

Film und Landschaft im Anthropozän

Autor(en): **Riemenschnitter, Andrea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 347

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863545>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Film und Landschaft im Anthropozän

Menschengemachte Landschaften sind nichts Neues, sehr wohl aber Naturkatastrophen, die dem Klimawandel und anderen menschenverursachten Veränderungen des Planeten geschuldet sind. Wissenschaftler sprechen vom Anthropozän, das vor ungefähr 400 Jahren mit den grossen See-Expeditionen

seinen Anfang nahm. Wird das Verhältnis von Mensch und Natur auch im Kino anders definiert, seit die Folgen unseres Handelns Landschaften in unübersehbarer Negativität prägen? Immer noch fasziniert von Zhang Ziyis resigniertem Sprung von der Klippe in *CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON* (Lee Ang, 2000) suche ich nach weiteren Antworten auf diese Frage. Im chinesischen Film gibt es grundsätzlich zwei Arten des Umgangs mit der zunehmend anästhetischen Realität: Man zeigt sie offensiv und kritisch, oder man stellt eine künstliche Traumwelt her, die sich zunehmend von der sinnlich erfahrbaren Aussenwelt

entfernt. Ikonische Landschaften gehören eher zum zweiten Typ; sie haben meistens etwas Beruhigend-Vertrautes, versprechen Orientierung, sperren sich gegen die vielfältigen Zumutungen linearer Geschichte.

Im Kung-Fu-Film begegnen wir in der Regel einem vergangenen und gleichzeitig zeitlosen China, das meisterhaft inszeniertes Naturtheater bietet. Lee Ang, Wong Kar-wai (*ASHES OF TIME*, 1994) und Zhang Yimou drehten Kung-Fu-Filme mit prächtig inszenierten Landschaften, die stilistische Elemente der vormodernen Tuschmalerei enthalten. Das surreale Spiel mit Farbcodes in *HERO* (2002) – Schwarz für die dunkle Macht der Truppen des Dynastiegründers, Rot, Blau und Weiss für unterschiedliche Versionen der Auseinandersetzungen zwischen den Attentätern, Grün für Erinnerungsbruchstücke an eine paradiesisch-friedliche Zeit vor dem historischen Umbruch – ist jedoch eine Erfindung Zhangs.

Frühere erfolgreiche Kampfkunstfilme aus Hongkong, wie der Klassiker *A TOUCH OF ZEN* (1971) von King Hu, arbeiten eher mit den traditionell blassen Farben. Drama wird hier mittels der plötzlichen Verwandlung eines Gartens erzeugt, der – scheinbar von Geisterhand, tatsächlich aber mit trickreich installierter Mechanik – eine ansehnliche Polizeitruppe in die Flucht zu schlagen vermag. Konzeptuelle Gegensätze wie Licht und Dunkelheit, Hausgarten und Naturwildnis, Gelehrsamkeit und Kriegerertum definieren die Handlung und vereinigen sich in paradoxer Engführung: Der erleuchtete Zen-Mönch erlangt am Ende einen spirituellen Sieg. Zhang Yimou greift ein verwandtes Motiv im imaginären Zweikampf in *HERO* auf, dessen Dramaturgie wirkungsvoll in die esoterische Klanglandschaft des blinden Musikers eingebettet wurde. Nicht authentisch, lautete das vernichtende Urteil von Experten. Denn nicht die Guqin, eine Art Zither, sondern die viel einfacher zu bedienende Kniegeige (Erhu) wurde in China von blinden Musikern gespielt! Aber ist das bei einem im Geist ausgetragenen Gefecht wichtig?

Vielleicht noch interessanter als solche konstruierten Anleihen an überlieferte Wert- und Weltvorstellungen sind zufällige Effekte: Die Landschaften der achtziger Jahre haben eine verwischene, an die Tuschmalerei erinnernde Farbsprache, die als Hommage an die Literatenmalerei des 9. bis 18. Jahrhunderts gedeutet wurde. Das mag nicht falsch sein, aber es gibt auch einen prosaischen Grund: Das zu lange gelagerte Filmmaterial hatte Filmen wie *RED SORGHUM*, *OLD WELL*, oder *YELLOW EARTH* ihren charakteristischen Braunstich mitgegeben.

Landschaften können als Projektionsflächen unterschiedlichster Gefühlswelten dienen. Die schlichte Dokumentarästhetik von *SUZHOU RIVER* (Lou Ye, 2000) reflektiert beispielsweise die existenzielle Verlorenheit der postmaoistischen Gesellschaft in Schanghai. Eine verschmutzte Flusslandschaft mit schäbigen Wohnquartieren entlang ihrer Ufer passt zur beklemmenden Stimmung, die zwei parallel erzählte Beziehungsgeschichten grundiert. Ein kleinunternehmerischer Dokumentarfilmer verliebt sich in eine Meerjungfrau, die im gläsernen Wassertank eines Nachtclubs auftritt. Das zweite Paar, er Kurier und sie Tochter eines Schwarzhändlers, wird in ein Verbrechen verwickelt, bevor es überhaupt richtig zusammenkommen kann. Der düstere, lakonische Film räsonniert über das Leben der Bootsbetreiber auf dem Fluss, während er distanziert die seelischen Interieurs seiner vier Uferanwohner betrachtet. Die Meerjungfrau und das Mädchen namens Pflingstrose (Mudan) verkörpern beiläufig eine Begegnung zwischen zwei Kunstmärchen der Autoren Hans Christian Andersen und Pu Songling. Deren ursprüngliche Parallelwelten sind den Protagonisten leider zusammen mit der märchenspezifischen Landschaft abhanden gekommen. Einige magisch-poetische Momente gönnt uns der Film dennoch – hier ist mein Favorit: Bevor die Tragödie der Entführung ihren Lauf nimmt, offenbart der ansonsten zugeknöpfte Kurier Mada liebevolle Fürsorglichkeit in einer anrührenden Geste: Er bückt sich, um Mudan die Schnürsenkel zuzubinden. Leider kann er das meiner Meinung nach daran geknöpfte Schutzversprechen nachher aber nicht einlösen.

SUZHOU RIVER behandelt das Problem von Wahrheit und Lüge als buddhistisches Rätsel karmischer Verstrickung, das weder der Selbstmord des einen noch die Flucht des anderen Paares aufzulösen vermag; der Fluss ist episches Sinnbild dieses Dilemmas. Der strenge Blick des *new realism* kann aber nicht alles sagen. Ang Lees *LIFE OF PI* (2012) provoziert uns mit einem grauenhaften Drama, das sich in kosmisch überhöhter Naturschönheit abspielt, und mit einem ehrlichen Lügner als Erzähler. Die Filmkunst wird wohl nicht aufhören, derart unangenehme Wahrheiten in liebliche bis halluzinatorische Landschaftsbilder einzukleiden, denn anders ertragen wir sie offenbar nicht.

Andrea Riemenschneider

Professorin für Moderne Chinesische Sprache und Literatur an der Universität Zürich

