Jahr 1882 durch den französischen Physiologen Étienne-Jules Marey vereinfachte schließlich die Herstellung fotografischer Bewegungsstudien, für die Mareys Erfinderkollege Eadweard Muybridge wenige Jahre zuvor auf der Ranch des Eisenbahnmagnaten Leland Stanford in Palo Alto (Kalifornien) ein aufwendiges Testgelände errichtet hatte. Mareys Kamera – in technischer Hinsicht die »Begegnung der Nähmaschine mit dem Maschinengewehr« (ELSAESSER 2002: 62) – vermochte nunmehr durch einfache Handhabung den Bewegungsablauf eines Gegenstandes, etwa eine herannahende Welle, in einzelne Phasenbilder zu zerlegen. Noch heute hat sich diese überkommene Methode der »Bilderjagd« im englischen Sprachgebrauch erhalten, wenn von »to shoot a film/picture« die Rede ist. Wenngleich die Genealogie des Films keineswegs zielgerichtet verlief, so hatten die vornehmlich zu wissenschaftlichen Zwecken eingesetzten chronofotografischen Verfahren von Marey und Muybridge zweifellos einen erheblichen Anteil an der Entstehung der Kinematografie. Unter den elektrischen Sehmaschinen des 19. Jahrhunderts – zu nennen wäre neben dem Kinetoskop (1894) von Thomas Alva Edison auch der sogenannte »Schnellseher« (1887) des Fotografen Ottomar Anschütz – war es vor allem der von Auguste und Louis Lumière entworfene Kinematograf (1895), zugleich Aufnahme- wie Projektionsinstrument, der sich als maßgebend für das spätere Kino und das Dispositiv seiner Wahrnehmung erwies. Ihre Filme, deren Laufzeit lediglich 53 Sekunden betrug, zeigten die Gebrüder Lumière in öffentlichen Vorführungen. Es waren Humoresken oder Ausschnitte alltäglicher Begebenheiten, häufig unter freiem Himmel aufgenommen, die dem Publikum dargeboten wurden: Reisende, die der Ankunft eines

Zuges entgegensehen (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, F 1895); eine Arbeiterschar, die nach Schichtende ein Fabrikgelände verlässt (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, F 1895); die Besatzung eines kleinen Ruderbootes, das auf die offene See zusteuert (*Barque sortant du port*, F 1895). Dennoch: Momentaufnahmen waren diese Filme keineswegs. Vielmehr handelte es sich um kleine, verdichtete Kunststücke, die von einer ausgesuchten Bildkomposition und einer sorgsam choreografierten Bewegungen zeugten, ja die sogar miniaturhafte Erzählungen beinhalteten (vgl. ELSAESSER 2002: 57f.). Es war indes die Faszination an der Bewegung natürlicher Phänomene, jener zur Schau gestellte Animismus des kinematografischen Ereignisses, der das Publikum in erster Linie verückte und der Siegfried Kracauer noch 1960 in Atem hielt, als er von gewissen Kinomomenten schwärmte, »die so allgemein und alltäglich sind wie Geburt und Tod, wie ein Lächeln oder das ›Zittern der im Winde sich regenden Blätter« (KRACAUER [1960] 1998: 246).²

Als sich in den Jahren 1909 bis 1912 eine Peripetie vom zeigenden zum erzählenden Film ankündigte, wurde die »Last des ›Realen« (ELSAESSER 2002: 117), die sich im Material der Lumière-Filme gleichsam abgelagert hatte, zusehends in den Dienst der Narration gestellt. Zugleich wurde der geradezu physisch empfundene Raum nun einer Geschichte unterstellt und damit, wie Martin Lefebvre argumentiert hat, zum Setting, zur Szenerie eines Films (vgl. LEFEBVRE 2006: 20 - 24). Hilfreich ist es an dieser Stelle, die Filmpraxis in den Blick zu nehmen, um auf die vielfältigen Möglichkeiten hinzuweisen, mit denen Filmschaffende seither auf das ›Rohmaterial‹ des szenografischen Raums Einfluss genommen haben.

Die filmwissenschaftliche Fachterminologie verfügt über verschiedene Vokabeln, die mit der kinematografischen Raumkonstruktion in Beziehung stehen: Als Location wird gemeinhin der von einem Filmteam festgelegte (meist auch in Form eines Drehplans vorgeschriebene) Drehort einer Film-

1 In Hinblick auf die filmografischen Angaben wurde nach folgendem Modell verfahren: Originaltitel (ggf. dt. Verleihtitel), Kürzel des Produktionslandes/der Produktionsländer, Jahr der Erstaufführung, Regie: Name der Filmemacherin/des Filmemachers/der Filmemacher). Zum Beispiel: *The Draughtman's Contract* (*Der Kontrakt des Zeichners*, GB 1982, Regie: Peter Greenaway). Alle zur Sprache gebrachten Filme wurden im Anhang nochmals für eine Gesamtübersicht verzeichnet.

2 Kracauer zitiert am Ende einen Ausspruch des Pariser Journalisten Henri de Parville (i.e. Henri Peudefer), der mit dieser Äußerung seine Bewunderung für die Schönheit der Naturaufnahmen in einem Film der Gebrüder Lumière zum Ausdruck bringen wollte. Vgl. SCHLESINGER 2012: 349 - 372, hier 358.

szene bezeichnet. Dieser kann als Außenraum und als Teil einer realen, geografischen Landschaft ›on location‹ – kunsthistorisch gesprochen ›en plein air‹ – genutzt oder aber als künstliche Natur im Studio vom Filmarchitekten oder Production Designer kreiert werden. Für diese beiden Landschaftstypen liefern zwei Werke des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau anschauliche Beispiele: Murnaus Stummfilm *Nosferatu* (D 1922) war unter anderem an Originalschauplätzen in den Karpaten gedreht worden und machte sich das Potenzial der Naturerscheinungen derart zunutze, dass er nach Ansicht des Filmkritikers Hans Wollenberg gar als »Musterbeispiel« gelten könne, da er zeige, »wie der Film die Stimmungen der Landschaft für seine Wirkungszwecke auszunutzen hat« (WOLLENBERG 1922: 49). Im Abstand weniger Jahre wiederum ließ sich Murnau während der Dreharbeiten zu seinem Spielfilm *Faust* (D 1926) für die berühmte Tricksequenz des Mantelflugs von seinen Filmarchitekten Robert Herlth und Walter Röhrig eine Miniaturlandschaft im Studio erschaffen, deren Ausformung wesentlich von den Landschaftsgemälden Albrecht Altdorfers angeregt worden war (vgl. den Bericht von Robert Herlth in: EISNER 1979: 97-99).



Abb. 1: Robert Herlth, Walter Röhrig: *Entwurf für die Miniaturlandschaft während des Flugs auf Mephistos Mantel (Faust, D 1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau)*, Rekonstruktion, 1961 [Prinzler 2003: 253]

Inzwischen ist es jedoch durch den Fortschritt der Filmtechnik möglich geworden, fiktive oder fantastische Landschaften durch das sogenannte ›CGI-Verfahren‹ (›Computer Generated Imagery‹) in Teilen oder in Gänze digital entstehen zu lassen. Der Computer hat hier gewissermaßen die traditionelle Aufgabe des Matte-Painters übernommen, der zuvor dafür verantwortlich zeichnete, durch sogenannte ›Wandermasken‹ (›travelling matte‹) (vgl. THISSEN 1999: 236f.) Umformungen an einer vorgefundenen Landschaft vorzunehmen. Bei diesem analogen Trickverfahren bediente sich der Maler eines illusionistischen Effekts, der auf dem eingestellten Blickwinkel der Kamera beruhte. Vor das Objektiv wurde eine stellenweise bemalte oder abgedeckte Glasplatte aufgestellt. An den transparenten Stellen blieb diese Bildscheibe für gewisse Partien der wirklichen Landschaft weiterhin durchsichtig, für die übrigen Bereiche konnte hingegen

ein künstlicher Akzent gesetzt werden. Im Falle von Alfred Hitchcocks *The Birds* (USA 1963) sind die Hügel und die dräuenden Wolkenmassen über der fiktiven Küstenstadt Bodega Bay in einigen Totalen das Produkt eines solchen Kunstgriffes.



Abb. 2: Albert Whitlock: *Bodega Bay* [*The Birds*, *Die Vögel*, USA 1963, Regie: Alfred Hitchcock], 1962, Matte Painting, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum [Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main]

Stellt eine ›Umdichtung‹ der natürlichen Gegebenheiten unterdessen keine Option für die Regie dar, ist das Filmteam darauf angewiesen, mit dem Drehort zu arbeiten wie mit einem Statisten. Auf der Suche nach einem angemessenen räumlichen Rahmen für die filmische Erzählung begibt sich die Filmemacherin oder der Filmemacher meist im Vorfeld der Dreharbeiten auf eine Erkundungsfahrt, um künftige Schauplätze aufzuspüren (›location scouting‹). Häufig wird diese Motivsuche fotografisch dokumentiert und mitunter in eigens dafür vorgesehenen Mappen aufbewahrt. Bei Projekten, in denen Aufnahmen an vielen Orten zu koordinieren sind, werden zudem sogenannte ›location manager‹ beschäftigt, denen die Überwachung und Vorbereitung der nunmehr festgelegten Drehstätten obliegt. Haben sich Dokumente dieser ›Ortsrecherche‹ erhalten, so sind diese von besonderem Wert und Nutzen für eine Wissenschaft des filmischen Raums.

Doch auch das Erscheinungsbild, die Physiognomie einer filmischen Landschaft ist, ähnlich dem Gesicht einer Darstellerin oder eines Darstellers, manipulierbar. Ihre individuellen Reize und Züge können betont, unlieb-

same Details wiederum kaschiert oder ausgespart werden. Erst durch diese künstlerische Operation, die nach Georg Simmel eine Entscheidung des gestalteten Blickens und damit des Bildes ist (vgl. SIMMEL [1913] 2008: 43), wird der Drehort, wird die topografische Umgebung – sei sie nun urban, ländlich oder wild – zur ästhetischen Landschaft des Spielfilms. Nicht zwangsläufig aber hat das Setting auch dem tatsächlichen Drehort zu entsprechen. So spielen die im Westdeutschland der 1960er-Jahre überaus erfolgreichen Karl-May-Filme (zum Beispiel *Der Schatz im Silbersee*, BRD 1962, Regie: Harald Reinl) ebenso wie die zeitgleich entstandenen Italowestern vorgeblich inmitten der us-amerikanischen Wüste; faktisch allerdings entstanden die Außenaufnahmen im ehemaligen Jugoslawien oder in Spanien (vgl. BAUMGARTEN 1999: 15). Nicht zuletzt kann der Film als eine »Kunst der Raumorganisation« (ROHMER [1948] 2012: 515 - 528) über die Mittel der Montage einen kohärenten Raumeindruck suggerieren, der sich in Wahrheit aus Einstellungssegmenten unterschiedlicher Aufnahmeherkunft zusammensetzt. Analog zur filmischen Methode der »synthetisierten Architektur« (GERLACH 2012: 101)³, die es erlaubt, verschiedene Interieurs über den Schnitt zu einem (imaginären) Gesamtraum zusammenzufügen, so kann im Film mitunter auch von einer »synthetisierten Landschaft« die Rede sein. Zutreffend ist diese Benennung etwa in dem Heimatfilm *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Regie: Hans Deppe), der sich durch die Kombination unterschiedlicher Landschaftseinstellungen ein völlig fiktives Territorium erschuf, ohne dass die räumliche Kontinuität davon beeinträchtigt worden wäre. Die Verheerungen des Zweiten Weltkrieges, die in der Region noch allenthalben sichtbar waren, hatten es unmöglich gemacht, die Aufnahmen vor Ort anzufertigen (vgl. KOEBNER 2011: 303).

Neben der Montage und der Szenografie ist es vor allem die Kameraarbeit, die das filmische Landschaftsbild hervorbringt. Die gesteigerte Mobilität des Aufnahmeapparates hat dabei auch die Visualisierung und Wahrnehmung der Landschaft verändert. Wurde in der Frühzeit der Kinematografie vornehmlich die Bewegung »im Bild« festgehalten, ist durch die Möglichkeit von Panoramaschwenks (>panning shots<), Kamerafahrten (>travelling<, >tracking shots<) oder Luftaufnahmen (>aerial shots<)

3 So verfuhr etwa Stanley Kubrick mit einigen Innenaufnahmen in *Barry Lyndon* (GB 1975). Ken Adam, der das Projekt zu dieser Zeit als Production Designer betreute, bezeichnete das Endprodukt daher als ein »riesiges patchwork von Motiven«. Vgl. KEN ADAM 2004: 88 - 95, hier 93 (Herv. i. Orig.).

›das Bild selbst‹ in Bewegung geraten und hat dem Medium damit ein zu vielfältigen Experimenten reizendes Vokabular der Raumeskription zur Verfügung gestellt. Hierdurch hat der Film das Potenzial entwickelt, den Raum nicht nur kompositorisch zu ordnen, sondern gleichsam in ihn vorzudringen. Trotz dieser immersiven Wirkung manifestiert sich die filmische Landschaft weiterhin in einem bildlichen Raumausschnitt (›champ‹), der jedoch, im Gegensatz zur Malerei, den ausgesparten Raum jenseits der Bildgrenze (›hors-champ‹) stets bewusst macht.⁴ Andererseits ist es nicht zureichend, den fragmentarischen Charakter des filmischen Raums zu betonen, ohne das skopische Regime und die Lenkung des Betrachters bei einer Untersuchung gebührend in Rechnung zu stellen. Indem wir also die Beschaffenheit eines Blickes zu ergründen suchen, bahnen wir uns Zug um Zug einen Weg zum semantischen Kern unserer Leitfragen: Was ist die Aussagekraft der inszenierten Landschaften und was ihr Ausdruckswert? Mit Thomas Koebner dürfen wir voraussetzen, dass der Film dazu in der Lage ist, »bekannten und unbekanntem Orten, ob zufälliges Fundstück oder konstruierte Szenerie, eine ›zweite Bedeutung‹ zu verleihen« (KOEBCNER 2007: 54). Auch die auditiven Bereiche der Filmproduktion – der gesprochene Text als Voiceover, die ›Sound Images‹ von Ton und Musik – gilt es hierbei zu berücksichtigen, denn auch sie regulieren die Aufmerksamkeit des Zuschauers und bereiten entscheidend das modale Erlebnis einer Landschaft vor.

Der inszenierten Landschaft ist so letztlich eine deiktische Funktion zuzusprechen. Über die Art und Weise ihrer Gestaltung kann der Film uns Auskunft geben über gewisse Haltungen, mit denen Filmemacherinnen und Filmemacher einst selbst auf eine bestimmte Gegend ihr Augenmerk richteten. Mit den Worten des deutschen Philosophen Ernst Cassirer mag man der Ansicht sein, dass auch im Film nahezu »[j]eder Ort und jede Richtung [...] mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen [ist]« (CASSIRER [1931] 2012: 495). Es scheint unerheblich, ob es sich dabei um Räume einer privaten oder einer nationalen Mythologie handelt, denn von Bedeutung ist nur, dass die Landschaften nicht allein auf die Realien der Außenwelt verweisen, sondern dass sie vielmehr als Speicherzonen von (kulturellen) Symbolen verwendet werden

4 »Was innerhalb des Bildes zu sehen war, geht in sein Außerhalb über, was außerhalb war, dringt in sein Innerhalb ein. Die Grenzen des Bewegtbildes sind durchlässige Grenzen« (SEEL 2013: 63).