

Stephan Schoenholtz

Maoriland und Mittelerte

Neuseeländische Landschaften in *The Piano* und *The Lord of the Rings*

Maoriland und Mittelerte: Landschaft als Medium

Auf den folgenden Seiten unternehme ich den Versuch einer Gegenüberstellung zweier denkbar verschiedener Filmprojekte. Mit *The Piano* (1993) trifft eine vergleichsweise kleine Produktion auf den drei Filme starken Blockbuster *The Lord of the Rings* (2001-2003)¹, eine intime Liebesgeschichte auf einen monumentalen Abenteuer- und Fantasyfilm, ein emanzipierter weiblicher Blick auf eine archaisch männliche Vision der Welt. Die Filme teilen jedoch ihren Drehort, Aoteroa/Neuseeland², von dessen Landschaften sie ausgiebigen und eindrucklichen Gebrauch machen, sei es, um das Land im 19. Jahrhundert oder die Fantasiewelt Mittelerte zum Leben zu erwecken. Mir selber sind diese Landschaften als wesentlicher Bestandteil meiner Filmerfahrung in Erinnerung geblieben, der außerdem meine Reiselust auf Aoteroa/Neuseeland geweckt hat. Spätestens, wenn sich Filmlandschaften in reale Reiseziele verwandeln, wird deutlich, daß sie weitaus mehr mit sich bringen als einen vage bestimmten ästhetischen Genuß. In seinem Aufsatz „Imperial Landscape“ wählt W.J.T. Mit-

¹ Die Jahreszahlen verweisen auf den Beginn der Kinoauswertung der Filme, deren Produktion bzw. Konzeption in beiden Fällen wesentlich früher begann. *The Lord of the Rings* wird künftig auch zitiert als *LOTR*.

² *Aoteroa* ist der maorische Name für Neuseeland, den die ersten polynesischen Siedler den Inseln gaben. Aufgrund des seit der Kolonisierung andauernden Ringens um Landrechte ist die jeweilige Bezeichnung stark politisch aufgeladen. In dieser Arbeit benutze ich daher meist den Doppelnamen, der im Zuge der bikulturellen Bemühungen der vergangenen Jahre in Gebrauch gekommen ist, außer wenn es um die Hervorhebung der „weißen“ oder maorischen Perspektive geht.

chell Aoteroa/Neuseeland als ein Beispiel für seine grundlegende Überlegung, daß Landschaften in jeglicher Form Produkte gesellschaftlicher Fantasien und insbesondere imperialer Weltbilder sind.³ Um ihre Rolle im Kontext der Kolonialzeit genauer untersuchen zu können, definiert er *landscape* als Medium, das die Vorstellungen einer Gesellschaft von Kultur und Natur im Verhältnis zueinander entwirft.⁴ In diesem postkolonialen Bezugsfeld, „the rearview mirror of a postcolonial understanding“⁵, möchte ich *The Piano* und *LOTR* einander gegenüberstellen: als kulturelle Medien, die die Bedeutung einer Praxis namens *Landschaft* in der heutigen Zeit reflektieren. Der Reiz besteht dabei gerade in den augenfälligen Gegensätzen der Filme: erzählen sie über ihre Landschaften vielleicht dennoch ähnliche Geschichte(n)? Oder eröffnen diese zeitgenössischen Darstellungen frische Perspektiven auf ihr imperialistisches Erbe?

Der imperiale Kontext von Landschaft

Mitchells Definition von Landschaft als Medium richtet sich grundsätzlich gegen ihre (sprachliche oder ideelle) Gleichsetzung mit „Natur“. „Natur“ ist vielmehr der menschlichen Wahrnehmung nur in der vermittelten Form „Landschaft“ zugänglich, „a natural scene mediated by culture“.⁶ In der europäischen Tradition von Landschaftsästhetik hingegen werden Wahrnehmungs- wie Darstellungskonventionen vom Begriff einer wesenseigenen Natur her gedacht, wobei die postulierte Trennung von der Natur auf ästhetischem Weg zu überwinden ist. Eine Landschaft in diesem Sinne artikuliert im selben Zug die Differenz und Einheit von Kultur und Natur, sie verleiht gesellschaftlichen Fantasien in einer Art zirkulärer Bewegung das Siegel der Natürlichkeit. Als „natürliche Spiegelbilder“ werden *landscapes* zu einem idealen Medium für das Selbstverständnis imperialer Gesellschaften⁷ und damit auch zum Genre einer imperialen Kunstgeschichte, die die Vielfalt von Landschaftskonzepten hierarchisiert und deren europäische Ausprägung im 19. Jahrhundert zu Endpunkt

³ Mitchell, W.J.T. : Imperial Landscape. In: Mitchell, W.J.T. (Hrsg.): *Landscape and Power*. Chicago/ London 1994. S. 21.

⁴ Ebd., S. 14.

⁵ Ebd., S. 20.

⁶ Ebd., S. 5.

⁷ Ebd., S. 17: “These semiotic features of landscape, and the historical narratives they generate, are tailor-made for the discourse of imperialism, which conceives itself precisely (and simultaneously) as an expansion of landscape understood as an inevitable, progressive development in history, an expansion of “culture” and “civilization” into a “natural” space in a progress that is itself narrated as “natural””.

und Blütezeit einer notwendigen Entwicklung erklärt.

Entgegen ihres Gestus der Kohärenz verortet Mitchell *Landschaft* nach Art eines Jameson'schen Barometers⁸ inmitten der inneren Widersprüche der kolonialen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zur Natur. Umso mehr ist die Versicherung von (nationaler) Identität eines ihrer obersten Anliegen, gerade in ehemaligen Kolonialgesellschaften wie Aoteroa/Neuseeland.⁹ Die Einschreibung in die europäische (Kunst-) Tradition stellt dabei sowohl eine sichere Basis als auch ein Problem dar. Während frühe Siedler aus der europäischen Verankerung ihrer *landscapes* noch Stabilität und Kontinuität beziehen¹⁰, gefährden die Ausdehnung und Entwicklung der Kolonie ihr Selbstverständnis in der Spannung zwischen europäischen Wurzeln und fremdem „Maoriland“¹¹. Der gewaltsame Charakter der Kolonisation, der ihr die moralische Basis entzieht und die Einwanderer dem Land entfremdet hat, stellt die weiße Gesellschaft nun ebenso infrage, wie er bisher ihr Überleben gesichert hat. Mit Bezug auf Ernest Renan ließe sich diese Problematik als der Widerspruch fassen, daß die zur Schaffung von Nationen notwendigen Gewaltakte ein kollektives Vergessen erfordern, dieselbe nationale Gemeinschaft aber einer sinnstiftenden Beziehung zum Land und der damit verbundenen „einheimischen“ Geschichte bedarf.¹² Verschiedene Perioden neuseeländischen Kulturschaffens des 20. Jahrhunderts sind von diesem widersprüchlichen Projekt aus Vergessen und Erinnern gekennzeichnet, „the period of cultural nationalism of the 1930s through to the 1960s which [...] is paralleled by the burst of filmmaking in the 1970s“.¹³ Landschaftsbilder thematisieren nun häufig die Fremdheit gegenüber dem Land als Folge der europäischen Kolonisation, von der sich das neuseeländische Nationalbewußtsein distanziert.¹⁴ Statt dessen findet eine Hinwen-

⁸ Frederic Jameson hat in einem grundlegenden Beitrag zur Kulturtheorie ein Verständnis von Populärkultur als Artikulation der Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft angeregt. Siehe Jameson, Frederic: Reification and Utopia in Mass Culture. In: *Social Text* (1979/80). Vol. 1. S. 130-148.

⁹ Mitchell (1994), S. 21.

¹⁰ Ebd., S. 22.

¹¹ Anna Neill bedient sich dieses Namens aus einem Gedicht Arthur Adams, um die Fetischisierung der Maori in den nationalen Fantasien des weißen Neuseeland herauszuarbeiten. Siehe Neill, Anna: A Land without a Past. Dreamtime and Nation in *The Piano*. In: Coombs, Felicity/Gemmel, Suzanne (Hrsg.): *Piano Lessons. Approaches to The Piano*. Sidney 2000. S. 142.

¹² So gibt Leonie Pihama, mit Bezug auf einen Text von Avril Bells, einige von Renans Hauptthesen wieder. Siehe Pihama, Leonie: Ebony and Ivory. Constructions of Maori in *The Piano*. In: Margolis, Harriet (Hrsg.): *Jane Campion's The Piano*, Cambridge 2000. S. 123.

¹³ Simmons, Laurence: From Land Escape to Bodyscape. Images of the Land in *The Piano*. In: Coombs (2000), S. 127.

¹⁴ Coombs (2000), S. 128.

„natürlicheren“ Kultur der Maori statt, die zugleich als Opfer historisiert werden¹⁵ und auf diesem Weg in das neue Selbstbewußtsein der *Pakeha*¹⁶ Eingang finden.¹⁷

Tatsächlich haben die Maori aber die Geschichte des Widerstandes und des Ringens um ihr Land beharrlich fortgesetzt und sie durch Teilerfolge ins gesellschaftliche Bewußtsein des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurückgebracht.¹⁸ Lynda Dyson sieht in ihrer erstarkenden sozialen Präsenz zusammen mit Neuseelands Abnabelung von Europa die Quelle der jüngsten Identitätskrise der *Pakeha*¹⁹. Diese Krise gewinnt an Brisanz in einer globalen Marktwirtschaft, die klare Besitzverhältnisse und nutzbare Landschaften zur Grundbedingung für die Attraktivität des Standortes Neuseeland macht.²⁰

Gespaltene Landschaft: Kultur versus Natur

Wie bedeutsam die postkoloniale Identitätskrise für den Kontext von Jane Campions und Peter Jacksons Filmen ist, haben u.a. die Diskussionen um die nationale Zugehörigkeit von *The Piano* gezeigt. Leonie Pihama bemerkt dazu kritisch, daß die jeweils angeführten thematischen, stilistischen oder produktivstechnischen Kriterien²¹ kaum die komplexe ethnische Zusammensetzung der Gesellschaften in Betracht ziehen, für die sie stehen und sprechen sollen, und daß Neuseeland weiterhin in den traditionellen Kategorien einer weißen nationalen Identität begriffen wird. In der Marginalisierung der Ureinwohner spiegelt die Debatte wiederum die Figurenkonstellation des Films: „The Maori

¹⁵ Für Neill ist das Museum ein erstes Äquivalent und Signal dieser Form nationalen Gedenkens. Siehe Coombs (2000), S. 143.

¹⁶ *Pakeha* ist der maorische Name für die weißen Kolonisten und hat mit der Zeit Eingang in das Selbstverständnis der weißen Bevölkerung Neuseelands gefunden – ein ähnlich umstrittener Begriff wie *Aoteroa*.

¹⁷ Pihama zitiert Avril Bell in Margolis (2000), S. 124: „Pakeha culture may be the national culture in terms of providing the pervasive, commonsense underpinnings for the ordering of social life, but Maori culture is the national culture when distinctiveness and ethnic exoticism is called for“.

¹⁸ Siehe Lynda Dyson: The Return of the Repressed?: Whiteness, Femininity and Colonialism in *The Piano*. In: Coombs (2000), S. 114.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 136-37.

²¹ Caryn James („A Distinctive Shade of Dark“) sieht den Film beispielsweise einer spezifisch australischen Spielart des *Gothic* verpflichtet, Ngaire Dixon („Simply the Best“) nimmt ihn als ermutigendes Indiz für das kulturelle Potenzial Neuseelands. Siehe Margolis (2000), S. 167-190.

characters [...] remain the „natives“ who provide the backdrop for the „civilized“.²² Noch grundlegender erklärt Lynda Dyson die Dichotomie von Natur und Kultur zum zentralen Diskurs des Films und schlägt damit den Bogen von der Rollenverteilung zur Landschaft. Für Pihama und Dyson bekommen die Maori in *The Piano* das traditionelle Attribut der Natürlichkeit zugeschrieben, dem gegenüber die weißen Siedler als Träger von Kultur Position beziehen müssen. Dyson legt ihr Augenmerk auf den Topos der sinnstiftenden Gemeinschaftlichkeit, die den Maori aus ihrer harmonischen Beziehung zur Natur erwächst. Den Gegenpol zu diesem „natürlichen“ Gemeinwesen bildet Alisdair Stewart, „the uptight, colonial, controlling white man“²³, dessen Beziehung zu den Maori von Distanz und durchgängigen Irritationen geprägt ist. Stewarts gestörtes Verhältnis zu den Maori spiegelt sich in seinem alltäglichen Ringen mit den Naturgewalten. Indem er keine positive Beziehung zu dem von ihm besetzten Land herstellen kann, schafft er auch keine ideelle Grundlage, auf der seine Nachfahren ihre Existenz im Land (dauerhaft) begreifen könnten: der Kern der zuvor skizzierten Identitätskrise.²⁴ Demgegenüber geht die Entwicklung der weiblichen Hauptfigur, Ada McGrath, direkt mit der Artikulation des notwendigen neuen Selbstverständnisses der weißen Bevölkerung einher: ihre Reise an den Rand des britischen Imperiums wird zu einer symbolischen Bewegung weg von den europäischen Wurzeln in eine neue „einheimische“ Gemeinschaft.²⁵ Wie die Repräsentation einer Landschaft hat Adas Figur Dyson zufolge die Aufgabe, die extremen Pole von Kultur und Natur in eine ideale Beziehung zueinander zu setzen.²⁶ Das „Konzert am Strand“, wie eine deutsche Filmkritik titelte²⁷, und die Ankunftsszene Adas und Floras gehören zu Dysons Beispielen dafür, wie Adas Femininität Hochkultur und Natur ineinanderblendet.²⁸ Der Charakter von George Baines stützt diesen Diskurs als „white man gone native“.²⁹ Die Gesellschaft der Maori, deren Sprache er spricht und Tattoos er trägt, eine einfache Hütte im wild wachsenden Busch und seine physische Sen-

²² Margolis (2000), S. 130.

²³ Ebd., S. 128.

²⁴ Coombs (2000), S. 141.

²⁵ Vgl. Coombs (2000), S. 112 u. S. 140.

²⁶ Siehe Coombs (2000), S. 116-117. Zu idealen, „naturhaften“ Körperbildern vgl. auch Campion, Jane: *The Piano*. London 1993. S. 58: „Her arms are so white they seem transparent. A delicate network of blue-green veins crisscross up the soft underpart of her arms. A dark growth of hair in her armpit suggests a shadowy depth“.

²⁷ Döhring, Frauke: Das Konzert am Strand. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* (13.08.1993). S. 33.

²⁸ Coombs (2000), S. 116.

²⁹ Margolis (2000), S. 126.

sibilität markieren seine Nähe zur Natur, im Unterschied zu Stewart, mit dem er um Adas Zuneigung konkurriert: „While never relinquishing his whiteness, he is able to arouse Ada’s passions because he is closer to nature than Stewart“.³⁰ So formen die Landschaftsbilder von *The Piano* den notwendigen Bezugsrahmen einer „maorischen Natur“, in dem das Paar zueinander finden kann.³¹



Idylle in Maoriland

Eine solche Kolonisierung unter anderen Vorzeichen, „a new imaginative or psychological colonisation“³², beobachtet auch Anna Neill, die besonders auf die Rhetorik des Verlusts und der Scham im nationalen Diskurs des Films hinweist. Aus dieser Perspektive hebt sie die ästhetische Attraktivität der Bilder von Busch, Strand und Meer hervor, deren emotionale und sinnliche Qualitäten die Verlegung Aoteroas aus einem historischen in einen irrealen Raum zu einer unwiederbringlich vergangenen Zeit ermöglichen. Die Berücksichtigung der kraftvollen ästhetischen Wirkung der Landschaften weist nun auf eine Lesart hin, die die Rezeption stärker in die postkoloniale Diskussion einbezieht. Zahlreiche Texte zu *The Piano* sind von der außerordentlichen emotionalen und sinnlichen Anteilnahme seiner ZuschauerInnen geprägt.³³ Ausgehend von einem Artikel Vivian Sobchacks³⁴ möchte ich nun vorschlagen, daß dieses

³⁰ Coombs (2000), S. 116.

³¹ Ebd., S. 120.

³² Coombs (2000), S. 128.

³³ Ein gutes Beispiel liefert Lizzie Franckes Kritik *The Piano*. In: Margolis (2000), S. 168-172.

³⁴ Vivian Sobchack: What my fingers knew. In: Senses of Cinema.
<<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>>. (01.07.2004).

Seherlebnis die Landschaften aus der Dynamik binärer Oppositionen - Kultur *versus* Natur oder Geschichte *versus* Traum - herauslöst und sie in einen offeneren Zwischenraum stellt, der für die Zuschauer jedoch ganz konkret sinnlich erfahrbar wird. Ein positives Seherlebnis ambivalenter Räume scheint mir die Wirkung der Landschaften treffender zu beschreiben als eine vorrangig von Scham und Verlust bewegte Empfindung.³⁵

In der Schwebe: Landschaften, durch die Finger gesehen

Vivian Sobchack erlebt bereits die erste Einstellung durch Adas Hände hindurch als Anregung ihres Tastsinns und ihrer körperlichen Selbstwahrnehmung:

From the first (although I didn't "know" it until the second), my fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, off-screen, "felt themselves" as a potentiality in the subjective situation figured on-screen.³⁶

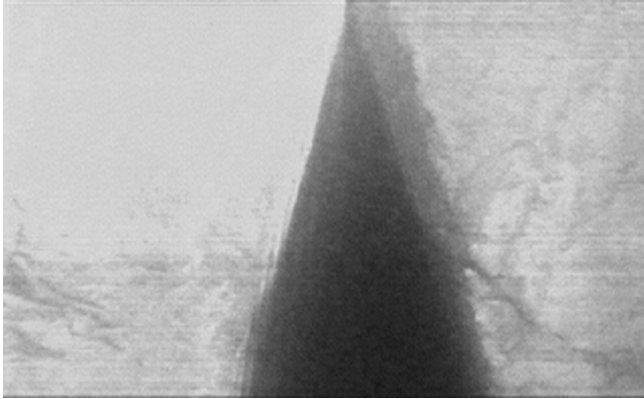
Das Gefühl für ihre Zuschauerposition beschreibt sie als eigenartige Aufspaltung ihres Körpers zwischen Kinossessel und Leinwand, als Anwesenheit innerhalb und außerhalb ihres eigenen Körpers.³⁷ Deshalb, so Sobchack, setzt die anschließende Außensicht auf Adas Gesicht und Hände lediglich um, was die Zuschauerin bereits am eigenen Körper fühlt. *The Piano* führt seine Zuschauer offenbar an einen Ort des Übergangs, wir bewegen uns zugleich in einem Innenraum, der unserem Körper gleicht, und einem Raum außerhalb des Körpers, wo er uns als Objekt begegnen kann. Diese bewußte sinnliche Positionierung der Zuschauer zwischen Innen- und Außenraum macht es möglich, die Spannung zwischen „Natur“- und „Kultur“-Elementen der Landschaften wahrzunehmen, nach Art einer Fragestellung, die ihren Reiz unabhängig von einer eindeutigen Auflösung hat.

Eine experimentelle Kombination von Natur und Kultur können die Zuschauer beispielsweise bei Adas und Floras ersten Begegnungen mit der neuseeländischen Landschaft erleben. Den Auftakt dazu machen nicht die vertrauten Bilder einer exotischen Landschaft sondern ein Moment der sinnlichen Im-

³⁵ Das hängt sicher auch von der Herkunft der Zuschauer ab: Tourist, Pakeha oder Maori.

³⁶ Sobchack: What my fingers knew.

³⁷ Ebd.. In dieser mehrfach gebrochenen Präsenz in der Welt und im Film besteht, äußerst vereinfacht gesagt, der Kern ihrer phänomenologischen Filmtheorie, die den prägenden Hintergrund ihres Aufsatzes bildet.



Balanceakt zwischen Immersion und Beobachtung

mersion in Wasser, gefolgt vom Bild eines körperlichen Balanceaktes: Ada, sorgfältig kostümiert, versucht angespannt, das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Wir sind in den Außenraum aufgetaucht, sehen aber diesen kultivierten Körper bei einem Orientierungsversuch, wie wir ihn in der vorangehenden Einstellung unter Wasser machen mußten.³⁸ Wenn anschließend zum erstenmal die viktorianischen Frauen und das aufgewühlte Wasser in einer klassischen Silhouette des neuseeländischen Ufers vereint werden, scheinen sie in einem eigenartigen Schwebезustand zu verharren, die Wellen um beide Frauen aufgetürmt, als müßten sie sie jeden Augenblick unter sich begraben: Gegensätzliches oder Zusammengehöriges? In einem vergleichbaren Bild läßt Ada schließlich ihr Klavier am Strand zurück: der Inbegriff europäischer Zivilisation wird spielerisch einem Urbild der Elemente ausgesetzt... Ständig schlägt der Film weitere Querverbindungen zwischen „Natur“ und „Kultur“ und signalisiert die Sinnlichkeit solcher heterogenen Momente. Die Kostüme zum Beispiel: am Strand flattert Adas leuchtender Unterrock vernehmlich im Wind und bietet Flora im Kerzenlicht einen warmen Innenraum, um sich in eine Motte zu verwandeln. Die Kleider der viktorianischen Karikaturen Aunt Morag und Nessie entfalten nicht weniger spürbar ihre Stoffe im Bild und auf der Tonspur, ergänzt etwa um die Pinkelgeräusche der unfreiwilligen Toilette im Freien. Umgekehrt nehmen die „natürlichen Elemente“ nicht weniger strenge oder gelöste Formen an als die Kostüme, sei es im unförmig schmatzenden Schlamm oder im fein gewobenen Astwerk des Busches.

Die Ästhetik und Sinnlichkeit der Landschaften von *The Piano* führen somit nicht einfach zu einer Aufhebung der Oppositionen von „Natur“ und „Kultur“. Ihr Verharren in spannungsreichen Schwebезuständen stellt solch binäre Strukturen der Imagination ebenso infrage wie die Notwendigkeit von deren Auflösung und läßt diesen fragilen Moment konkret spürbar werden.

Mittelerte – Kartographie der Völker

Die Filme mit Bezug auf das *Lord of the Rings*-Projekt³⁹ binden Ausschnitte aus den 3 Filmen häufig in eine eigenartige semi-dokumentarische Erzählung ein, die Mittelerte als fiktionale Welt und reales Reiseziel in einem präsentiert. Tatsächlich haben die vielbeachteten Dreharbeiten Tolkiens Fantasiewelt nicht

³⁸ Die Tonspur schließt mit rauschenden Wellengeräuschen an die gedämpften Unterwassertöne an und verbindet so Außen und Innen miteinander.

³⁹ Als nur ein interessantes Beispiel mag der Beitrag des *National Geographic* gelten.

nur auf die Leinwand gebracht, sondern Teile davon, vor allem das Auenland, in lebensechte Bestandteile der neuseeländischen Landschaft verwandelt⁴⁰, die Touristen gerade so bereisen können, wie Filmzuschauer an Frodos gefährlicher Reise nach Mordor teilnehmen. Die meisten Stationen dieser (kinemato-graphischen) Reise verbinden eine charakteristische Landschaft mit der jeweiligen Kultur ihrer Bewohner. Nach Art eines ethnographischen Films erzählt *LOTR* von der Lebensart verschiedener Kulturen und entwirft eine Karte von Mitteleerde, bestehend aus den Lebensräumen dieser Gemeinschaften.⁴¹ Diese Karte kennt zwar keine „reine Natur“ sondern nur Kulturlandschaften, doch bei deren Charakterisierung taucht die Idee der Natürlichkeit in Mitchells Sinn wieder auf. Unterschieden werden die Landschaften nämlich unter anderem durch das Verhältnis ihrer Bewohner zur Natur, den Grad ihrer „Naturverbundenheit“. So sind Frodos Widersacher Sauron/Saruman apokalyptisch düstere Bilder lebensfeindlicher Naturelemente sowie frühindustrieller Umweltzerstörung zugeordnet, vertraute Bildmotive einer kapitalistischen und imperialistischen Kriegsmaschinerie. Der Schatten dieser Industriewelt bedroht die grünen und goldenen Farbtöne des Auenlandes, eine typische pastorale Idylle, die der hochentwickelten agrikulturellen Gesellschaft der Hobbits den Anschein eines natürlich gewachsenen Lebensraumes gibt.⁴² Geradezu exemplarisch repräsentieren die antagonistischen Landschaften miteinander widerstreitende gesellschaftliche Fantasien, projiziert ihr „dreamwork“ of imperialism⁴³ dieselbe Gesellschaft in Alldrücke und Idealbilder. Ebenso ambivalent geistert die Fantasie einer naturverbundenen indigenen Gemeinschaft durch den Film, polarisiert in den Gestalten „zivilisierter“ Landbewohner, den Hobbits, und den abschreckenden Urkreaturen der Orks und Urukai, deren gutturale Laute, kriegेरische Bemalung und vor allem kannibalische Gelüste europäischen Klischeebildern „primitiver Völker“ entsprechen.

⁴⁰ In einem postkolonialen Kontext liest sich die Beteiligung der neuseeländischen Armee an den Bauarbeiten am Set wie eine ironische Fußnote zu *production designer* Grant Majors Beschreibungen: „We cut roads and recontoured the Party Field, and we built more hills for the Hobbit holes“. In: Gray, Simon: *Designing a Fantasy Land. American Cinematographer* 82 (2001). Nr. 12. S. 44.

⁴¹ In *The Two Towers* wird Tolkiens bekannte Karte aus dem Anhang der Trilogie direkt in den Film einbezogen.

⁴² Die mythische Zeitrechnung des Films verstärkt diese Assoziation von Kultur- und Naturgeschichte.

⁴³ Mitchell (1994), S. 10.



Unterwegs im Kampf für die Landschaft



Ein Schatten über der Landschaft: die Erdgeschöpfe der Orks und Urukai

Die imperiale Imagination des Verhältnisses von „Mensch“ und „Natur“ wird durch die graduelle Abstufung verschiedener Geschöpfe zwischen Mensch, Tier und Pflanze ausgesponnen. Figuren wie Treebeard, der weise Alte in Baumgestalt, oder die filigranen Elben und ihr gewachsener Lebensraum zeigen, daß die Pflanzenwelt in *LOTR* eine Brücke zwischen „Natur“ und „Kultur“ schlägt und das Bild einer positiven Interaktion zwischen beiden erzeugt, wohingegen das Animalische den Anschein eines naturfeindlichen kulturellen Phänomens bekommt. Zwar gehen Orks und Urukai wie in zahlreichen Schöpfungsmythen direkt aus dem Schoß der Erde hervor, doch ist dieser Akt nur als Folge einer aggressiven Zerstörung der Waldlandlandschaft möglich. Die natürliche Landschaft der Trilogie ist eine Pflanzenwelt, zu deren Rettung im Finale des zweiten und dritten Teils verschiedene Kulturen im Verbund mit Pflanzenwesen gegen ein animalisch-industrielles Imperium antreten.

Racing Through – Flüge durch Landschaften

Zu den wesentlichen Vorlagen für das Design von Mittelherdes Landschaften gehörten Landschaftsbilder in Gemälden und Fotografien, darunter die bekanntesten Buchillustrationen der beiden *conceptual artists* John Howe und Alan Lee. Parallel lieferte der bekannte neuseeländische Landschaftsfotograf Craig Potten weitere Vorlagen und Bildmaterial für Miniaturaufnahmen. *LOTR* steht also unmittelbar in der Kunsttradition, die Neuseelands nationale Geschichte seit der europäischen Einwanderung begleitet hat.⁴⁴ Daß verschiedene idealisierte Landschaftsbilder ihren Weg relativ direkt in den Film gefunden haben, bedeutet jedoch nicht, daß sie unbedingt zu einer positiven Identifikation mit den Bildern beitragen. Yannick Dahan zufolge rauben die Übernahme von Lees und Howes Stil sowie die allgemeine Vorhersehbarkeit der Inszenierung, „un classicisme numérisé“, den Bildern ihren Schwung.⁴⁵ Dahan gibt, bezogen auf *The Fellowship of the Ring*, das Beispiel genretypischer „panoramiques contemplatifs“ mit entsprechender typisierender musikalischer Untermalung⁴⁶, zu denen auch die romantischen Blicke in Täler und auf bewaldete Berghänge im Mondlicht gehören, die *The Two Towers* wiederholt eröffnet. Tatsächlich stellen diese Einstellungen ihre Künstlichkeit geradezu aus und fordern die Zuschauer dazu heraus, sie einem bekannten Arsenal von Seherfahrungen zuzuordnen, das von romantischer Malerei bis zum Genre des Fantasyfilms reicht. Mit ihrer „staged theatricality“⁴⁷ entfernen sie sich also eher von der angestrebten Realitätsnähe und zeigen die „ästhetische Arbeit“ in der Schönheit imperialer Landschaften. Meist auf eine kurze Dauer begrenzt, bilden sie andererseits lediglich Ruhepunkte in einer vor allem im zweiten und dritten Teil ausgesprochen dynamischen Bildgestaltung.⁴⁸ Wenn Aragorn, Legolas und Gimli zu Beginn von *The Two Towers* in die Landschaft von Rohan laufen, hebt die Kamera zunächst das Gesicht eines jeden aus dem hügeligen Grasland hervor, bevor sie in mehreren Einstellungen und immer weiteren Totalen ihrem raschen Lauf folgt. Setzt die Gruppe später ihren Weg mit Gandalf beritten fort, fliegen wir zunächst hoch über ihnen oder weit zu ihren Seiten durch Täler und Hügel, hal-

⁴⁴ Mitchell (1994), S. 21.

⁴⁵ Dahan, Yannick : Le Seigneur des anneaux. L'imaginaire enchaîné... . In : *Positif* (2002). Nr. 492. S. 41.

⁴⁶ Ebd., S. 41.

⁴⁷ Coombs (2000), S. 126.

⁴⁸ Kameramann Andrew Lesnie: „For Peter [Jackson], the camera is a character, an active participant in the drama“, In: Magid, Ron: *Imagining Middle-Earth*. In: *American Cinematographer* 82 (2001). Nr. 12. S. 39.

ten dann gleich neben ihnen zu ebener Erde und lösen uns wieder zu einem Höhenflug, der uns rascher als die Reiter zum Hügel der Königsstadt Edoras trägt. Diese Beschreibung suggeriert schon das berauschte Gefühl von Leichtigkeit und Bewegungsfreiheit, das die Zuschauer im Flug durch die Landschaften erleben können: eine sinnliche Erfahrung, wie sie Reisefilme von ihren frühesten Anfängen bis hin zu gegenwärtigen Formaten wie dem Imax oder Fernsehreportagen anbieten. Wenn sich Andrew Lesnies Kamera ohne Schnitt von den Figuren löst und diese inmitten einer monumentalen „freien“ Natur zeigt, mobilisiert sie die Zuschauer und bezeugt durch ihre Kontinuität die Authentizität der körperlichen Anstrengung in der Natur. Auch in diesem Sinn sind die neuseeländischen Landschaften in den weiter oben umrissenen Mythos von *LOTR* eingebunden: wie in *The Piano* repräsentieren sie eine Welt der Vorzeit, in der sich das Drama der zukünftigen Gesellschaft abspielt. Während *The Piano* jedoch nach Innen zu blicken scheint, ins Wasser taucht und körperliche Intimität sucht, sind in *LOTR* die zentrifugalen Kräfte stärker. Der Wind ist sein Element und trägt die Zuschauer in eine Höhe, aus der die Charaktere als Figuren einer vergangenen mythischen Welt geradezu spürbar werden.

Die Landschaften von *LOTR* haben also einerseits den realistischen Gestus, der ein Geschehen vor Ort ins Mythische steigert, und andererseits einen fantastischen Gestus, der ihren artifiziellen Charakter hervorhebt. Aus dieser potentiellen Spannung kann eine gegenseitige Bestärkung im Filmgenuß erwachsen: reizvolle irrealer Welten locken damit, daß sie auf eine zupackend „reale“ Weise erfahrbar werden: das ist immer wieder zu Ziel und Anreiz des Projektes erklärt worden. Vielleicht liegt ein Hindernis für die ungehemmte Vereinnahmung dieser im Kern kolonialen Landschaftsfantasien jedoch bereits in den ständigen Kamerabewegungen zwischen Totalen und Nahaufnahmen, denn wenn sie das Geschehen in eine authentische Natur zu verlegen scheinen, erklären sie diese umgekehrt kontinuierlich zu Landschaften, die von menschlichen Handlungen geprägt und verändert werden. So führen die kriegerischen Auseinandersetzungen und ihre Folgen vor, wie scheinbar „natürliche“ Orte als historische, als Schlachtfelder, markiert werden.

Die anhaltende Attraktivität von Landschaft

„Landscape is an exhausted medium, no longer viable as a mode of artistic expression. Like life, landscape is boring; we must not say so.“⁴⁹ Mitchells De-

⁴⁹ Mitchell (1994), S. 5.

konstruktion von *Landschaft* im Kontext des europäischen Imperialismus hält die gegenwärtige Rolle des Mediums spielerisch in der Schwebe. Mir scheint, daß Filme wie *The Piano* und *The Lord of the Rings* seinen provokativen Abgesang auf das Medium insoweit bestätigen, als daß ihre neuseeländischen Landschaften koloniale Diskurse aufrufen und deren Verhandelbarkeit Grenzen setzen. So wird das Verhältnis von „Kultur“ und „Natur“ in Geschichten des Ringens um die Vorherrschaft über die Landschaft und um die Identität von Gesellschaften ausgelotet. Aus dieser Perspektive liest sich *LOTR* wie eine ins Epische gesteigerte „Schwarz-Weiß-Version“ von *The Piano*, als Subtext der intimen Dreiecksgeschichte: der Kolonist Stewart tritt hier auf im Gewand der Heerscharen der Orks und Urukai, die die Abholzung des Urwalds einzig und allein mit dem Ziel kriegerischer Eroberung betreiben, und in dem grausamen Auge Sarumans, dessen Blick Landschaften und Ereignisse zu kontrollieren sucht; Ada und Baines verwandeln sich in die „Gefährten“, im Einsatz für ein humanes Miteinander und die ideale Landschaft, das Auenland, das ihre Werte repräsentiert. Auch die ganze Ambivalenz der Maori-Figuren wird sichtbar, wenn sie in *LOTR* sowohl in den naturliebenden Hobbits und weisen Baumhütern als auch den primitiven Naturgeschöpfen Sarumans wiederzufinden sind und wenn das Auenland jene ursprüngliche Landschaft verkörpert, die es gegen die entfesselten imperialen Naturgewalten zu verteidigen gilt. Umgekehrt wird durch das Prisma von *The Piano* der historische Kontext der Kolonialzeit in Tolkiens mythischen Landschaften greifbar.

Auf der anderen Seite bieten beide Filme Erfahrungswerte von Landschaft, aus denen das Medium die Intensität und Lebendigkeit bezieht, seinen diskursiven Rahmen zu dehnen oder umzudeuten. Mitchell erwähnt selbst den Spielraum für produktive Spannung innerhalb des Mediums, die Möglichkeit, daß Landschaften zugleich imperialistische und anti-imperialistische Züge tragen können.⁵⁰ Bereits der Wandel sozio-kultureller Bedingungen verändert das Erscheinungsbild von Landschaften. In Aoteroa/Neuseeland bilden die Entstehung einer bikulturellen Rhetorik und des maorischen Filmschaffens⁵¹, aber auch die starke Rolle weiblicher Filmemacher, neue Produktions- und Verleihmodelle, technische Innovationen und nicht zuletzt die Präsenz kultur- oder filmtheoretischer Positionen wie postkolonialer Theorien ein einflußreiches Umfeld für das Kino zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In diesem Kontext steht auch die Prominenz sinnlicher und körperlicher Erfahrungen in der Rezeption von *The Piano* und *The Lord of the Rings*. Im Erlebnisraum von *The Piano*

⁵⁰ Ebd., S. 20-21.

⁵¹ Siehe Blythe, Martin: *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*. Metuchen, N.J./ London 1994. S. 260-278.

werden die Landschaften zu einem Medium der Vermittlung „zwischen den Fronten“, fordern zur physischen Identifikation mit Heterogenität auf, dem Genuß der „fractured, agonized appearance“⁵² von Landschaft. *The Lord of the Rings* frönt mit seinen ungehemmten Flügen durch die Landschaft schon deutlicher einer vereinnahmenden Schaulust und scheint in den alten Widersprüchen befangen, wenn das allsehende Auge zugleich im Namen von „Naturwerten“ bekämpft wird. Aber der Rausch der Bilder zwingt uns nicht vollends in diesen Mechanismus, sondern läßt uns eine Position auf halbem Weg zwischen der Freiheit der Kamera in der „Natur“ und ihrer Bindung an die menschlichen Akteure, „gute“ wie „böse“. Sehr dicht, physisch gebannt, folgen wir ihren Auseinandersetzungen um die Landschaft und nehmen Anteil an der Gewalt, die sie zu einem Teil menschlicher Geschichte und Verantwortung macht.⁵³ So scheint mir *Landschaft* heute so wenig langweilig wie unproblematisch, vielmehr: ein Medium voller produktiver Widersprüche.

Literatur

- Blythe, Martin: Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television. Metuchen, N.J./London 1994.
- Campion, Jane: *The Piano*. London 1993.
- Coombs, Felicity/Gemmel, Suzanne (Hrsg.): *Piano Lessons. Approaches to The Piano*. Sidney 2000.
- Dahan, Yannick: Le Seigneur des anneaux. L'imaginaire enchaîné... In: *Positif* (2002). Nr. 492. S. 40-41.
- Döhring, Frauke: Das Konzert am Strand. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 13.08.1993. S. 33.
- Dyson, Linda: The Return of the Repressed? Whiteness, Femininity and Colonialism in *The Piano*. In: Coombs, S. 111-121.
- Francke, Lizzie: *The Piano*. In: Margolis, S. 168-172.
- Gray, Simon: Ring Bearers. In: *American Cinematographer* 82. Nr. 12. S. 36-51.
- Ders.: Designing a Fantasy Land. In: *American Cinematographer* ebda. S. 44.
- Magid, Ron: Imagining Middle-Earth. In: *American Cinematographer* ebda. S. 60-69.
- Margolis, Harriet (Hrsg.): *Jane Campion's The Piano*. Cambridge 2000.
- Mitchell, W.J.T.: Imperial Landscape. In: Ders. (Hrsg.): *Landscape and Power*. Chicago/London 1994. S. 5-34.
- Neill, Anna: A Land without a Past. Dreamtime and Nation in *The Piano*. In: Coombs, S. 136-47
- Pihama, Leonie: Ebony and Ivory. Constructions of Maori in *The Piano*, In: Margolis, S. 114-134
- Simmons, Laurence: From Land Escape to Bodyscape. Images of the Land in *The Piano*. In: Coombs, S. 122-135.
- Sobchack, Vivian: What my fingers knew. In: *Senses of Cinema*. <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>>. (01.07.2004).

⁵² Mitchell (1994), S. 29

⁵³ Das ist ein Moment im Verhältnis zur Landschaft, den Mitchell gegen Ende seines Aufsatzes als Strategie gegen imperiales Denken einfordert: „But everyone „owns“ (or ought to own) this landscape in the sense that everyone must *acknowledge* or “own up” to some responsibility for it, some complicity in it“. Ebd., S. 29.