

Nina Lindemeyer

Filmischer Raum und technisches Kalkül

Entwürfe von Landschaft im experimentellen Film und in der Gegenwartskunst

Die Frage, wie vorgefundene, äussere Räume – seien sie unberührt-natürlich, kultiviert oder städtisch – im Film dargestellt werden, berührt immer auch die Frage, welche Konzeptionen des filmischen Raums und welche Topoi des Natur-Kultur-Bezugs aufgerufen werden.

Im vorliegenden Text soll das Verhältnis vom Bildrahmen zum Bildraum im Film, im speziellen des bewegten Kamerarahmens zum natürlichen Außenraum, diskutiert werden. Wie erschliessen Künstler und experimentelle Filmemacher in nicht narrativen Filmen den gegebenen Raum? Welche Modi der Darstellung werden gewählt, und welche Position nimmt der Mensch in den filmischen Räumen ein? Welche Rolle kommt dabei der Bildbewegung zu?

Es sollen dafür drei im weitesten Sinne formalistisch arbeitende Künstler besprochen werden, Michael Snow, Heinz Emigholz und Mark Lewis. Sie alle beschäftigen sich mit dem Verhältnis von vorgegebener, durch die Kameratechnik und -mechanik stark kontrollierter Form und der Darstellung von Natur, Landschaft und städtischem Raum im Film.

In den letzten Jahren haben die jüngeren Film- bzw. Videoarbeiten¹ des kanadischen Künstlers Mark Lewis große Beachtung gefunden, dessen Kombination aus (Stadt)landschaften und einfachen Kameraoperationen „gedehnte, isolierte Momente“ (Dziewior) schafft. Lewis' Herangehensweise kann dabei mit Arbeiten der beiden älteren Filmemacher aus den 1970er Jahren verglichen werden, welche ebenfalls mittels Zeit und Bewegung natürliche und bewohnte Räume erschlossen haben und dabei dezidierte Kameraoperationen austesteten.² Ihre Arbeitsweise ist im Kontext des strukturellen Films zu verorten, einer Richtung der amerikanischen und europäischen

Underground Filmavantgarde der 1960er und 1970er Jahre, welche gezielt die technischen und wahrnehmungsphysiologischen Bedingungen der filmischen Bilderzeugung und -wahrnehmung untersuchte.³

Wenn Michael Snow seine Kamera in eine autonome Bewegung versetzt und Heinz Emigholz nach einem mathematischen, vortotierten System aus Einzelbildern filmische Bewegung erzeugt, drängt sich in beiden Fällen die Frage auf, inwiefern die filmische Bewegung im Raum (noch) ein Bild der Position des Menschen innerhalb dieses Raums schafft - oder, ob Filme ohne diese überhaupt gedacht werden können. Schliesslich soll hinsichtlich des Zusammenhangs von Raum und Natur untersucht werden, ob hier ein filmischer Landschaftsbegriff greift, wie er vielfach diskutiert wurde.⁴

Filme, die nach dem Bild streben: Ortsstudien von Mark Lewis

Algonquin Park, Early March von Mark Lewis aus dem Jahr 2002 beginnt als ein weißlich-graues, monochromes Feld.

Nach einem langen Moment der Leere schieben sich vom unteren Bildrand langsam die Spitzen von grünen Tannen in das Blickfeld und ermöglichen dem Betrachter, einen Maßstab und das Gefühl für Perspektive, Proportion und Komposition der Einstellung zu entwickeln. Langsam zoomt die Kamera zurück, so dass die Bäume stärker in das Bild rücken, und, so scheint es, sich vor einem einheitlich weißen Himmel abheben. Sie bilden am unteren Bildrand eine dichte Reihe, deren dunkle, farbliche Präsenz im starken Kontrast zur hellen oberen Bildfläche steht.



Abb.1 Mark Lewis, Algonquin Park, Early March, 2002, Film Still
(Courtesy and Copyright Mark Lewis)

Nach ca. 2/3 des insgesamt 4-minütigen Films jedoch schiebt sich in der oberen rechten Ecke ein Gegenpol in den Himmel und entpuppt sich in der weiteren Entwicklung des Zooms als der Rand einer weiteren Baumgruppe. Am rechten Bildrand schließlich erscheint die Ecke eines raute-förmigen Feldes, auf dem sich, sehr klein, Menschen und ein Hund bewegen. Spätestens an diesem Punkt erkennt der Betrachter, dass der vermeintliche Himmel eigentlich ein zugefrorener und verschneiter See ist, an dessen Ufern Bäume stehen und auf dem einige Kinder Schlittschuh laufen.



Abb.2 Mark Lewis, Algonquin Park, Early March, 2002, Film Stills
(Courtesy and Copyright Mark Lewis)

Mark Lewis' Arbeit führt hier dem Betrachter eindrucksvoll vor Augen, wie mit einer einzigen, einfachen Kameraoperation, dem Zoom aus dem Bild heraus, eine Reihe verschiedener Bilder innerhalb einer kontinuierlichen Bewegung erzeugt werden kann und wie diese unterschiedliche Konzeptionen von Raum und dem Blick auf die Natur beinhalten.⁵ Der Zoom ist ein im narrativen Film und Fernsehen seit den 1950er Jahren häufig eingesetztes Mittel, denn Zoomlinsen ermöglichen es, mit einem einzelnen Objektiv verschiedene Brennweiten und somit Einstellungen, vom Close-Up bis hin zur Totalen, abzudecken, für die zuvor wechselnde Linsen eingesetzt werden mussten. Als zusätzliche Funktion kam das „Zooming“ hinzu. P.A. Sitney beschreibt, dass es den Vorteil hat, in einer weichen, virtuellen Bewegung des Bildrahmens den Raum schneller zu durchqueren, als es mit einem Dolly⁶ je möglich wäre, und auch dabei für herkömmliche Linsen unmögliche Bewegungsbahnen abzubilden.⁷ Nach Sitney ist der Zoom aus dem Bild heraus, üblicherweise von einem Detail hin zu einer Totalen, ein beispielsweise bei Stanley Kubrick häufig eingesetztes Stilmittel, wenn dieser Figuren in einer pastoralen Landschaft situiert: „Going from the human event to the enlarged vista in which it is about to transpire, this repeated gesture unfolds the landscape as a theatre for action, but it occurs so frequently that it calls attention to the mechanics of the lens which foreshortens the close-up extreme as if squeezing the visual space and then gradually draws out the depth while it expands laterally.“⁸ Verschiedene bildliche Effekte werden hier angesprochen: die perspektivische Verkürzung im Close-Up und dadurch das Zusammenpressen des visuellen Raums, dann die Zunahme räumlicher Tiefe bei der Erweiterung des Bildfeldes; schließlich die Entfaltung der Landschaft als Aktionsraum und Grund der Figuren.

In *Algonquin Park, Early March* stehen Personen und Handlungen nicht am Beginn, sondern am Ende des Zooms, er verkehrt damit das eben beschriebene Verfahren ins Gegenteil. Man kann

feststellen, dass der kurze Film drei Bildkonzepte durchläuft, welche maßgeblich von der jeweiligen Konstellation von Zeit und Raum abhängen, die in der vorhandenen Bewegung sichtbar wird. Das Close-Up zu Beginn ist nicht als solcher erkennbar, denn es rahmt eine plane Fläche, ohne Figur, Farbe oder Raum; die reine Abstraktion des Films wirft den Betrachter auf seine eigene, zeitliche Erfahrung zurück. In dem Moment, als die Gegenständlichkeit der Bäume einen perspektivischen Bildraum konstruiert, wird die apparative Bewegung des bewegten Kamerarahmens zum zeitlichen Index des Films. Als schließlich die freie Eisfläche mit den spielenden Kindern ins Bild tritt, kommt eine dritte Bewegung hinzu, die der realistischen Wiedergabe abgebildeter Bewegung im Film.

Wie Mark Lewis selbst sagt, gilt sein Interesse der Frage, wie sich verschiedene Zeitarten gleichzeitig im selben Werk beschreiben lassen.⁹ In *Algonquin Park, Early March* ermöglicht ihm der statische Zoom, mit der räumlichen Metamorphose des Ausschnitts eine zeitliche Metamorphose zu verbinden und alle drei Zeitarten in der Betrachtung simultan erfahrbar zu machen. In demselben Maße, wie der Zoom von der Abstraktion hin zur Gegenständlichkeit die raumzeitliche Disposition der Arbeit verändert, wandelt sich auch die Annäherung an Bildtypen der Kunstgeschichte. Man könnte sagen, dass die moderne, abstrakte Fläche sich zu einer klassischen Landschaftsdarstellung der Malerei entwickelt. Der hoch stehende Horizont und die schräge Aufsicht auf die Szenerie, in der keine Elemente sich gegenseitig verdecken, legen solch einen Vergleich nahe.¹⁰ Bernhard Fibicher hat in seinem Essay über das Malerische bei Mark Lewis auf die Nähe der Schlusseinstellung zu den verschneiten Landschaften Pieter Bruegels d.Ä. hingewiesen und insbesondere die Ähnlichkeit der vom Schnee befreiten, rautenförmigen Fläche zu Bruegels Gemälde *Jäger im Schnee* von 1565 hervorgehoben: „Das Eisfeld in der Ferne, auf dem sich Kinder, Tiere und Erwachsene tummeln, ist in beiden Fällen ein Zeichen menschlich-unbekümmerter Einordnung in die Uner-

messlichkeit und Unerbittlichkeit der Natur.“¹¹



Abb. 3 Pieter Bruegel d.Ä., Jäger im Schnee, 1565, Öl auf Leinwand, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Courtesy and Copyright Kunsthistorisches Museum Wien)

Für Mark Lewis wird die Kollision von Film und Bild in *Algonquin Park, Early March* besonders deutlich:

„Für mich artikuliert *Algonquin Park, Early March* den Wunsch, dass ein Film zum Bild wird; da aber der Film unablässig dabei ertappt wird, etwas zu enthüllen, gelingt es ihm nicht, die zur Erreichung dieses bildhaften Zustands notwendige Aufmerksamkeit zu halten (wie kann man etwas angemessen betrachten, wenn man ständig darauf wartet, was als nächstes passiert?). [...] Dennoch beharrt *Algonquin Park, Early March* auf einem strukturell notwendigen Vorgehen (ich würde sogar behaupten, dass der Konflikt zwischen Bild und Handlung das Unbewusste des Films darstellt)“.¹²

Lewis stellt fest, dass der Film in seiner ungebrochenen Bewegung einen „bildhaften Zustand“ stets streift, jedoch nicht darin verweilt, sondern vielmehr kontinuierlich weiter enthüllt. Das „Bild“, welches Lewis anstrebt, ist demnach unbewegt und ermöglicht dem Betrachter Kontemplation – dazu stehe jedoch die Darstellung im zeitlich bewegten Bild in einem Widerspruch, so dass der bildhafte Zustand immer wieder scheitern muss. Lewis sieht seine Arbeiten in einem „Konflikt zwischen Bild und Handlung“ stehen, welchen er in ein „Gleichgewicht zwischen

Erscheinung und *Geschehen*¹³ auflösen möchte. Indem Lewis seinen Bildbegriff auf den Konflikt zwischen der bildlichen Erscheinung und der Handlung, d.h. Narrativität der filmischen Darstellung konzentriert, vernachlässigt er jedoch zwei für die Wahrnehmung der Arbeit wichtige Aspekte: zum einen gibt es einen Unterschied zwischen dem, was ein Bild durch die Bewegung des Ausschnitts enthüllt und somit „zeigt“, und der dargestellten Handlung im Bild. Durch die „Enthüllung“ der räumlichen Verfasstheit der Einstellung entspricht der Film der Natur von Bildern, auf einem „doppelten Zeigen“ zu beruhen, „nämlich *etwas* zu zeigen und *sich* zu zeigen.“¹⁴ Mit der Bewegung des Bildrahmens macht Lewis die Landschaft Stück für Stück sichtbar und verweist damit zugleich auf den erhöhten Standort des filmenden Subjekts, den wir uns als Friedrich'schen Wanderer vorstellen können;¹⁵ die Bewegung enthüllt in einem die bildliche Organisation des gewählten Ausschnitts und die Unentrinnbarkeit der mechanischen Grundstruktur, deren Untersuchung sich Lewis verschrieben hat: „Im Film wird denn auch der Wanderer oder der betrachtende Künstler durch die Kamera ersetzt: objektive Erfassung anstatt subjektiv-romantische Naturbetrachtung“.¹⁶ Zweitens vernachlässigt Lewis den Aspekt, dass ein Bild immer auch ein vorgestelltes Bild ist, d.h. dass die Imagination und Antizipation in Wechselwirkung mit der Wahrnehmung des Dargestellten stehen. In dem Zusammentreffen von äußerer Bildbewegung und Transformation durch die Erweiterung des Blickfelds mit der Vorstellung des jeweiligen Landschaftsbildes durch den Betrachter – das instantane Erfassen einer bildlichen Komposition und erneutes Entgleiten dieser Formwerdung – wird der Film als ganzes in einen bildhaften Zustand versetzt.¹⁷

Lewis reduziert seine filmischen Mittel auf einfachste technische Operationen, welche durch den Verlauf des Films hindurch eine Struktur oder ein Gerüst darstellen. In *Algonquin Park, Early March* handelt es sich dabei um die vorher-sagbare Zoombewegung und die Wiederholung,

denn die Arbeit wird im Loop gezeigt. Dies hat für ihn zweierlei Effekt: zum einen ermöglicht die Vorhersehbarkeit dem Betrachter, seine Aufmerksamkeit ganz auf die Transformationen und bildnerischen Effekte zu lenken. Zum anderen gestattet die Struktur innerhalb des Werkes, den Zufall als schöpferische Komponente gezielt mit einzuplanen. Die angestrebten „irrationale(n) Möglichkeiten des Sehens und Erkennens“¹⁸ beziehen sich auf ein Geschehen, ein „Ereignis“ des Bildes, welches sich einstellt und von dem Begriff der Handlung grundsätzlich unterschieden werden muss.

Es gibt eine Reihe von Arbeiten bei Mark Lewis, die auf vorgegebenen Kamerabewegungen beruhen. Eine ausgesprochene Nähe zum strukturellen Film insbesondere Michael Snows ist immer wieder für *Harper Road* (2003) festgestellt worden.



Abb.4 Mark Lewis, Harper Road, 2003, Film Still (Courtesy and Copyright Mark Lewis)

Der Blick der Kamera geht hier aus einem Innenhof eines funktionalistisch-modernistischen Flachbaus hinaus auf die Straße, im Hintergrund

ist ein backsteinverkleidetes Gebäude zu sehen. Einige Bäume im Innenhof und davor bringen ein Stück Natur in die ansonsten trostlos anmutende Szenerie in einem Londoner Stadtteil. Bei genauem Hinsehen weist die Einstellung jedoch eine eigenartige Rahmung auf, denn ein weiß gestrichener Balken verbindet den linken und rechten Teil des Gebäudes, bildet somit die Begrenzung des Innenhofs und rahmt den Ausblick. Er erregte auch Mark Lewis' Aufmerksamkeit, ihn faszinierte „dass aufgrund des Verfalls von Bemalung und Betonoberfläche des Balkens ein Tromp-l'oeil-Effekt [sic] entstand, der ihn mit den Zweigen und Blättern des ungestutzten Baums verschmelzen ließ.“¹⁹ Die Kamera vollzieht hier keinen Zoom, sondern eine Drehung: in einer 360° Bewegung stellt sie das Bild einmal auf den Kopf und kehrt dann in die Ausgangsposition zurück. Sie führt damit in ermüdender Langsamkeit eine Bewegung aus, welche ausschließlich der Kameratechnik vorbehalten ist und jede antropomorphe Orientierung im Raum aufhebt. Zwar zeigt die Arbeit nur einen Ausschnitt aus einem begrenzten städtischen Raum, dieser wird jedoch durch die Bewegung so transformiert, dass automatisch die Frage nach dem Horizont und somit nach der visuellen Konstante und der Subjektzentrierung des fotografisch-perspektivischen Bildraums aufgeworfen wird. Obgleich die dem filmischen Bild inhärente Zentralperspektive hier die Achse der Rotation darstellt, blockiert die unnatürliche, mechanische Kamerabewegung die Identifizierung mit ihr. Es ist, als würde der Betrachter den Boden unter den Füßen verlieren.

A cosmic strip: Michael Snow's *La Région Centrale*

Die kreisende Bewegung durch den Bildraum erinnern, wie bereits angedeutet, an den Klassiker *La Région Centrale* von 1970-71, ein 16mm Film des kanadischen Filmemachers und Musikers Michael Snow. Auch Yilmaz Dziewior stellt diesen Vergleich in einem Interview an, da beide Filme strukturell gradlinig seien, jedoch „extrem irrationale, fast psychedelische Momente“²⁰ produ-

zierten. Mit *La Région Centrale* versuchte Michael Snow dem Ideal eines von der Kamera selbst erzeugten Films nahe zu kommen. Im Norden Quebecs, in einer kargen, steinigen Gegend ohne Bäume und mit wenigen Steppenpflanzen postierte Snow eine Kamera auf ein selbst entworfenes Stativ, das in der Lage war, fast in jede Richtung Bewegungen auszuüben.



Abb.5 Michael Snow, *La Région Centrale*, 1970-71, Produktionsfoto (Foto: Joyce Wieland, Courtesy and Copyright Michael Snow)

Über vorher komponierte und produzierte Tonbänder, deren Frequenz je eine bestimmte Bewegung und Geschwindigkeit derselben auslösen konnten, wurde die Kamerabewegung gesteuert – ein Mensch war während der Aufnahme weder im Bild noch beteiligt. Aus acht Stunden Film, die über drei Tage gedreht wurden, entstand einer der radikalsten Landschaftsfilme der Experimentalfilmgeschichte. Die hypnotischen, 360°-zirkulären Bewegungen, welche die umgebende Natur mal vermeintlich zielgerichtet, mal taumelnd abtasten, scheinen jede Idee von körperlicher Orientierung, Schwere und Statik aufzuheben.

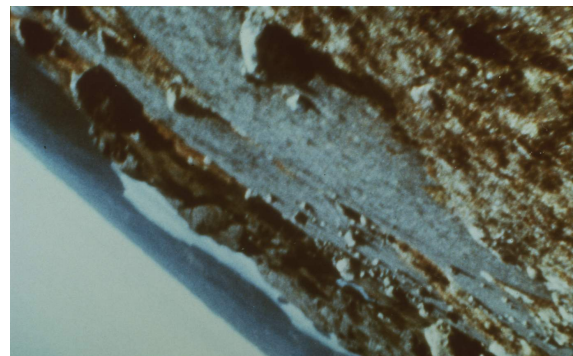


Abb.6 Michael Snow, *La Région Centrale*, 1970-71, Film Still (Courtesy and Copyright Michael Snow)

Die mechanische Grundstruktur wird hier an die Grenzen der technischen Leistungsfähigkeit getrieben, um jeglichen menschlichen Faktor aus dem Bild zu bannen und so eine Raumerfahrung zu erschaffen, die dem Außerweltlichen nahezu-kommen scheint.²¹ Snows Vision auch seiner anderen Filme der 1970er Jahre war es, das Filmbild aus seiner narrativen und piktoralen Verankerung zu lösen und die eigene Zeitlichkeit der filmischen Bewegung für den Betrachter erfahrbar zu machen. Gleichzeitig jedoch war das Ziel von *La Région Centrale*, einen Landschaftsfilm zu erschaffen, der an die Tradition der Malerei anknüpfen konnte: „I want to make a gigantic landscape film equal in terms of film to the great landscape paintings of Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse and in Canada the Group of Seven...“²² Nicht die belebte, von Menschen geformte Natur dient ihm dazu, sondern der unangetastete Raum der Kanadischen Steppe. Doch welche Art Raum finden wir hier genau vor? Snow strebte eine „kosmische“ Erfahrung an, ohne Schwerkraft,²³ und Annette Michelson hat zurecht auf die zeitliche Nähe zur intensivsten Phase der amerikanischen Raumfahrt mit dem Apollo Programm hingewiesen, durch welches die Schwerelosigkeit und Weite des Alls medial vermittelt wurden.²⁴ Indem er versucht, sich selbst als schöpferisches Subjekt aus dem Prozess zu extrahieren, sollte es dem Betrachter möglich sein, die Leere des Raums in seiner ganzen Weite fassen zu können: "I wanted the spectator to be the lone center of all these circles. It had to be a place where you can see a long way and you can't see anything man-made. That has something to do with a certain kind of singleness or remoteness that each spectator can have by seeing the film."²⁵ Dennoch ist auch dieser ein immer schon gesehener und vom Betrachter erfahrener Raum.

Snows Bezugnahme auf die modernen Landschaftsentwürfe von Cézanne und Monet zeigt, wie er deren neu bestimmtes Verhältnis von Subjekt, Natur und Wahrnehmung mitdenkt und versucht, in die Abstraktion der Bewegung zu übertragen. Gottfried Boehm hat die veränderte Na-

turerfahrung nach dem Ende der Landschaftsmalerei an der Schwelle zum 20. Jahrhundert am Beispiel von Monet beschrieben: Dort würde die Natur „zu einem Ereignis des Auges“²⁶ und sie erscheine nicht mehr als „als Reich von stabilen Dingen“,²⁷ sondern von Kräften und Energien. Der Betrachter finde sich „*inmitten* der Natur vor. *In* ihr, nicht *vor* ihr oder ihr *gegenüber*.“²⁸

Einen ähnlichen Standpunkt scheint der Betrachter in Snows Film einzunehmen; wenn Boehm feststellt, dass mit diesem Distanzverlust die grundlegendste Bedingung der älteren Landschaftsmalerei gebrochen wurde,²⁹ kann dies insofern auf den Film übertragen werden, als die Landschaft hier nicht mehr als Folie für narratives Geschehen oder als Spiegel des Seelenzustands einer Figur dient, wie normalerweise im Spielfilm, sondern sich in ihrer Bewegung und ständigen Transformation der abstrakten Malerei annähert. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch der komponierte Sound, welcher durch die technische gegenseitige Abhängigkeit mit der Bildbewegung synchron ist und den Kamerabewegungen eine zusätzliche Dimension verleiht.

An dieser Stelle sollte spätestens der Begriff der Landschaft näher in den Blick genommen werden, denn, wie Volker Pantenburg festgestellt hat, gibt es den „Naturfilm“ per se nicht: jede filmische Wahrnehmung von Natur ist bereits ästhetischen Entscheidungen unterworfen und bezieht den Blick des Betrachters mit ein, sie wird schon durch die Wahl von Ausschnitt, Bewegung, Länge und Montage einer Einstellung zum geformten Bild.³⁰ Für die ästhetische Erfahrung der Natur hat sich der Begriff der Landschaft etabliert. Joachim Ritter hat in seinem wichtigen Aufsatz von 1963 als Charakteristika benannt, dass sie als Natur „im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“³¹ und dass sie sich als ein gewählter Ausschnitt aus der in ihrer Totalität nicht greifbaren Natur als wiederum Ganzes hervorhebt.³² Im experimentellen Film bedient Landschaft keine narrativen oder symbolischen Funktionen wie im Spielfilm, sondern befriedigt einen „formalisti-

schen wie auch einen ästhetischen Impuls“³³, wie Barbara Pichler und Andrea Pollach am Beispiel von Chris Welby beschreiben. Michael Snow filmt Quebec, als handelte es sich nicht um einen realen Ort, sondern um einen fremden Planeten; indem er seinen Film einer Reihe von Zufallsparametern unterwirft, versucht er, dem traditionsbehafteten Blick eines filmenden Subjekts zu entfliehen. Entstanden ist dennoch das Bild einer Landschaft, deren „Physiognomie“³⁴ sich aus einer wirbelnden Horizontlinie und den rauen Oberflächen der Umgebung formt. Im Vergleich dazu filmt Mark Lewis einen See im Algonquin Park, einer Gegend, die bereits durch die Landschaftsmalerei der *Group of Seven* und insbesondere Tom Thomson Anfang des letzten Jahrhunderts Beachtung fand. Er stellt damit einen realen Ort als Landschaftsgemälde dar, dessen formale Gestaltung und historischen Bezüge die Historizität der Darstellung augenscheinlich machen. Lewis' Stadtlandschaften schließlich zeugen von gescheiterten architektonischen Utopien, welche die bildhafte Rahmung eines weiteren Blicks (auf wiederum ältere Architektur) bereits in sich tragen und so im Bild eine Konfrontation unterschiedlicher historischer Ebenen ermöglichen.

Bewegung, die sich selbst analysiert:

Heinz Emigholz' *Schenec-Tady I-III*

Der Deutsche Heinz Emigholz hat zeitgleich zu Snow in den frühen 1970er Jahren mehrere Projekte entwickelt, in denen er die Grundlagen des filmischen Raum- und Zeitregimes untersuchen wollte, ausgehend von der Annahme, dass „zuerst die Grundlage der Zeitrepräsentation durch die Analyse filmischer Bewegungen zu klären ist, bevor man sich den Fragen der Bedeutung einer bestimmten filmischen Repräsentation widmen kann“.³⁵ Wie Lewis ist er von dem Wunsch angetrieben, Simultaneität im Film darstellen zu können. Wo jener jedoch Langsamkeit und Stillstellung als Mittel wählt und bewusst auf tradierte Bildkonzepte anspielt, ist es bei Emigholz die Zerlegung und Re-Konstruktion der Bewegung nach einem vorher akribisch notierten System. In

seinen Filmen *Arrowplane*, *Tide* und *Schenec-Tady I-III* stellt er natürliche und städtische Räume dar, beispielsweise eine Lichtung im Taunus, eine dänische Dünenlandschaft oder einen industriell genutzten Fluss, auf dem Lastschiffe verkehren.



Abb.7 Heinz Emigholz, *Schenec-Tady II*, 1973 (Courtesy and Copyright PYM Films)

Mittels mehrerer tausend Fotografien, die von einem genau festgelegten Standpunkt aus im horizontalen 360° (bzw. 180°) Winkel aufgenommen wurden, konstruierte Emigholz gegenläufige „Bildbahnen“, welche sich in der Wahrnehmung zu einem flackernden Film zusammenfügen, in dem sich Bilder unterschiedlichen Ausschnitts und Aufnahmezeitpunkts überlagern. Emigholz bezeichnet *Schenec-Tady* als enzyklopädisch im Hinblick auf die Analyse filmischer Bewegungsformationen: „Alle Einzelthemen – Schwenk, Simultaneität, Geschwindigkeit, Überlagerungen, Inversion von Lichtwerten, Richtungen und zeitlichen Abläufen – wurden darin isoliert und durch kompositorische Setzungen gelöst.“³⁶

Für die einmal erstellten Partituren werden „reale Landschaften [...] dabei als Medium, quasi als Matrix verwendet.“³⁷ Emigholz' Experimente der 1970er Jahre stellen womöglich den konsequentesten Versuch dar, natürlichen und städtischen Raum der Logik einer Struktur zu unterwerfen. In seinen Arbeiten ist der Raum das Ergebnis einer genauen Vermessung und nur Mittel zum Zweck der Untersuchung der Frage, welche zeitlichen und räumlichen Bezüge sich durch die Montage

einzelner Blickwinkel in der Kamera herstellen lassen. Es habe „für den abgefilmten Gegenstand – die Landschaft – [...] die Konsequenz, dass sie in ihrer Natürlichkeit in ein künstliches System überführt wird.“⁴³⁸

Doch kann man noch von Landschaft sprechen, wenn das ästhetische Subjekt, der wahrnehmende Betrachter, für die Organisation und Komposition des filmischen Bildes als vollkommen unerheblich angesehen wird? Sichtbar wird in Emigholz' Filmen nicht die Ansicht einer Landschaft im Auge eines fühlenden Betrachters, sondern die zeitlichen und räumlichen Intervalle, die sich aus dem vornotierten, mathematisch kalkulierten System ergeben.

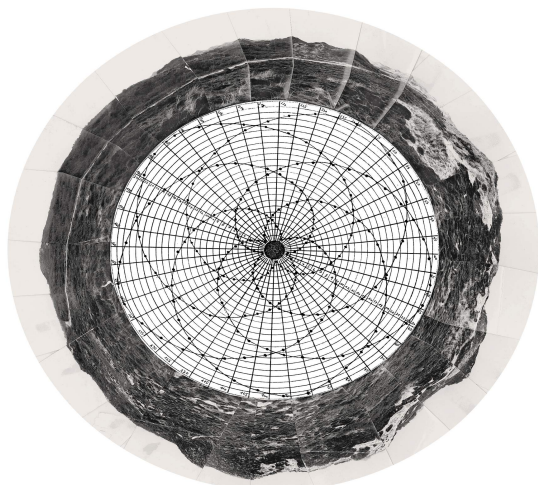


Abb.8 Heinz Emigholz, Schenec-Tady II, 1973, Score (Courtesy and Copyright PYM Films)

Das Bild des realen, wiedergegebenen Raumes ist insofern seiner „Physiognomie“ abhanden gekommen, als die künstliche Animation der Bewegung eines Bildrahmens aus Fotografien nur arbiträr erlaubt, sich ein „Bild“ von dem Ort zu machen. Tatsächlich rücken die Modi der Konstruktion von Bewegung durch die Zusammensetzung von Einzelbildern in den Vordergrund.

Fazit

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die vorgestellten Künstler, obgleich sie alle drei

bestimmte, in ihren Aufnahmemedien angelegte Aspekte als vorher festgelegte Grundgerüste ihrer Arbeiten verwenden, sehr unterschiedliche Wege der Darstellung von Natur und natürlichen Räumen wählen. Das Kalkül als System technisch bedingter Regeln, welches von ihnen als die zeitliche und räumliche Struktur der Arbeiten gewählt wird, dient dabei dazu, verschiedene Konzepte von Landschaft im Film zu erproben und zu entwerfen. Der Bildrahmen und seine Bewegung machen Ausschnitte der Natur sichtbar und steuern zugleich die Wahrnehmung der Natur als filmisches Bild und (somit) als Landschaft. Wo Snow zugleich die Produktion und die Erfahrung des natürlichen Raums im Film revolutionieren möchte, lässt Emigholz die Landschaft als animierte Synthese seiner mathematischen Strukturierung des realen Raums entstehen. Mark Lewis' über 30 Jahre später entstandene Arbeiten hingegen sind nicht rational-analytisch wie *Schenec-Tady* oder halluzinatorisch wie *La Région Centrale*, sie spielen jedoch mit beiden Aspekten im realen, bewohnten Raum. Es geht ihm nicht nur um die Konstruktion des Films, sondern immer auch um die Frage, wie sich dadurch unser Blick auf die Orte verändert. Seine einfachen „Stücke“ streben nicht die Überforderung oder Überwältigung des Betrachters an, sondern führen ihm Fragen an die Bedingungen filmischer Darstellung im Bild vor Augen. Lewis macht sich die Methoden und Ziele des strukturellen Films zunutze, stellt sie aber in einen größeren Zusammenhang des „Bildermachens“, in dem sich filmische und malerische Techniken überlagern. Diese Unterschiede sind auch zeit-historisch zu begründen: Snow und Emigholz befanden sich in den frühen 1970er Jahren in einer Phase des Experimentalfilms, in der zum einen die Ausweitung in den Kunstraum, das Expanded Cinema, zum anderen die Entdeckung von Video als künstlerisches Medium die Materialität, Medialität und den filmischen Prozess als Ganzes in den Mittelpunkt rückten.³⁹ Die Werke dieser Zeit sind primär selbstreflexiv auf die Medienspezifität des Films gerichtet und beschäftigen sich mit der Konstruktion von Wirklichkeit in Filmen. Dennoch

lassen sich in ihnen, wie die Analysen der Arbeiten anschaulich machen, zwei unterschiedliche Tendenzen einer modernen Naturauffassung wiederfinden – einerseits der Situierung des Betrachters inmitten des Bildes der Natur, andererseits die Erzeugung eines Bildes von Natur über basale Elemente wie Bewegung, Horizontale und Vertikale, Raum, Zeit und Farbe.⁴⁰

Lewis ist, für viele Künstler seiner Generation typisch, ein zutiefst historisch denkender Künstler, dessen Formen und Formate Reminiszenzen an die Brüder Lumière und den Experimentalfilm ebenso wie an Hollywoodkino, Renaissance und romantische Malerei, oder die Abstraktion der Moderne aufweisen. In seinen Arbeiten wird die Historizität des Mediums Film und der Naturdarstellung selbst sichtbar. Es ist dabei nicht überraschend, dass er sich mit der Idee der Moderne und des Modernismus als den Fundamenten des zeitgenössischen Kunstschaffens auch theoretisch auseinandergesetzt hat.⁴¹

Der Arbeit *Pond Scum, Five Lines* (2010) kann wie eine Metapher für die Geschichtlichkeit seines Schaffens auf den Fundamenten der Moderne gelesen werden.



Abb.9 Mark Lewis, *Pond Scum, Five Lines*, 2010, Film Still (Courtesy and copyright Mark Lewis)

In einer einzigen statischen Einstellung sieht man das Ufer eines Ententeichs, dessen Oberfläche vollständig mit Wasserlinsen bedeckt ist. Wie auf einer Tafel zeichnen sich darauf die Spuren von fünf Enten ab, bis diese im Schilf verschwinden und ihre Bahnen durch den Schlick sich langsam schließen. In Form der Bewegung der Tiere hält der Zufall Einzug in das filmische Bild. Auf diese Unberechenbarkeit in der zeitli-

chen Entfaltung der Arbeiten lässt Lewis es immer wieder ankommen, wenn in seinen Arbeiten das Spiel von Kindern oder Tieren als ungeordnete, raumgreifende Bewegung das starre Gerüst der festgelegten Einstellungen aufbricht. Er ringt so der Vorhersagbarkeit der Kamerabewegung „etwas Unvorhersehbares und bislang Unartikuliertes“ ab, immer in der Erwartung, dass das „Neue“ sich ereignet: „Struktur erzeugt buchstäblich Unstrukturiertheit, wenigstens können wir darauf hoffen.“⁴²

Das Genre der Landschaft erweist sich hier einmal mehr als künstlerisches Experimentierfeld.

Endnoten

1. Lewis dreht seine stets etwa 4-minütigen Arbeiten auf 35 mm Filmmaterial, welches für die Präsentation im Ausstellungsraum auf DVD übertragen wird. Die Projektion erfolgt in der Regel an eine Wand ohne spezielle Verdunkelung.
2. Andere Künstler, welche ebenfalls in diesem Rahmen bedeutende Arbeiten geschaffen haben, sind beispielsweise James Benning, Sharon Lockhart, Tacita Dean und Chantal Akerman.
3. Die Rezeption der Avantgarde-Filmemacher und Künstler dieser Zeit geht maßgeblich auf die New Yorker und Londoner Film Cooperatives und die Magazine *Artforum* und *Film Culture* zurück. Die Bezeichnung „struktureller Film“ wurde durch P. Adams Sitney in seinem Text „Structural Film“ im Sommer 1969 geprägt. Als primäre Merkmale des strukturellen Films benennt Sitney die feste Kamera-Position, den Flicker Effekt, Loops sowie das Abfilmen von der Leinwand, d.h. die Verdoppelung der Bilder. Im Gegensatz zu den komplexen Formen des „lyrischen“ Films eines Stan Brakhage oder Kenneth Anger würde der strukturelle Film von Snow, Tony Conrad und anderen auf die Einfachheit der gradlinigen, vorbestimmten Form zurückgehen: „Theirs is a cinema of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film. [...] The structural film insists on its shape, and what content it has is minimal and subsidiary to the outline.“ P. Adams Sitney, *Structural Film*, in: ders., *Visionary film: the American avant-garde 1943-2000*, New York 2002, S. 347-370, hier S. 348. Die Bezeichnung sowie ihre von Sitney benannten Charakteristika wurden durchaus kontrovers diskutiert – George Macinuas verfasste sogleich eine Entgegnung – und von vielen Filmkünstlern für sich zurückgewiesen. Das Konzept des strukturellen Films entwickelte 1976 Peter Gidal v.a. für die britische Filmavantgarde mit marxistischem Einschlag weiter, er betont den anti-ideologischen Impuls: Narration, filmische Illusion und die Rolle des Betrachter als das die Elemente des Films vereinigende Subjekt sollten aufgebrochen, die filmischen Prozesse offengelegt und der Betrachter zum „aktiven“ Sehen gebracht werden (Vgl. Stephen Heath, *Repetition Time. Notes Around 'Structural/materialist Film'*, in: ders., *Questions of Cinema*, London / Basingstoke 1981, S. 165-175).
4. Vgl. insbesondere Barbara Pichler (Hg.), *Moving landscapes: Landschaft und Film*, Wien 2006; Martin Seel, *Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft*, in: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 1996, S.70-81; *Blicke auf Landschaften*, Augen-Blick 37. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg 2005. Landschaft im Film wird beispielsweise von Barbara Pichler und Andrea Pollach in der Tradition der Landschaftsmalerei und der Fotografie beschrieben: „Wie in der Malerei wird ein Ausschnitt der Wirklichkeit zur Darstellung ausgewählt, und wie in der Fotografie schiebt sich ein technisches Medium zwischen Landschaft und die BetrachterInnen, wodurch sich der Bezug des Subjekts zur Landschaft verändert und eine Distanz betont wird.“ Barbara Pichler und Andrea Pollach, *moving landscapes. Einführende An-*

- merkungen zu *Landschaft und Film*, in Pichler 2006, *Moving landscapes*, S. 15-33, hier S. 17. Als zentrales filmisches Element kommt die Bewegung hinzu, die es ermöglicht, flüchtige Elemente oder die buchstäbliche „Erfahrung“ von Landschaft, etwa bei Reisen, wiederzugeben, vgl. ebd. S.17f.
5. Die kontinuierliche Zoombewegung verweist auch auf Michael Snows erste wichtige, bahnbrechende Filmarbeit, *Wavelength* von 1966. Darin endet ein 45-minütiger Zoom durch ein Zimmer, in dem sich verschiedene Dinge ereignen, auf einer an die Wand gepinnte Fotografie, die eine bewegte Meeresoberfläche zeigt. Der Film wird von einem ansteigenden Sinuston begleitet.
 6. Ein Dolly ist ein fahrbarer, normalerweise auf Schienen laufender Kamerawagen, auf den die Kamera aufmontiert wird.
 7. P. Adams Sitney, *Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the cinema*, in: Salim Kemal, Ivan Gaskell (Hg.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge 1993, S. 103-126, hier S. 111.
 8. Ebd.
 9. Yilmaz Dziewior, *Gespräch mit Mark Lewis*, in: ders. (Hg.), *Mark Lewis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 47-56, hier S. 51.
 10. Vgl. Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts : Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990, S. 51.
 11. Bernhard Fibicher, *Zum Malerischen in den neuen Filmen von Mark Lewis*, in: *Mark Lewis*, hg. von Argos éditions, Bruxelles, und Kunsthalle Bern, Bern/Brüssel 2003, S. 43-48, hier S. 44.
 12. Dziewior 2005, *Mark Lewis*, S. 55-56.
 13. Ebd., S. 55.
 14. Gottfried Boehm, *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen : Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 19-33, hier S. 19.
 15. Ebenfalls Fibicher hat zuerst auf die naheliegende Konzeption des Künstlers als romantischer Naturbetrachter hingewiesen, die in dem Aufnahmestandpunkt angelegt ist. Ein production still mit Mark Lewis als Rückenfigur über der Schneelandschaft zeigt, dass er sich dieses Bezugs bewusst war. Siehe Fibicher 2003, *Zum Malerischen*, S. 45.
 16. Ebd.
 17. Leitend für diesen Gedanken war die Konzeption des „Bildes als eine Existenzform zwischen Ding und Vorstellung“, wie Mirjana Vrhunc den Bildbegriff von Henri Bergson charakterisiert. Obgleich Bergson gerade keine realen, repräsentativen Darstellungen bezeichnen wollte, soll hier versucht werden, die stetige Bewegung des Bildes mit diesem „Form-Ereignis“ besser zu fassen. Siehe Mirjana Vrhunc, *Das Bild als Sichtbarkeit des Ereignisses*, in: Mark Rölli (Hg.), *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, S. 105-120, hier S. 109 und 113.
 18. Dziewior 2005, *Mark Lewis*, S. 54.
 19. Ebd., S. 55.
 20. Ebd., S. 53.
 21. Dies ist jedoch nicht in letzter Konsequenz durchgehalten worden: Zum einen sieht man mehrmals den Schatten des Kamerastativs und der Kamera auf dem steinigen Boden, zum anderen sind die einzelnen Abschnitte des Films jeweils durch ein grafisches, bildfüllendes X eingeleitet.
 22. Michael Snow, *La Région Centrale 1969*, in: ders., *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Ontario, Canada 1994, S. 53-56, hier S. 53.
 23. Michael Snow, *Converging on La Région Centrale: Michael Snow in Conversation with Charlotte Townsend (1971)*, in: ders. 1994, *The Michael Snow Project*, S. 57-60, hier S. 58.
 24. Annette Michelson: *About Snow*, in: *October* 8, Spring 1979, S. 111-125, hier S. 122. Ein weiterer Bezug kann zu Stanley Kubricks *2001: Space Odyssey* von 1969 hergestellt werden, wo in verschiedenen Motiven das Verlassen des natürlichen Raumes, insbesondere durch die ständige Rotation des Raumschiffs um den Menschen als Zentrum, verbildlicht wird.
 25. Michael Snow, in Jonas Mekas, *Interview with Michael Snow on The Central Region*, aufgenommen am 2. Januar 1972, Anthology Film Archive, New York, zitiert nach Michelson 1979, *About Snow*, S. 120.
 26. Gottfried Boehm, *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt a.M. 1986, S. 87-110, hier S. 90.
 27. Ebd.
 28. Ebd., S. 92.
 29. Ebd.
 30. Volker Pantenburg, *Ansichtssache. Natur, Landschaft, Film*, in: *Blicke auf Landschaften*, 2005, S. 15-24, hier S. 16.
 31. Joachim Ritter, *Landschaft : zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, S. 18.

32. Ritter 1963, *Landschaft*, Anm. 37, S. 41f. Hier folgt Ritter Georg Simmel, der unter Natur „den endlosen Zusammenhang der Dinge“ versteht - „ein Stück Boden mit dem, was darauf ist, als Landschaft ansehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur nun seinerseits als Einheit betrachten - was sich dem Begriff der Natur ganz entfremdet.“ Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in: ders., *Jenseits der Schönheit : Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 42-51, hier S. 43.
33. Pichler, Pollach, 2006, *moving landscapes*, S. 30.
34. Landschaft im Film hat nach Béla Balázs ein unverwechselbares Gesicht, eine Physiognomie: „Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. [...] Ein Gesicht, das einen Menschen meint.“ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982 [Schriften zum Film, Bd. 1], S. 102.
35. Heinz Emigholz, *A Scene Near Schenec-Tady*, Booklet zur DVD Heinz Emigholz, *The Formative Years (I)*, Filmgalerie 451, 2010, unpaginiert.
36. Ebd.
37. Ebd.
38. Ebd.
39. Einen guten Überblick bietet hier nach wie vor Birgit Heins und Wulf Herzogenraths Publikation *Film als Film – 1910 bis heute: vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, Stuttgart 1977.
40. Gottfried Boehm unterscheidet diese beiden Tendenzen in Bezug auf die Landschaftsmalerei bei Monet und Mondrian, vgl. Boehm 1986, *Das neue Bild der Natur*.
41. In seinem Essay *Is Modernity Our Antiquity?* bespricht Lewis ausführlich die Rezeption und die Bedeutung der Moderne als Paradigma für den Umgang mit Geschichte in der Kunst: „For today it is fundamentally a question of our relationship to these recently past forms, a question of what is to be done as the artistic signs and images of emerging and developing modernity are rapidly becoming historical.“ Mark Lewis, *Is Modernity our Antiquity?*, in: *Mark Lewis*, hg. v. MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Mailand 2009, S. 195-204, hier S. 196.
42. Dziewior 2005, *Mark Lewis*, S. 54.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 und 2: Mark Lewis, Algonquin Park, Early March, 2002, 35mm übertragen auf HD, 4'6", Film Stills (Courtesy and Copyright Mark Lewis)
- Abb. 3: Pieter Breughel, Jäger im Schnee, 1565, Öl auf Leinwand, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Courtesy and Copyright Kunsthistorisches Museum Wien)
- Abb. 4: Mark Lewis, Harper Road, 2003, 35mm übertragen auf HD, 4'17", Film Still (Courtesy and Copyright Mark Lewis)
- Abb. 5: Michael Snow, La Région Centrale, 1970-71, schwarz-weiß, Ton, 180 min, Produktionsfoto (Foto: Joyce Wieland, Courtesy and Copyright Michael Snow)
- Abb. 6: Michael Snow, La Région Centrale, 1970-71, schwarz-weiß, Ton, 180 min, Film Still (Courtesy and Copyright Michael Snow)
- Abb. 7: Heinz Emigholz, Schenec-Tady II, 1973, 16 mm, Farbe, stumm, 19 min (15fps), Film Still (Courtesy and Copyright PYM Films)
- Abb. 8: Heinz Emigholz, Schenec-Tady II, 1973, 16 mm, Farbe, stumm, 19 min (15fps), Score (Courtesy and Copyright PYM Films)
- Abb. 9: Mark Lewis, Pond Scum, Five Lines, 2010, High Definition, 3'10", Film Still (Courtesy and Copyright Mark Lewis)

Bibliographie

- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982 [Schriften zum Film, Bd. 1]
- Boehm, Gottfried: *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen : Die Macht*

des Zeigens, Berlin 2007, S. 19-33

Boehm, Gottfried: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt a.M. 1986, S. 87-110

Dziewior, Yilmaz: *Gespräch mit Mark Lewis*, in: ders. (Hg.), *Mark Lewis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 47-56

Emigholz, Heinz: *A Scene Near Schenec-Tady*, Booklet zur DVD Heinz Emigholz, *The Formative Years (I)*, Filmgalerie 451, 2010, unpaginiert

Fibicher, Bernhard: *Zum Malerischen in den neuen Filmen von Mark Lewis*, in: *Mark Lewis*, hg. v. Argos éditions, Bruxelles, und Kunsthalle Bern, Bern / Brüssel 2003, S. 43-48

Heath, Stephen: *Repetition Time. Notes around „Structural/materialist Film“*, in: ders., *Questions of Cinema*, London / Basingstoke 1981, S. 165-175

Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts : Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990

Lewis, Mark: *Is Modernity our Antiquity?*, in: *Mark Lewis*, hg. v. MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Mailand 2009, S. 195-204
 Michelson, Annette: *About Snow*, in: *October* 8, Spring 1979, S. 111-125

Pantenburg, Volker: *Ansichtssache. Natur, Landschaft, Film*, in: *Blicke auf Landschaften*, Augen-Blick 37, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg 2005, S. 15-24

Pichler, Barbara (Hg.): *Moving landscapes : Landschaft und Film*, Wien 2006

Ritter, Joachim: *Landschaft : zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963

Seel, Martin: *Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft*, in: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 1996, S. 70-81

Snow, Michael: *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Ontario 1994, S. 53-56

Simmel, Georg: *Philosophie der Landschaft*, in: ders., *Jenseits der Schönheit : Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 42-51

Sitney, P. Adams: *Structural Film*, in: ders., *Visionary film : the American avant-garde 1943-2000*, New York 2002, S. 347-370

Sitney, P. Adams: *Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the cinema*, in: Salim Kemal und Ivan Gaskell (Hg.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge 1993, S. 103-126

Vrhunc, Mirjana: *Das Bild als Sichtbarkeit des Ereignisses*, in: Mark Rölli (Hg.), *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, S. 105-120

Autorin

Nina Lindemeyer (geb. 1979) hat Kulturarbeit in Potsdam sowie Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Berlin und Cambridge studiert. Derzeit arbeitet sie als Stipendiatin und Mitglied des Graduiertenkollegs „Bild und Zeit“ bei eikones NFS Bildkritik, Basel, an einer Dissertation über die Zeitlichkeit des Films in der zeitgenössischen Kunst.

Zusammenfassung

In dem Beitrag von Nina Lindemeyer werden Filme von Mark Lewis, Michael Snow und Heinz Emigholz diskutiert und auf ihre Darstellung natürlichen Raums und ihre Konzeption von filmischer Landschaft hin untersucht. Das Verhältnis des bewegten Bildrahmens zum dargestellten Raum steht dabei im Mittelpunkt und fungiert als Motor der Naturvermittlung und –erfahrung, welche sich je signifikant unterscheidet. Gemeinsam ist den Ansätzen die Orientierung entlang festgesetzter Parameter und technischer Strukturen, welche die Rolle des filmischen Subjekts infrage stellen. Mithilfe von Überlegungen zur Landschaftsdarstellung in der modernen Malerei wird versucht, die experimentellen Filme mit dem kunst- und bildhistorischen Diskurs zu verknüpfen und so der filmwissenschaftlichen Landschaftsliteratur eine neue Facette hinzuzufügen.

Titel

Nina Lindemeyer, *Filmischer Raum und technisches Kalkül. Entwürfe von Landschaft im experimentellen Film und in der Gegenwartskunst*, in: *Kunsttexte* Nr. 3/2011 (11 Seiten), www.kunsttexte.de