

Silke Martin

Berg und Film

Kultur und Ästhetik von Höhenlandschaft
im deutschsprachigen Film der Gegenwart

SCHÜREN

Inhalt

1 Einführung	9
Landschaftsforschung	10
Mediale und politische Aspekte von Landschaft (10) – Bergfilm- forschung (12) – Mediale (Film-)Landschaften (13) – scape- Forschung (13) – cultural landscape studies: doing landscape (16) – Performativität von Landschaft: landscape trouble (16) – Entwicklung des Landschaftsbegriffs (17) – Malerei und andere Landschaftskünste (19) – Montane Metaphern (20)	
Landschaft im Film	22
Natur als lebendiges Mitwesen und kosmische Monumentalität (23) – Ästhetische Landschaft als Anschauungs- und Empfindungs- raum (24) – Landschaft als kadrierte, beobachtete Natur (26) – Die drei Landschaftskonzepte im Vergleich (28) – Figuren- vs. betrach- tendenzentriertes Bergkino (30)	
Genregeschichte des Bergfilms	30
Die Anfänge des Bergfilms: Der Bergfilmpionier Dr. Arnold Fanck (31) – Vier Phasen der Rezeption des Werks von Arnold Fanck (32) – Internationalisierung des Bergfilms seit den 1940er-Jahren (34) – Der deutsche Heimatfilm der 1950er-Jahre (34) – Die Entstehung einer neuen Bergsteiger*innengeneration in den 1960er-Jahren (35) – Wiederbelebungsversuche des Genres in den 1990er-Jahren (35)	
Von der Genreanalyse des Bergfilms zur Serres'schen Visite	37
Kommunikationsutopie filmischer Höhenlandschaft (38) – (A-)historische Perspektive auf filmische Berglandschaft (39) – Zwei Differenzierungen des Bergkinos (40)	

Zur Arbeit	41
Fragestellungen (41) – Untersuchungskorpus (42) – Theoretischer Bezugsrahmen (42) – Untersuchungsmethode (43) – Aufbau der Arbeit (43) – Bergkino der kulturellen Metamorphosen (43) – Bergkino der körperlichen Metamorphosen (44)	
2 Bergkino der kulturellen Metamorphosen	47
2.1 NANGA PARBAT (D 2010, Joseph Vilsmaier)	47
Vorspann	48
Landschaft als Handlung und Landschaft als Anschauung (49) – Horizontaleffekt vs. Vertigo-Effekt (49)	
Kreisen, Rasen, Kippen – Ästhetik filmischer Berglandschaft	51
Kreisen (51) – Kreis und Dreieck (51) – Subjektloser Blick, subjektive Bilder ohne Subjekt und phantom rides (51) – Rasen (53) – Kippen (54) – Berg Film Ästhetik (54)	
Das Verhältnis von Film und Welt	55
Filmimmanenz (55) – Film als Handlungsanweisung und Denkmuster (56) – Höhenlandschaft als filmische Kommunikationsutopie (57) – Utopien und Heterotopien (58) – Film als heterotopischer Ort (60) – Heterotopien in NANGA PARBAT (62) – Koloniale Diskurse (64) – Von der Heterotopie zum thirdspace (66) – firstspace, secondspace, thirdspace (66) – Trialektik der Räumlichkeit (67) – Das Verhältnis von Film und Welt als thirdspace (68) – thirdspace und Filmimmanenz (69) – Film als Lingua franca (70) – Von der Welt zum Film 71)	
2.2 HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwietert)	73
Ein Schwenk über die Alpen: Jodeln als Widerstand	74
Entstehungshypothesen des Jodelns (75) – Echo- und Instrumentalhypothese (76) – Widerspiegelungshypothese und Dreieck (76) – Zurufhypothese und Affekthypothese(80) – Bezüge zur Tongeschichte des Films (80) – Phonationshypothese (83) – Von der Rassen- zur Globalisierungshypothese (84) – Die Relation von Berglandschaft und Mensch (86) – global yodel soundscape (90)	
dialect cinema: Wandernde sounds	90
accented cinema (91) – Nolder und das Silvesterchlausen (93) – Klangliche Milieus und filmische soundscapes (95) – Dialekt und Akzent in der Linguistik (95) – Dialekt und Akzent im Film (97) – Engführung von accented und dialect cinema (97) – Zehnders Reise durch die Schweizer Alpen und nach Tuva (98) – Stuckys Bühnenperformance (100= – Migration und Kino (101)	

2.3 KIRSCHBLÜTEN – HANAMI (D/F 2008, Doris Dörrie)	103
Die Serres'sche Operation des Übersetzens	104
Sterben am Fujisan (105) – Kino als Übersetzungsmedium (107) – Film als Translationsbild (107) – Film als prozesshafter Vorgang und fließende Raumkonstellation (109)	
Ebenen des filmischen Übersetzungsprozesses	110
Die mediale Übersetzungsebene (110) – Japonismus in der europäischen Kultur ab 1860 (110) – Die autoren*innen- bezogene Übersetzungsebene (114) – Japanisierung des Westens und Verwestlichung Japans (115) – Die narrative Übersetzungsebene (116) – Die sprachliche Übersetzungsebene (118) – Die bildbezogene Übersetzungsebene (119) – Kleidung als Erweiterung der Haut (121) – Die mentale Übersetzungsebene (123) – Butoh (123)	
Kommunikationsnetz Penelope	125
Kimono (126) – Kommunikation zwischen Text, Textilem und Textur (128) – Von der Mythologie zur Philosophie und zum Film: Penelope, Serres und Dörries Film (129)	
3 Bergkino der körperlichen Metamorphosen	131
3.1 NORDWAND (D/A/CH 2008, Philipp Stölzl)	131
Performativität der Alpen	132
Kultur- und Mediengeschichte des Alpinismus (133) – Distanz oder Nähe zum NS-System? (136)	
Haptische Bilder und Töne	137
Vom okularzentristischen Paradigma des Kinos (138) – ... zum phänomenologischen Paradigma des Kinos (139) – Postkolonialismus und Kino (140) – Identität und Haut (141) – Schmerzwahrnehmung und leibliches Gedächtnis (143) – Zwischenleiblichkeit (145) – Ausdruck einer Erfahrung durch Erfahrung (145) – Leihkörperschaft des Films (146) – Sterben an der Nordwand (147) – Schmerzempfindung im Kinosaal (148) – Filmische Alpen als political landscape (150)	
3.2 HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer)	152
Landschaft, Körper und Berührung	152
Vatermord- und Trauerszene (154) – Vom Bergkino des Sehens zum Bergkino des Tastens (156) – Inzest (158) – Tastende Bilder (159) – Filmphänomenologie vs. Zeitphilosophie (162) – Kontaktbild (164) – Taktilität von Bergfilmen (165)	

Wetter	166
Wetterbilder in HÖHENFEUER (167) – Wetter, Elementenlehre und Sinnesqualitäten (168) – Alpine Wetterverhältnisse (169) – Anthropologie der Vier Elemente (170) – Rota der Elemente (172) – Die Schweizer Alpen als Ort filmischen Austauschs (175)	
3.3 WINTERSCHLÄFER (D 1997, Tom Tykwer)	176
Schneelandschaft	176
Ideologie des Berg- und Skisports (178) – Ästhetik der Fanck'schen Skifilme (179) – Mitteleuropäische Skipädagogik (181) – Dramaturgie der filmischen Skifahrten (181) – Alpinisierung der Filmstars im Bergfilm (182)	
Skifahren als kinematografisches Raum-Zeit-Modell	183
Das Deleuze'sche Zeitbild (183) – Der Bachtin'sche Chronotopos (185) – Chronotopos in der Filmtheorie (186) – Chronotopos im gegenwärtigen Film (189) – Der Skisprung (190) – Taktile und audiovisuelle Bilder (193) – Filmischer Raum (194) – Innen und Außen (195) – Abgeschlossenheit und Ewigkeit (195) – Spirale: Linearität und Zyklizität (196) – Wiederholung und Erneuerung – Zeitgeist und Überzeitlichkeit (197) – Chronotopos als filmische Raum-Zeit-Einheit (197)	
4 Schlussbetrachtungen und Ausblick	199
Die Serres'sche Philosophie	199
Visitieren als Sehen und Gehen durch Landschaft (200)	
Gehen als ästhetische Praxis im Kino	201
«walking in the cinema» (203) – ... oder Visite im Kino? (204) – Unräumliche, dynamische Bilder: Jodeln, Schmerz, Wetter (206) – Das Lokale und das Globale von (Berg-)Landschaft (206) – ethnofilmsoundscape (207)	
Mediales Visitieren: Bewegung, Wahrnehmung, Denken	207
Medialisierung von Landschaft (208) – Typologie medialer Visiten (209)	
Literaturverzeichnis	211
Filmverzeichnis	223
Abbildungsverzeichnis	225

1 Einführung

Eine meiner frühesten Kindheitserinnerungen spielt in den Bergen. Es muss einer jener Sommerurlaube mit meinen Eltern gewesen sein, in denen wir zum Wandern in die Alpen gefahren sind. Ich erinnere mich an den Geruch von frisch gemähtem Gras, an das Geräusch der Sense beim Heu machen und an den schwer verständlichen Dialekt des Bauern, bei dem wir wohnten. Ich erinnere mich an den Kaiserschmarrn und den Topfenstrudel mit Sahne und an die frische Milch aus dem Stall. Ich erinnere mich an das Stechen der frisch gemähten Wiese unter meinen Fußsohlen und den Schmerz, den eiskaltes Bergwasser beim Durchwaten eines Baches verursacht. Ich erinnere mich an den Geruch von Feuchtigkeit und Mist, der am Morgen über den Wiesen lag und an den Klang der Kuhglocken, die läuteten. Und ich erinnere mich an den Blick auf einen schneebedeckten Berg. Den ersten «richtigen» Berg meiner Kindheit. Die Tätigkeit meiner Mutter in diesen Tagen bestand darin, mit einem Kaffee unter einem orangen Sonnenschirm zu sitzen und zu lesen, einem Sonnenschirm, auf dem in grünen Buchstaben die Werbung einer Limonade leuchtete. Mein Vater hingegen hatte diesen Berg zu seinem Ziel erklärt. Er wollte ihn erwandern, erklimmen, bezwingen, oben stehen, dahinter schauen und ins Tal hinabblicken. Er hat mich mitgenommen, mir gut zuredet und es geschafft, mit mir bis zur Bergspitze hinaufzuwandern. Der Blick von dort oben war gewaltig und erhebend.

Ebenso, wie ich als Kind auf diesen Berg gestiegen bin, erklimme ich auch heute noch die Alpen, inzwischen allerdings mit meinen eigenen Kindern, nicht nur wandernd und mit allen Sinnen genießend, sondern auch forschend und schreibend. Die vorliegende Arbeit handelt von diesen Bergen, den Bergen meiner Kindheit und den Bergen, die ich im Film entdeckt und mit denen ich mir die Welt fühlend und denkend erschlossen habe. Diese fühlende und denkende Weise, die ich

als kinematografische Landschaftsforschung und philosophische Welterschließung bezeichne, werde ich im Folgenden beschreiben.

Landschaftsforschung

Landschaft als kulturelles Konzept und analytische Kategorie ist seit langem Bestandteil wissenschaftlicher Forschung, insbesondere in der Raumplanung, Geografie und Landschaftsarchitektur, aber auch in der Philosophie, Soziologie, Psychologie, Politik-, Musik- oder Kunstwissenschaft.¹ Die Interaktion zwischen den verschiedenen Disziplinen ist, wie Michel Collot betont, «notwendiger denn je, um die verschiedenen Aspekte des Landschaftsbegriffs berücksichtigen zu können», die sich zwischen «natur- und kulturwissenschaftlicher Erkenntnis», «Geschichte und Geografie», «Individuum und Gesellschaft» bewegen.² Aus medienwissenschaftlicher Sicht sind vor allem zwei Gesichtspunkte interessant: zum einen die Wahrnehmung und Medialisierung von Landschaft und zum anderen deren politische Aspekte.

Mediale und politische Aspekte von Landschaft

Landschaft existiert nicht einfach, sondern sie entsteht, indem sie durch Medien hergestellt und wahrgenommen wird. Das heißt, Landschaft ist dem Menschen nicht äußerlich oder vorgegeben. Vielmehr kann sie erst in ihrer medialen Verfasstheit wahrgenommen und konstituiert werden. Landschaft ist, wie Michel Collot schreibt, «nicht das Land, sondern eine bestimmte Art, sie als wahrnehmungsmäßig und ästhetisch organisierte Ganzheit zu betrachten, zu beschreiben oder zu malen: Sie hat ihren Sitz niemals nur <in situ>, sondern immer auch schon <in visu> und/oder <in arte>.»³ Landschaft wird von Medien nicht dar-, sondern hergestellt, nicht abgebildet, sondern konstituiert. Die Wahrnehmung und mediale Beschreibung ist Landschaft nicht nachgängig, sondern ihr Ursprung, sie ermöglicht Landschaft erst, beispielsweise durch Kadrierung, Lichtsetzung oder Klanglichkeit. Erst indem ein Ort gesehen oder gehört bzw. medial hergestellt wird, wird er zur Landschaft. Insofern benötigt Landschaft ein Subjekt.⁴

Zugleich hat Landschaft immer eine politische Dimension. Dies zeigt sich in der Genregeschichte des Bergfilms, dem bis heute präfaschistische Tendenzen anhaften.

1 Vgl. Brinckerhoff Jackson 1984, 2005 a, 2005 b und 2005 c, außerdem Cosgrove 1988, Roger 1995, Mitchell 1994, Ingold 2000, Besse 2000, 2003 und 2009, Olwig 2002, Dorrian/Rose 2003 und Berque 2008.

2 Collot 2015, S. 151.

3 Collot 2015, S. 154.

4 Vgl. Collot 2015, S. 155.

Interessanterweise scheint aber gerade in den letzten Jahren ein gegenteiliges ästhetisch-politisches Konzept von Berglandschaft im Film wirksam zu werden. Insofern ist die zweite Dimension von Landschaft, das Konzept der *political landscape*, für meine Arbeit ebenfalls von zentraler Bedeutung. Dieses Konzept fügt dem ästhetischen Ansatz, dem *sense of place*, einen politischen Ansatz, das Konzept des sozialen Raums, hinzu. Verkürzt gesagt kommen hier das Körperliche und das Politische, das Sinnliche und das Soziale zusammen.⁵ Übertragen auf die Medialisierung von Landschaft heißt das, dass Landschaft nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch, nicht nur als Wahrnehmungseinheit, sondern auch unter sozialen Aspekten diskutiert werden kann. Dies ist insbesondere von Bedeutung, wenn konkrete geografische Orte wie die Alpen in ihrer Wahrnehmung und Medialisierung, etwa in ihrer spezifisch filmischen Ausprägung, Gegenstand der Untersuchung werden.⁶ Interessant ist in diesem Kontext vor allem die Frage, in welchem Verhältnis geografische Orte und ihre mediale Darstellung stehen, in ästhetischer wie politischer Hinsicht.

Versteht man Landschaft als Arena für räumliche und gesellschaftliche Austauschprozesse, so lässt die Analyse der Alpen im gegenwärtigen deutschsprachigen Film Dinge ans Licht treten, die auf den ersten Blick nicht sichtbar sind. In ihrer Monumentalität und Massivität stellen die filmischen Alpen einen Wahrnehmungsraum dar bzw. her, der, so die Ausgangsthese dieser Arbeit, in seiner Stabilität und Überzeitlichkeit nicht nur kulturelle Identitätskonfigurationen konstituiert, sondern diese auch ins Gleiten bringt und verschiebt. Je höher der Mensch auf den Berg steigt, je näher er dem Gipfel und den Wolken kommt, desto mehr fällt seine Kultur und Zivilisation von ihm ab. Insofern stellen die filmischen Alpen zwar kulturelle Identität her, im Sinne einer übergreifenden alpenländischen Identität, unterlaufen diese aber auch zugleich, indem sie sich als Ort einer transkulturellen Weltverbindung präsentieren. In dieser Ambivalenz von lokaler Verortung und globaler Öffnung werden Fragen zur (Ent-)Subjektivierung, Selbst- und Fremdbestimmung, Alterität und In-der-Welt-Sein relevant. Auch das Verhältnis von Mensch und Welt, ästhetischer Erfahrung, medialer Verfasstheit und Aneignung von Kultur muss in diesem Zusammenhang diskutiert werden. Trotz der Bedeutung und Relevanz des Themas steht in der film- und medienwissenschaftlichen Forschung eine Auseinandersetzung mit dem Konzept der *political landscape* – insbesondere in Hinblick auf eine filmische Medialisierung der Alpen – noch aus. In der Auseinandersetzung mit Höhenlandschaft im Film steht stattdessen vor allem das Genre des Bergfilms im Zentrum filmwissenschaftlicher Untersuchungen.

5 Vgl. zum Konzept der *political landscape* Hayden 2005, Besse 2003, Dorrian/Rose 2003 und Olwig 2002.

6 Vgl. zu einer überblicksartigen Geschichte des Alpenraums bis in die Gegenwart Matthieu 2015.

Bergfilmforschung

Während sich die Literatur weitgehend einig ist, dass das Bergfilmgenre in Deutschland seine größte Bekanntheit in den 1930er-Jahren erreichte und nach einer kurzen Periode, in der das Bergmotiv in den 1950er-Jahren populär in das Genre des Heimatfilms integriert wurde, schließlich in den 1980er und 1990er-Jahren in Form von Fernseh- und Kinoproduktionen eine Wiederbelebung erfuhr, finden Bergfilme der letzten Jahre bislang kaum wissenschaftliche Erwähnung. Indes der Bergfilm der 1920er und 1930er-Jahre in den letzten 20 Jahren zunehmend in den Blick wissenschaftlicher Betrachtung geraten ist – Jan-Christopher Horak spricht von vier Phasen der Rezeption des Werkes von Arnold Fanck, der gemeinhin als Begründer des Bergfilms gilt – sind Forschungen zum gegenwärtigen Bergfilm hingegen eher selten.⁷

Publikationen zum Bergfilm der 1920er und 1930er-Jahre sind inzwischen so zahlreich, dass man von einer beginnenden Aufarbeitung des Genres – jenseits der von Siegfried Kracauer postulierten und von Susan Sontag und Christian Rapp fortgeführten Debatte um die Blut-und-Boden-Ideologie des Bergfilms – sprechen kann,⁸ zum Beispiel in dem Sammelband *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm* (1992), darin vor allem der Artikel *Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des Bergfilms* (1992) von Eric Rentschler, der die Debatte um den Bergfilm wieder produktiv in Gang setzte.⁹ In den letzten Jahren folgten weitere Aufsatzbände über den Bergfilm der 1920er und 1930er-Jahre respektive über Arnold Fanck und dessen Schüler*innen Leni Riefenstahl und Luis Trenker.¹⁰ Weiterhin existieren zahlreiche Einzelaufsätze zum Thema.¹¹ Auch in frühen Filmtheorien finden sich vereinzelte Passagen zum Bergfilm, neben Kracauer auch bei Rudolph Arnheim und Béla Balázs.¹²

Während die Aufarbeitung des Bergfilms der 1920er und 1930er-Jahre zunehmend in den Blick medien- und filmwissenschaftlicher Forschung geraten ist, kann die Beschäftigung mit neueren Bergfilmen hingegen als marginal bezeichnet werden. Indes sich filmtheoretische Abhandlungen über zeitgenössische Produktionen weitgehend ausschweigen, nimmt sich der Film jedoch dieses Themas an. Indem er Berglandschaft nicht nur als Schauplatz, Handlungsträger und selbstreflexives Instrument, sondern auch im Rückgriff auf medien- und kulturwissenschaftliche Diskurse diskutiert, verhilft er den Bergbildern zu einer Reanimation und Wiederaufnahme, die weniger im Sinne einer Aktualisierung des Genres – etwa als Neo- oder

7 Vgl. Horak 1997.

8 Vgl. Kracauer 1999, Sontag 1981 und Rapp 1997.

9 Vgl. Rentschler 1992.

10 Vgl. Horak 1997, Aspetsberger 2002, Glasenapp 2009. Neuere populärwissenschaftliche Publikationen zum Thema stellen König/Panitz/Wachtler 2001 und Fanck 2009 dar.

11 Vgl. Spaich 1994, Steiner Daviau 2001, Kirchmann 2005 oder Schenk 2008.

12 Vgl. Kracauer 1999, Arnheim 1979 sowie Balázs 2001 und 1984.

Anti-Bergfilm, sondern vielmehr im Kontext einer genreübergreifenden Darstellung des Bergs zu sehen ist.

So existieren zwar einzelne Aufsätze zum deutschsprachigen Bergfilm der Gegenwart, etwa zum ›Neobergfilm‹ NORDWAND (D/A/CH 2008, Philipp Stölzl) und zum Ski- und Bergfilm MOUNT ST. ELIAS (A 2009, Gerald Samina), doch stehen diese in der Tradition einer genreorientierten Untersuchung.¹³ Darüber hinaus gibt es weitere Schriften, etwa von Yvonne Zimmermann, Maria Tortajada und Marcy Goldberg, die neuere deutschsprachige Bergfilme ins Zentrum ihrer Betrachtungen rücken, etwa im Kontext der nationalen Inszenierung der Schweizer Alpen.¹⁴ Bei diesen Arbeiten handelt es sich allerdings nicht um umfassende Theorien, sondern eher um inspirierende Einzelbeobachtungen, die einer weiteren Ausarbeitung und Kontextualisierung bedürfen.

Mediale (Film-)Landschaften

Auch in der Film- und Medienwissenschaft ist ein wachsendes Interesse an Landschaften zu verzeichnen.¹⁵ So finden sich in den letzten Jahren vermehrt Schriften zum Verhältnis von Film und Landschaft, vor allem in Zeitschriften und Sammelbänden, aber auch in Monografien.¹⁶ Dort stehen vor allem nationale Kinematografien oder spezifische Landschaftsformen wie das Meer oder die Wüste im Mittelpunkt.¹⁷ In diese Arbeiten reiht sich die vorliegende Untersuchung insofern ein, als dass sie Berglandschaften im deutschsprachigen Kino der Gegenwart, die mit alpinen Identitäten in Zusammenhang stehen, fokussiert. Zugleich geht sie aber auch über herkömmliche Studien zu nationalen Filmkulturen oder spezifischen Landschaftsformen hinaus. Indem sie nicht nur die Kultur und Geografie filmischer Höhenlandschaften analysiert, sondern auch deren kulturphilosophische Dimension diskutiert, wird kinematografische Landschaftsforschung nicht nur als filmästhetisches Erkunden von Landschaften, sondern auch als Nachdenken über die Welt erfahrbar.

scape-Forschung

Auch jenseits von festen topografischen Orten werden Landschaften als kulturelle Räume thematisiert, insbesondere in Hinblick auf transnationale Bewegungen wie Migration oder Diaspora. So kam es in der Raumforschung zu einer Verschiebung

13 Vgl. Giesen 2008, 2009 und 2010.

14 Vgl. Zimmermann 2002, Tortajada 2002 und Goldberg 2008.

15 Vgl. in der Medienwissenschaft zum Beispiel Aspöckberger 2001 oder Engell/Vogl/Siebert 2007.

16 Vgl. Cinema 2002, Lefebvre 2006, Giesenfeld 2005, Pichler/Pollach 2006, Pick/Narraway 2013 und Truniger 2013.

17 Vgl. Escher/Koebner 2009, Harper/Rayner 2010, Mauer 2010, Delgado 2013, Minghelli 2013 und Hockenhull 2014.

des Begriffs landscape zu -scape. Mit dem Suffix -scape wurde ein neues Raumkonzept, das im Wesentlichen auf den Anthropologen Arjun Appadurai zurückgeht, eingeführt.¹⁸ Appadurai beschreibt in *Modernity at large* (1996) fünf scapes als bezeichnend für die Epoche der Globalisierung: «(a) ethnoscapen, (b) mediascapen, (c) technoscapes, (d) finanscapen, and (e) ideoscapes».¹⁹ Das Konzept der scape dient Appadurai zur Schilderung globaler Dynamiken, die «losgelöst von festen topografischen Orten betrachtet werden müssen; gemeint sind «deterritorialisierete räumliche Strukturen einer transnationalen, diasporischen Welt».²⁰ Appadurais Paradigma ist «das des «flüssigen» Raums».²¹ Das Suffix -scape erlaubt uns, so Appadurai, «to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes».²² Das Konzept der scape ist bezeichnend für die beginnende Globalisierung, die durch transnationale Wanderungsbewegungen einsetzt und jenseits von stabilen Orten zu denken ist. «Konkret geht es um Vernetzungen, z. B. in Form von «ethnoscapen», die sich unabhängig von einem festen Rahmen einer Nation in transistorischen Räumen der Migration [...] und in virtuellen, elektronisch vernetzten Gemeinschaften entfalten.»²³

Appadurai beschreibt den Begriff ethnoscape (zu deutsch: ethnische Räume) als «Veränderung bei der sozialen, räumlichen und kulturellen Entstehung von Gruppenidentitäten», die durch das Verlassen von «traditionellen Orten» und Neufinden «ganzer Menschengruppen» an anderen Orten eintritt; so wird die Geschichte von Gruppen sowie deren «ethnische Projekte» neu bestimmt.²⁴ Mit dem Terminus «the landscape of persons» meint Appadurai Menschen, «who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups», die die Politik einer Nation innen- wie außenpolitisch beeinflussen.²⁵ Das bedeutet nicht, dass es keine «stabilen Gemeinschaften, Verwandtschafts-, Freundschafts-, Arbeits- und Freizeitbeziehungen» oder «stabile Gemeinschaften aufgrund der Geburt, des Wohnorts oder anderer Arten von Verbundenheit» mehr gibt.²⁶ Vielmehr ist es so, «that the warp of these stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move or the fantasies of wanting to move.»²⁷ Trotz der «Ortsvergessenheit dieses Modells deterritorialisierter Vernetzungen»

18 Vgl. Appadurai 1996, S. 33 ff. und 1998, S. 11 ff. Vgl. auch Dünne 2015, S. 47 ff.

19 Appadurai 1996, S. 33.

20 Dünne 2015, S. 48.

21 Dünne 2015, S. 48.

22 Appadurai 1996, S. 33.

23 Dünne 2015, S. 48.

24 Appadurai 1998, S. 11.

25 Appadurai 1996, S. 33.

26 Appadurai 1998, S. 12.

27 Appadurai 1996, S. 33 f.

gilt das Raumkonzept der *scape* in der derzeitigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit kulturellen Räumen als zentral.²⁸

Eine Übertragung des *scape*-Begriffs in andere kulturwissenschaftliche Bereiche hat in den letzten Jahren zahlreich stattgefunden,²⁹ als *soundscapes*,³⁰ *soulscapes*,³¹ *smellscapes*,³² *cityscapes*³³ oder *theatrescapes*.³⁴ So werden beispielsweise im Bereich der *sound studies* (mediale) Klanglandschaften und sonore Umgebungen bearbeitet, in Erweiterung des von Schafer geprägten Begriffs der *soundscape*, der zur Beschreibung und Charakterisierung akustischer Umgebungen und Klanglandschaften dient, etwa im Bereich der Musik oder im Kontext von Klang und Virtualität.³⁵

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist an eine filmtheoretische Weiterentwicklung des Begriffs der *scape* zu denken. Man kann über eine *filmsoundscape* oder besser: über eine *ethnofilmsoundscape* sprechen, in der, ähnlich wie in den transistorischen Räumen der Migration und elektronisch vernetzten Gemeinschaften, transnationale Bewegungen zu beobachten sind, die losgelöst von festen topografischen Orten in filmischen Verfahren existieren, etwa, indem unterschiedliche kulturelle Formen, Figuren oder Künste, beispielsweise durch Doppelbelichtung, Überblendung oder Klangsichtung in Relation zueinander gesetzt werden oder durch das audiovisuelle Material wandern.³⁶ Nicht mehr die monumentale Unbeweglichkeit der Alpen und eine feststehende alpenländische Identität, sondern die Fluidität des Bergmassivs und die Veränderlichkeit alpiner Identität würden so in den Blick filmwissenschaftlicher Auseinandersetzungen geraten. Dabei müsste man den Begriff einer *ethnofilmsoundscape* – zumindest in einem ersten Schritt – an die Landschaft, in diesem Fall an die Berglandschaft, zurückkoppeln. Schließlich wäre aber – in einem zweiten Schritt – an eine Ausdehnung des Begriffs auf andere Landschaftsformen oder geografische Orte zu denken, etwa auf das Meer, die Wüste oder den Wald bzw. audiovisuelle Umgebungen als solche. Schließlich könnte – in einem dritten Schritt – die Abkopplung von festen topografischen Orten geleistet werden, da es sich beim Film um einen transistorischen medialen (Migrations-)Raum handelt, der sich territorialen Grenzen entziehen bzw. diese audiovisuell unterwandern kann.

28 Dünne 2015, S. 48.

29 Vgl. Dünne 2015, S. 47.

30 Vgl. die englische Originalausgabe Schafer 1977 und 1994 sowie die deutschen Übersetzungen 1988 und 2010.

31 Vgl. Hotz-Davies 2001.

32 Vgl. Porteous 2006.

33 Vgl. Lindner 2004.

34 Vgl. Leonhardt 2014.

35 Vgl. Schafer 1988, Maeder 2010, Burkhalter 2010 und 2011 sowie Roulier 2012.

36 Vgl. zum Begriff der visuellen Migration Brandes 2011.

cultural landscape studies: doing landscape

Interessante Ansätze zum Verhältnis von Mensch, Kultur und Landschaft finden sich auch in den US-amerikanischen cultural landscape studies.³⁷ Dass Landschaft nicht etwas natürlich Gegebenes, sondern kulturell konstruiert ist, beschreibt der Begriff des doing landscape.³⁸ Das Konzept des doing kommt aus den gender studies.³⁹ Doing gender meint, dass Geschlecht nicht etwas ist, was man natürlicherweise oder biologisch hat, sondern etwas ist, was man tut. Ganz ähnlich verhält es sich auch mit Landschaft. Das heißt, auch Landschaft ist etwas, was keine naturgegebene Sache ist, die überkulturell das gleiche bedeutet, sondern die immer nur im jeweiligen Kontext auf eine spezifische Art und Weise entsteht und zu bestimmten Klassifizierungen führt.⁴⁰ Die Bedeutung von Medien, insbesondere des Films, auf die «Herstellung von Räumen, Landschaften und Identitäten» ist dabei zentral.⁴¹ So kommt es in der Landschaftsforschung zunehmend zu einer Verschiebung «vom materiellen Raum, der zwar durch kulturelle Aktivitäten des Menschen geformt ist, hin zum Menschen selber, der durch seine Handlungen, Erfahrungen und Wahrnehmungen eine temporäre, veränderliche Konstruktion von Landschaft schafft.»⁴² In filmmedialer Hinsicht ist dabei die Rolle der Filmzuschauenden zentral, da sie Landschaft in ihrer Wahrnehmung überhaupt erst herstellen.

Performativität von Landschaft: landscape trouble

Im Kontext des doing landscape ist vor allem die Performativität von Landschaft wesentlich, als Möglichkeit, kulturelle Zuschreibungen von Landschaft zu dynamisieren und ins Gleiten zu bringen.⁴³ Film kann, verkürzt gesagt, in der Her- und Darstellung der Alpen kulturelle Identität nicht nur konstruieren, sondern sie zugleich auch irritieren und subversiv unterlaufen – etwa im Sinne einer Globalisierungsbewegung, die sich in das Lokale einschreibt. Insofern ist es weniger wichtig, was Landschaft mit dem Menschen macht, als vielmehr, was der Mensch mit der Landschaft macht, insbesondere in Hinblick auf ihre Medialisierung und politische Relevanz. In diesem Zusammenhang macht auch die Übertragung des Suffix -scape auf das Medium Film Sinn, da der Begriff einer ethnofilmsoundscape den filmischen Wahrnehmungsraum der Alpen als kulturelles und politi-

37 Ein Überblick über wesentliche Autor*innen und Texte der cultural landscape studies findet sich in Franzen/Krebs 2005.

38 Vgl. Krebs 2005, S. 309.

39 Vgl. West/Zimmer 1989.

40 Zum Konzept des doing in den gender und ageing studies vgl. auch Eckert/Martin 2015.

41 Krebs 2005, S. 309.

42 Krebs 2005, S. 309.

43 Vgl. Franzen 2005, S. 299.

sches Agens begreift, das Veränderungen unterliegt und sich globalen Dynamiken öffnet.

Insofern sollen in der vorliegenden Arbeit grundlegende Fragen filmischer Höhenlandschaft im Kontext einer political landscape bearbeitet werden. Höhenlandschaft wird mit diesem Konzept, etwa in HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwietert) oder HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer), als gleichzeitige Re- und Destabilisierung alpenländischer Identität beobachtbar. In diesem Zusammenhang ist auch das Konzept des doing landscape von Interesse, da dieses zugleich lokale und globale Bewegungen, die am Berg stattfinden, als kulturelles Konstrukt beschreibbar machen. Denkt man das Konzept des doing konsequent weiter, so rücken auch das Unbehagen und die Verstörung in den Blick, die bei der Herstellung von Landschaft, im Sinne einer übergreifenden alpenländischen Identität, entstehen können. In Modifikation des Begriffs des gender trouble, der von Judith Butler beschrieben wurde,⁴⁴ ist auch an eine Etablierung des Begriffs des landscape trouble zu denken. Dies ist vor allem in HÖHENFEUER und NANGA PARBAT (D 2010, Joseph Vilsmayr) zu beobachten, Filme, die vom jugendlichen Inzest eines Geschwisterpaars in den Schweizer Alpen bzw. vom Tod des jüngeren Bruders von Reinhold Messner erzählen. Mit dem Begriff des landscape trouble lassen sich das Unbehagen und die Verstörung fassen, die bei der filmischen Rekonstitution einer vermeintlich alpenländischen Identität entstehen. Auch in NORDWAND ist ein landscape trouble zu spüren, wenn die nationalsozialistische Ideologie wiederbelebt und aufs Engste mit der alpinen Berglandschaft verknüpft wird.

Bevor ich allerdings zur Beschreibung von filmischer Landschaft komme, möchte ich zunächst klären, woher der Begriff der Landschaft stammt, worin seine Wurzeln liegen und wie er sich entwickelt hat. Dabei werde ich verstärkt auf die Ausführungen des französischen Literaturwissenschaftlers Michel Collot zurückgreifen, da jener nicht nur die Entstehung des Begriffs, sondern auch die Geschichte seiner Wahrnehmung, insbesondere in Bezug auf die Malerei und Literatur, dargelegt hat.

Entwicklung des Landschaftsbegriffs

Der erste Teil des Wortes Landschaft besteht, so Collot, in der germanischen und romanischen Sprachgruppe aus der Wurzel Erde oder Land: Land-schaft, landscape, pays-age, paes-aggio. Insofern beschreibt die Wortbildung «nicht nur ein Territorium, sondern vor allem auch seine Formgebung oder Konfiguration – diese Vorstellung findet sich sowohl in dem Suffix <-age> (im Französischen) als auch in <-ship> (im Altenglischen), <-scape> oder <-schaft> (von schaffen).»⁴⁵ Die Entwick-

44 Vgl. Butler 1991.

45 Collot 2015, S. 153. Vgl. zur Entwicklung des Landschaftsbegriffs – insbesondere in Hinblick auf Lexikoneinträge – auch Seifert/Fischer 2012.

lung der beiden Wortfamilien verlief allerdings nicht gleich. Zunächst entstanden die germanischen Wörter. «Landscape ist im Altenglischen seit dem 5. Jahrhundert bezeugt, lantscaf seit dem 8. Jahrhundert im Althochdeutschen; beide haben wohl zunächst das Gelände einer Gemeinschaft bezeichnet.»⁴⁶ Diese geografische und politische Bedeutung veränderte sich im 16. Jahrhundert hin zu einer künstlerischen, indem das «englische Wort landskip [...] vermutlich durch den Einfluss des niederländischen landschap, sehr schnell zu landscape geworden ist», was «ein Gemälde, das einen Landstrich darstellt» bezeichnet.⁴⁷ Schließlich, durch die Entstehung der Landschaftsmalerei, wurden im 16. Jahrhundert auch in der romanischen Sprachgruppe neue Begriffe geprägt, etwa das französische *Paysage*, das unter Malern verwendet wurde. Eine weitere Bedeutung kam schließlich hinzu, als «Ausdehnung eines Landes, die man auf einen Blick erfassen kann.»⁴⁸ So sind, «seit dem 17. Jahrhundert [...] der eigentliche und der übertragene Sinn eng miteinander verknüpft, es wird nicht zwischen der «wirklichen» Landschaft auf der einen und ihrer «Darstellung» auf der anderen Seite unterschieden: vielmehr ist charakteristisch für die Landschaft, sich immer schon als Konfiguration des «Landes» darzustellen.»⁴⁹

Ein Zusammenhang besteht insofern zwischen der «Erfindung bzw. dem Bedeutungswandel» des Wortes und der «Tendenz zur Landschaftsmalerei in der europäischen Kunst [...], in der das Dekor immer größeren Raum einnimmt und dabei bisweilen die Szene oder die Figuren an den Rand drängt, denen es ursprünglich als Hintergrund dient.»⁵⁰ So existiert eine enge historische und sprachliche Relation «zwischen dem Aufkommen einer spezifischen Wahrnehmung des «Landes» und seiner bildlichen Darstellung», wenngleich die Malerei auch nicht die einzige, gleichwohl aber eine vorrangige Kunstform darstellt, die bei der «Herausbildung eines Landschaftsbewusstseins» eine zentrale Rolle spielte.⁵¹ Der Vergleich der «künstlerischen Landschaft [...] mit einem möglichen Referenten (dem «ausgedehnten Land»)» ist dabei nicht das Wesentliche, sondern die Art der Darstellung, die über «jede geografische Verortung und jede biografische Verankerung hinausweist.»⁵² Demnach muss Landschaft nicht eine natürliche sein, sie kann – wie beispielsweise die römische Landschaft – auch kulturell und landwirtschaftlich charakterisiert sein oder eine urbane Landschaft darstellen.

Wenn Landschaft erst in der Wahrnehmung, im Sehen entsteht, «erfordert es ein Subjekt», so Collot weiter, da «der Ursprung dieses Sehens [...] eigentlich nur in einem Subjekt liegen» kann; somit ist die Landschaft nicht mit der «objektiven,

46 Collot 2015, S. 153.

47 Collot 2015, S. 153 f.

48 Collot 2015, S. 154.

49 Collot 2015, S. 154.

50 Collot 2015, S. 154.

51 Collot 2015, S. 154.

52 Collot 2015, S. 154 f.

geometrisch oder geografisch ausgedehnten Fläche» gleichzusetzen, vielmehr stellt es einen «wahrgenommenen und/oder begrifflich erfassten, also unhintergebar subjektiven Raum» dar.⁵³ Die Wahrnehmung der Landschaft lässt sich dabei jedoch nicht allein auf das Sehen reduzieren, vielmehr spricht sie alle Sinne an und umfasst das gesamte Subjekt, mental wie physisch. «Entfernungen lassen sich in ihr [der Landschaft] auch mit dem Hör- und Geruchssinn erfahren, nach der Intensität der Geräusche, dem Kreislauf der Luftströmungen und der Ausdünstungen; und die Nähe lässt sich an der taktilen Eigenschaft eines Umrisses, am samtigen Charakter eines Lichteinfalls oder am Geschmack einer Farbgebung erfahren. All diese Empfindungen kommunizieren untereinander synästhetisch und rufen Erinnerungen wach [...].»⁵⁴ Landschaft ist aber nicht statisch wie ein Bild, sondern stellt einen Raum dar, «der durchlaufen werden will, zu Fuß, im Auto oder im Traum [...].»⁵⁵

Insofern ist Landschaft, um Collots Ausführungen zusammenzufassen, nicht «natürlich», sondern weist über ihre geografische und biografische Verankerung hinaus und benötigt ein Subjekt, um wahrgenommen und hergestellt zu werden. Dabei beschränkt sie sich nicht auf das Primat des Sehens, sondern umfasst auch andere Sinnesweisen. Dies ist insbesondere in Hinblick auf die Medialisierung von Landschaft von Bedeutung, etwa der filmischen. Wie aber kann die Wahrnehmung und Medialisierung von Landschaft in anderen Künsten, etwa in der Malerei, Literatur oder Fotografie beschrieben werden? Was zeichnet sie aus, wo hat sie ihre Wurzeln und welche Rolle spielt das Motiv des Berges dabei? Und welchen Einfluss hat sie auf den Film?

Malerei und andere Landschaftskünste

Albrecht Dürer führte den Begriff der Landschaftsmalerei 1521 in die europäische Kunstgeschichte ein. In einem Tagebucheintrag bezeichnete er den Niederländer Joachim Patinir als Landschaftsmaler. In Italien kam zu dieser Zeit ebenfalls ein Begriff für dieses Genre auf, *paessagio*. Den Begriff verwendete ein Kunstkennner aus Venedig für die Beschreibung des Bildes *Tempesta / Das Gewitter* (1507/1508) von Giorgione. Auch wenn es vor dieser Zeit keinen expliziten Begriff für dieses Genre gab, so existierten dennoch bereits Beschreibungen für die ästhetische Erfahrung von Landschaft. Zentral war dabei die Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux 1336 des Dichters Petrarca. Diese (vermutlich fiktive) Schilderung gilt als eine der ältesten Schriften über landschaftliche Ästhetik überhaupt. Auch das Lehrgedicht *Die Alpen* (1729) des Arztes und Naturforschers Albrecht von Haller und Edmund Burkes Ausführungen *Über das Erhabene und Schöne* (1757) hatten erhebliche Auswirkungen auf die Landschaftsmalerei. So fanden sich fortan in der Male-

53 Collot 2015, S. 155.

54 Collot 2015, S. 156.

55 Collot 2015, S. 156.

rei mehr und mehr Landschaftsdarstellungen, die den lustvollen Schauer spiegelten, allen voran den Schauer der Schweizer Alpen, etwa in Bildern von Williams Pars, zum Beispiel in *Der Rhone-Gletscher und die Quelle der Rhone* (1770/71). In der gesamteuropäischen und amerikanischen Romantik wurde die Landschaft zunehmend zum herausragenden und symbolisch bedeutsamen Motiv. Von symbolischen und spekulativen Verweisen wurde die Landschaft erst im Impressionismus befreit. So beschäftigte sich Paul Cezanne in über 60 Werken mit ein und demselben Landschaftsmotiv, der Montagne Sainte-Victoire. Diese Fokussierung auf Landschaft ließ im 20. Jahrhundert schließlich nach, auch wenn im Fauvismus und Expressionismus noch eine intensive Auseinandersetzung mit Landschaftsmalerei zu verzeichnen war.⁵⁶ Die Forschungsliteratur zur Landschaftsmalerei verfügt heute entsprechend über zahlreiche Schriften zum Thema.⁵⁷ Auch andere Landschaftskünste wie die Landschaftsfotografie, Landschaftsarchitektur oder Land Art sind seit langem zentraler Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Landschaft.⁵⁸

Montane Metaphern

Ein Motiv ist in den Landschaftskünsten von besonderer Bedeutung, der Berg. Montane Metaphern tauchen, wie Hartmut Böhme schreibt, zunächst in den Religionen auf, bevor sie in die Philosophie und Künste wanderten: «Auf allen Kontinenten der Erde spielen Berge in den Religionen eine überragende Rolle. Man darf annehmen, dass die Entstehung der Religionen mit der Auszeichnung von Bergen als heilige Topoi koevolutiv verbunden ist. Von hier aus dringen montane Metaphern dauerhaft in die Sprache des Alltags, der Literaturen und später auch in die Diskurse der Philosophie ein.»⁵⁹ Der Blick nach oben, vom Berg in den Himmel hinauf und auf die Wolken, steht dabei für einen «qualitativen Sprung in eine andere Sphäre», in die Sphäre der Wolken, der Luft, der Sterne, der Sonne und der Nacht. Der Berg kann als Metapher des Transzendenten gelten, als sichtbares «Medium des Aufstiegs, des Überstiegs und der Transgression».⁶⁰ Interessanter-

56 Wolf 2008, S. 7 ff.

57 Weitere umfassende Ausführungen zur Landschaftsmalerei finden sich in Steingraber 1985, Büttner 2006 und Schneider 2009, Einzeldarstellungen zu Maler*innen, Epochen oder Ländern in Elcercy 2011, Michalsky 2011, Büttner 2000, Alpers 1998, Warnke 1992, Batschmann 1989, Buttlar 1989, Eschenburg 1987, Feldges 1980 oder Pochat 1973.

58 Zur Landschaftsfotografie vgl. Brugger/Steininger 2015, Ewing 2014, Scheid/Boberg/Gaennsler/Girardet 2012, Tolonen/Giblett 2012, Wolfe/Lippard 2011, Galandi-Pascual 2010, Goiris/Jacobs 2009 sowie Metje/Schweizer 2011. Zur Land Art und Landschaftsarchitektur vgl. Beardsley 1998, Dziembowski/König/Weilacher 2007, Glasl 2007, Kastner/Wallis 1998, Lailach/Grosenick 2007, Seiderer 2008, Tiberghien 1995, Hoormann 1996, Vorwoold 2011, Weilacher 1996 sowie Werkner 1992.

59 Böhme 2008, S. 47.

60 Böhme 2008, S. 48. Doch steigt der Blick nicht nur von unten nach oben (und umgekehrt), sondern Berge begrenzen auch den Blick in der Tiefe und bewirken so im Sichtfeld eine horizontale

weise ist keine Kultur bekannt, in der Berge nicht als universal und heilig angesehen bzw. als Strukturierungsmetapher der symbolischen Ordnung genutzt werden. In religiöser Hinsicht kann in mehrfacher Hinsicht von einer symbolischen Bedeutung der Berge gesprochen werden: als kosmischer Marker zwischen Himmel und Erde (wie der Atlas, der Himalaya und die Rocky Mountains), als Residenz- und Versammlungsort der Götter (etwa in der assyrischen, babylonischen oder griechisch-römischen Kultur sowie in Iran, Indien, Tibet, China oder Süd-/Nordamerika) sowie als Offenbarungs- und Kommunikationsort der Götter (zum Beispiel von Moses, Muhammad oder Zarathustra). Zugleich stellen Berge in den unterschiedlichsten Religionen auch Orte der Wildnis und des Schreckens, Zeugen des Paradieses und der Freiheit sowie Monumente des Erhabenen dar.⁶¹

Dies spiegelt sich in der Literaturgeschichte der Alpen wieder: so markiert Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* im 18. Jahrhundert einen Wendepunkt in der Geschichte der Bedeutung des europäischen Gebirgszuges und entwickelt sich von einem Ort des Schreckens hin zu einem Ort des Erhabenen, der durch seine Naturnähe paradiesische Unschuld und sittliche Reinheit symbolisiert. Diese Verbindung von «ländlich-alpiner Existenz und moralischer Integrität» als soziales Ideal, das Haller in seinem Gedicht beschwört, wird Ende des 18. Jahrhunderts vom Konzept des Erhabenen überformt.⁶² Das Konzept des Erhabenen entfaltet Burke in seinem Werk *Vom Erhabenen und Schönen*, in dem er die Erfahrung im Hochgebirge als Gefühl des «erhabenen Schauers [...] der sich einstellt, wenn man sich im Augenblick einer Gefährdung der eigenen Sicherheit bewußt wird», beschreibt.⁶³ Dieser Gedanke wird später von Friedrich Schiller in seiner Schrift «Über das Erhabene» (1801) aufgenommen und weitergeführt. Darin benennt Schiller das Erhabene Schöne als Spannung und Differenz, das sich vom Bloß Schönen, von Vernunft und Sinnlichkeit, distanziert, indem es die ästhetische Erziehung vollkommen macht.⁶⁴ Der Alpinismus, insbesondere das Wandern in den Bergen, wird bei Nietzsche schließlich in *Also sprach Zarathustra* (1883) als geistige Erfahrung beschrieben, in dem das Wandern «[...] zum Sinnbild der Steigerung des Lebens [wird], der Klarheit des Denkens und Handelns, ebenso wie zum Ausdruck einer asketischen Haltung und Fluchtbewegung aus dem Alltag.»⁶⁵ Dieser Gedanke findet sich allerdings bereits lange vor Nietzsche. So kann der (fiktive) Brief des Dichters Francesco Petrarca von 1336, in der er die Besteigung des provenzalischen Berges Mont Ven-

Grenze. Berge dienen demnach als Abriegelung und Schutz für bestimmte geomorphologische Lebensräume und Wetterzonen, in den Alpen und Pyrenäen gleichermaßen wie im Kaukasus, den Rocky Mountains, im Ural oder Himalaya.

61 Böhme 2008, S. 48 ff.

62 Rapp 1997, S. 24. Vgl. Haller 1998.

63 Rapp 1997, S. 25. Vgl. Burke 1989.

64 Vgl. Schiller 1970.

65 Lughofer 2014, S. 7. Vgl. Nietzsche 1954.

toux beschreibt, als Allegorie des menschlichen Lebenswegs gelten.⁶⁶ Der Berg wird hier als «Gegensatz zur Mittelmäßigkeit der Stadt, als Sinnbild der Einsamkeit, der Genialität, des Überblicks und der Weitsicht inszeniert.»⁶⁷ Doch ist es vor allem das 18. Jahrhundert, das die Vorstellung der Alpen als herausragenden Ort des Erhabenen festigt. Und es ist die Literatur, die bei diesem Wandel eine zentrale Rolle spielt. So verhalfen neben Hallers Lehrgedicht vor allem Simon Geßners *Idyllen* (1756), Horace-Bénédict de Saussures *Voyage dans les Alpes* (1779–1796) und die Exkursionsberichte des Schweizer Naturforschers und Arztes Johann Jacob Scheuchzer den Alpen zu größerer Bekanntheit. «Aus der terra incognita wurde eine terra poetica.»⁶⁸ Nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film bekamen die Alpen und das Motiv des Berges eine immer größere Bedeutung. Insofern drängt sich die Frage auf, wie sich die Landschaftsdarstellung im Film von der Landschaftsdarstellung in der Literatur und anderen Künsten unterscheidet bzw. welche Rolle der Berg bzw. die Alpen dabei spielen? Wie kann die filmische Landschaftsdarstellung konzeptionell gefasst und medial beschrieben werden?

Landschaft im Film

Paradoxerweise stellen sich – trotz der beginnenden Aufarbeitung medialer Landschaften – nur wenige Autor*innen die Frage, was filmische Landschaft ist bzw. wie sie beschrieben werden kann, auf welche Weise Landschaft von Natur abzugrenzen ist, in welchem Verhältnis Mensch und Landschaft stehen und welche Bedeutung der Figur und den Zuschauer*innen dabei zukommen. Eine erste Antwort auf diese Fragen können Barbara Pichler und Andreas Pollach geben, die in ihrem Sammelband *Moving Landscapes* (2006) filmische Landschaft als ästhetischen, historischen und sozialen Gegenstand definieren, der «eine Art, die Welt zu sehen und zu beschreiben» beinhaltet.⁶⁹ Landschaften und ihre Repräsentationen sind, und dieser Definition möchte ich mich anschließen, «mit Fragen zur historischen, kulturellen, sozialen, nationalen und individuellen Identität und ihrer Reflexion» verbunden, «sie sind hochkomplexe, ideologisch aufgeladene Produkte, die ständigen Neudefinitionen unterliegen».⁷⁰ Auf welche Weise kann aber filmische Landschaft als ästhetischer, historischer und sozialer Gegenstand beschrieben werden, der eine Art, die Welt zu sehen, beinhaltet? Und was ist das genuin Filmische dabei?

66 Vgl. Wolf 2008, S. 13.

67 Lughofer 2014, S. 7 f.

68 Lughofer 2014, S. 9 Vgl. auch Raymond 1993, S. 60.

69 Pichler/Pollach 2006, S. 10.

70 Pichler/Pollach 2006, S. 10.