

*Nostalgische Architektur im zeitgenössischen Fantasy-Film
am Beispiel der „Herr der Ringe“ - Verfilmungen
von Peter Jackson
vor dem Hintergrund des Historismus im 19. Jahrhundert*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät I
- Kunstgeschichte -
der Universität des Saarlandes

von

Charly Peter Morr

Saarbrücken

2014

Tag des Kolloquiums: 16.05.2012

Der Dekan : Univ.-Prof. Dr. Peter Riemer

Erstgutachter : Prof. Dr. Henry Keazor

Zweitgutachter: PD. Dr. Annette Dorgerloh

Die Freiheit der Phantasie
ist keine Flucht in das Unwirkliche;
sie ist Kühnheit und Erfindung.

Eugène IONESCO (1909-1994)

Für meine Mutter und meine Großeltern

Kurzzusammenfassung des Inhalts

In Charly Morr's Dissertation wird die Frage behandelt, wie Nostalgie in Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“ und Chris Columbus' „*Harry Potter und der Stein der Weisen*“ funktioniert. Nach einer kurzen Einführung in den Begriff der „Nostalgie“, den Unterschied zwischen filmischer und realer Architektur, „Fantasy-Filmen“, den Historismus des 19. Jahrhunderts, den Jugendstil, die Schlösser Ludwigs II. in Bayern, das Dornröschen-Schloss in Disneyland und „postmoderne Architektur“ erklärt der Autor, welche architektonischen Vorbilder Peter Jacksons Digital Artists inspirierten.

Der These von Charly Morr zufolge dienen die CGI-Gebäude und Modelle in den Filmen der Identitätsstiftung der verschiedenen Völker im Reich von Mittelerde.

Auf diese Weise vermittelt die Architektur dem Kinobesucher, welches Volk als „gut“ und welches eher als „böse“ einzustufen ist. Dabei greift sie teilweise auf Stereotypen zurück, die sie allerdings auch wieder aufbricht, um eine völlig neuartige Welt zu kreieren.

Des Weiteren lässt sich in den Filmen eine „Nostalgie“- Tradition konstatieren.

Die französische Königin Marie Antoinette beispielsweise hatte eine Vorliebe für pastorale Nostalgie, welche der Nostalgie nicht unähnlich ist, die Peter Jackson im Land der „Hobbits“ zelebriert. Ein weiteres Beispiel sind die nostalgischen Ruinen in englischen Landschaftsgärten im Vergleich zu den Ruinen in der Filmtrilogie.

Zum Schluss bleibt die Frage: Warum flüchten sich die Menschen zu verschiedenen Zeiten vor ihrem realen Leben in imaginäre Welten?

Schlagwörter: *Herr der Ringe, Fantasy-Film, Historismus, Postmoderne, Harry-Potter*

Abstract

Charly Morr's doctoral thesis deals with the question, how nostalgia works in Peter Jackson's „*The Lord of the Rings*“ and Chris Columbus' „*Harry Potter and the Philosopher's Stone*“.

After a short introduction to „nostalgia“, the difference between cinematic and real architecture, „fantasy films“, „historicism“, „art nouveau“, Ludwig's castles in Bavaria, „The Sleeping Beauty Castle in Disneyland“ and „postmodern architecture“ the author explains, which role models inspired Peter Jackson's designers.

According to Charly Morr's hypothesis the CGI buildings and models serve to determine the identity of different communities in Middle-Earth.

The filmic architecture in the movies tells the viewer, who is good and who is bad.

At the same time it refers to stereotypes and sometimes it breaks them to create a world never seen before.

Furthermore there is a tradition of nostalgia. For example the French Queen Marie Antoinette had a preference for some kind of pastoral nostalgia, which is not dissimilar to the pastoral nostalgia Peter Jackson celebrates in the land of the „Hobbits“.

Other examples are nostalgic ruins in English landscape gardens compared to the ruins of the movie trilogy.

But why do people through the ages try to escape from their real lives to imaginary worlds?

Keywords: *The Lord of the Rings, fantasy films, historicism, postmodernism, Harry Potter*

Inhaltsverzeichnis:

1 Einleitungsteil:	5-12
---------------------------	------

1.1 Einleitung	5-6
1.2 Forschungsstand	7-9
1.3 Methodik	9-12

2 Theorieteil:	13-121
-----------------------	--------

2.1 Nostalgie	13-20
2.2 Filmszenographie	20-23
2.3 Filmarchitektur	24-26
2.4 Fantasy	27-30
2.5 Historismus	30-33
2.6 Heinrich Hübsch und die Stildiskussion im 19. Jahrhundert	33-37
2.7 Die Bauten der Wiener Ringstraße	37-40
2.8 St. Benno in München	41-42
2.9 Sacre-Coeur	43-47
2.10 Das Berliner Reichstagsgebäude	48-51
2.11 Die Burg Hohenzollern	51-54
2.12 Die Wartburg	54-56
2.13 Schloss Pierrefonds	56-58
2.14 Schloss Neuschwanstein	58-62
2.14.1 Baugeschichte- und Beschreibung	54-64
2.14.2 Deutung	64-66
2.15 Das Sleeping Beauty Castle in Disneyland Anaheim	66-71
2.16 Paradiesvorstellungen	71-76
2.17 Organische Architektur	76-80
2.18 Jugendstil	81-85
2.19 Ruinenbauten im Landschaftsgarten	85-88
2.20 Moderne	89-91
2.21 Postmoderne	91-96
2.21.1 Definition	91-93
2.21.2 Techniken der Postmoderne	93-96
2.21.2.1 Bricolage	94
2.21.2.2 Pastiche	95
2.21.2.3 Zitat	95-96
2.22 Postmoderne Literatur	96-100
2.23 Postmoderne Architektur	100-106
2.24 Postmodernes Kino	107-116
2.25 Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“ ein postmoderner Film?	116-121

3 Filmarchitekturen in Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“- Trilogie:

<u>3.1 „Die Gefährten“:</u>	122-163
------------------------------------	---------

3.1.1 Auenland	122-128
3.1.2 Bree	128-132
3.1.3 Amon Sûl	132-134
3.1.4 Isengart	135-140
3.1.5 Bruchtal	141-148
3.1.6 Moria	149-155
3.1.7 Lothlórien	156-159
3.1.8 Amon Hen	160-163

<u>3.2 „Die zwei Türme“:</u>	164-182
-------------------------------------	---------

3.2.1 Edoras	164-170
3.2.2 Morannon	171-173
3.2.3 Osgiliath	174-177
3.2.4 Helms Klamm	178-182

<u>3.3 „Die Rückkehr des Königs“:</u>	183-214
--	---------

3.1 Minas Tirith	183-199
3.3.1.1 Gesamtanlage	183-187
3.3.1.2 Veste	187-190
3.3.1.3 Die große Halle	190-194
3.3.1.4 Turm	194-195
3.3.1.5 Die Stadt der Toten	195
3.3.1.6 Fazit	196-199
3.3.2 Der Pfad der Toten	200
3.3.3 Minas Morgul	201-204
3.3.4 Cirith Ungol	205-209
3.3.5 Barad-dûr	210-211
3.3.6 Die Grauen Anfurten	212-214

4 Exkurs: Schloss „Hogwarts“ in „Harry Potter und der Stein der Weisen“:	215-221
---	---------

5 Schlussbemerkung:	222-225
----------------------------	---------

6 Abbildungsteil:	226-393
--------------------------	---------

7 Bibliographie:	394-418
-------------------------	---------

7.1 Primärliteratur	394
7.2 Sekundärliteratur	394-402
7.3 Internetquellen	403
7.4 Audiovisuelle Quellen	403
7.5 Abbildungsverzeichnis	404-418

1 Einleitungsteil:

1.1 Einleitung:

„Revival“, „Retro-Look“ und „Back-to-the-roots“. Nostalgie liegt im Trend, ob in Mode, Musik, Film oder in der Architektur. Altbewährtes feiert ein Comeback. Dies zeigen nicht zuletzt die zahlreichen 80's Revival- Parties, neonfarbene Kleidungsstücke oder die Vielzahl von Coverversionen und Filmremakes.

Auch in der postmodernen Architektur ist der Rückgriff auf Stilelemente aus der Vergangenheit ein weit verbreitetes Phänomen. Charles Jencks befasst sich in seinem Werk „*The Language of Post-Modern Architecture*“ mit dem so genannten „*doubly-coded*“ Stil der postmodernen Architektur.¹ Damit ist beispielsweise die „*juxtaposition of new and old*“ bei der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart von James Stirling gemeint. Man könnte auch sagen, postmoderne Architektur schafft eine Verbindung von traditionellen Formen, wie dem „*ornament and {...} Modern technology*“.²

In Anbetracht des „*Italian historicism*“³ der 50er Jahre, der den Beginn der postmodernen Architektur markiert und von Nikolaus Pevsner als bloße Wiederholung des Historismus verurteilt wurde,⁴ liegt im Hinblick auf die Frage nach den Ursachen für den Rückgriff auf historische Formen eine Analyse des Historismus im 19. Jahrhundert nahe, die ich in den Kapiteln über historistische Architektur abhandeln werde.

Zu den „*Höhepunkt{en} der historistischen Architektur*“⁵ gehört laut Michael Petzet auch das berühmte Schloss Neuschwanstein des einsamen Königs Ludwig II.,⁶ der „*Architekturkopie und Stilimitation*“⁷ dazu nutzte, um sich

¹ Dazu und im Folgenden: Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1987, S. 5.

² Ebd., S. 8.

³ Ebd., S. 82.

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Petzet, Michael: *Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser*. München 1980, S. 7.

⁶ Traeger, Jörg: *Schlösser für einen Ausgeschlossenen*. Hildesheim 1991, S. 349.

⁷ Ebd., S. 348.

eine Fluchtwelt zu schaffen,⁸ da er mit seiner Situation als König unglücklich war.⁹

Einen interessanten Aspekt von Neuschwanstein hat Stephan Sepp in seiner Dissertation „Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“ aufgezeigt, indem er den Vorbildcharakter des Füssener Schlosses für das „*Sleeping Beauty Castle*“ in Disneyland Anaheim nachwies.¹⁰ Dieses geht auf Walt Disneys „*Dornröschen*“ zurück¹¹ und kann als Sinnbild gebauter Filmarchitektur eingestuft werden.

Schloss Neuschwanstein und das „*Sleeping Beauty Castle*“ sind wiederum wichtige Vorbilder für die Architektur im zeitgenössischen Fantasy-Film, man denke nur an die Schlösser in den „*Shrek-Filmen*“ oder Tim Burtons „*Alice im Wunderland*“ (2010), der dank immer besserer Spezialeffekte¹² den idealen Rahmen für nostalgische Fantasien bietet.

Doch wodurch evozieren diese Architekturen Nostalgie? Wieso flüchten sich die Menschen auch heute in Fantasiewelten? Weshalb geben einige von ihnen sogar Geld dafür aus, um sich in Merchandise-Shops mit der passenden Ausrüstung für ihr „*Live Action Roleplay*“ auszustatten und mit Gleichgesinnten ihre Lieblingsfilmszenen nachzuspielen?

In meiner Dissertationsarbeit, die sich mit nostalgischer Filmarchitektur in einer der erfolgreichsten Fantasyverfilmungen der jüngsten Vergangenheit, der „*Herr der Ringe*“-Trilogie von Peter Jackson, auseinandersetzt, versuche ich Antworten auf diese Fragen zu finden und konkrete Bezüge der Filmdesigner auf die Kunstgeschichte darzulegen.

⁸ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 7.

⁹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 19.

¹⁰ Ebd., S. 8.

¹¹ Girveau, Bruno: La nostalgie bâtitseuse – Architecture et décor chez Disney. In: IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236); hier: S. 232.

¹² Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm – auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002 S. 101.

1.2 Forschungsstand:

Die Literaturlage zu den „Herr der Ringe“- Verfilmungen von Peter Jackson stellt sich als durchaus überschaubar dar. Beispiele sind Sven Jöckels Veröffentlichung „*Der Herr der Ringe im Film: Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*“ (2005) oder die eher rezeptionswissenschaftlich ausgerichtete Monographie „*Die »Herr der Ringe«-Trilogie: Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens*“ (2007) von Lothar Mikos. Hinzu kommen ein Kapitel zu den Jackson-Filmen in Tom Shippeys „*Der Weg nach Mittelerde*“ (2008) und ein Beitrag über Peter Jacksons „*Die Gefährten*“ in Steffen Bodis Diplomarbeit zum Thema der „*Wechselwirkung zwischen technischen Filmcodes und Filmcontent*“ (2009), die sich mehr mit technischen Fragen der Filmproduktion auseinandersetzt.

Ferner legte Daniel Jacob eine Magisterarbeit mit dem Titel „*Der Herr der Ringe*“ – *Analyse der Filmtrilogie* (2009) vor, die jedoch leider nur im Präsenzbestand der Universität Hamburg einsehbar ist.

Dementsprechend wenig Material lässt sich zu der Architektur in den Filmen recherchieren.

Grundlage meiner Bearbeitung des Themas waren die „*The Art of...*“- Bücher von Russel Gary, in denen zahlreiche Skizzen und Aussagen der Designer zu ihren Entwürfen enthalten sind. Ebenfalls von „*New Line Cinema*“ autorisiert wurde „*Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch*“ von Brian Sibley, aus dem wichtige Hintergrundinformationen zur Entstehung des Films hervorgehen.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema erfolgte im Rahmen der Magisterarbeit von Astrid Zuber: „*Die Architektur der Filmtrilogie »Herr der Ringe«*“ aus dem Jahre 2005, die mir leider nicht zugänglich war, weil sie nicht veröffentlicht wurde.

Immerhin erschien 2010 ein Buch mit dem Titel „*Intermediales Spiel*“ von Annette Simonis, das einen Artikel über die Jackson- Verfilmung des „Herr der Ringe“- Stoffes beinhaltet. Vor dem Hintergrund der Übersetzung eines literarischen Stoffes in das Medium Film beschäftigt sich Annette Simonis auch mit der Filmarchitektur der Trilogie von Peter Jackson auf ca. 10 Seiten.

Ähnlich schlecht erforscht sind die Gebäude in den „*Harry-Potter*“- Filmen, zu denen die Zaubereischule „*Schloss Hogwarts*“ zählt, welche ich in einem gesonderten Kapitel näher analysieren werde. „*Hogwarts*“ findet zwar beispielsweise in den Publikationen von Sabine-Michaela Duttler (2007) und Philip Nel (2009)¹³ Erwähnung, allerdings setzen sich die Autoren hier nicht genauer mit den architektonischen Vorbildern auseinander. In Duttlers Monographie „*Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane*“ ist ferner ein ausführliches Kapitel über „*Fantasy*“ nachzulesen, das wichtige Bezüge zu J. R. R. Tolkien als Autor der „*Herr der Ringe*“- Bücher offenbart.¹⁴

Zur Definition des Begriffes „*Nostalgie*“, welcher eine zentrale Rolle bei meiner Interpretation der beschriebenen Fantasyarchitektur spielt, beziehe ich mich zum Beispiel auf „*Idyllische und exotische Sehnsucht*“ (1976) von Thomas Lange, da sich Thomas Lange hier eingehend mit dem Begriff und seiner Geschichte auseinandersetzt sowie auf „*Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*“ (1980) von Volker Fischer und auf Svetlana Boyms Unterscheidung von „*Reflective*“ und „*Restaurative nostalgia*“ in „*The Future of Nostalgia*“ (2001).¹⁵ Eine brauchbare Definition von „*Nostalgie*“ liefert außerdem das von Nicolas Pethes herausgegebene Lexikon „*Gedächtnis und Erinnerung*“ (2001).

Bezüglich der möglichen kunstgeschichtlichen Vorbilder für die Filmarchitekturen in der „*Herr der Ringe*“ sieht die Literaturlage recht gut aus. Von mir verwendet wurden etwa „*Neuschwanstein*“ (1977) von Jutta Tschoecke, Jörg Traegers „*Schlösser für einen Ausgeschlossenen*“ (1991), Michael Petzets „*Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*“ (1995) oder Stephan Sepps >>„*Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*“<< (1998). Stephan Sepps Dissertation ist vor allem in Hinblick auf die vom Autor konstatierte Traditionslinie interessant, die er von den „*Ludwig-Schlössern*“ zu Disneyland zieht.¹⁶

Für meine Darstellung des Historismus im 19. Jahrhundert habe ich aus dem im Zuge der Aufwertung des Historismus durch die Postmoderne

¹³ Nel, Philip: Lost in Translation? *Harry Potter*, from Page to Screen. In: Critical Perspectives on Harry Potter. Hrsg. v. Elizabeth Heilman. New York 2009, (S. 275-290).

¹⁴ Duttler, Sabine-Michaela: *Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane*. Hamburg 2007, S. 36.

¹⁵ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. 41.

¹⁶ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 8.

angewachsenen Literatur- Fundus¹⁷ unter anderem „*Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*“ (1985), „*Stilstreit und Einheitskunstwerk*“ (1998), herausgegeben von Cornelia Wenzel und „*Identitätsarchitekturen*“ (2007) von Markus Dauss ausgewählt.

1.3 Methodik:

Im Theorieteil meiner Arbeit stelle ich Stilrichtungen, kunsthistorische Epochen oder auch Phänomene dar, die das Verständnis der Filmarchitekturen in Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“ erleichtern sollen. Zunächst erfolgt eine Definition der im Titel der Arbeit erwähnten Kernbegriffe: „*Nostalgie*“, „*Filmarchitektur*“ und „*Fantasy*“. Daran schließen sich eine Abhandlung über den „*Historismus*“ des 19. Jahrhunderts, einschließlich Kapitel über die „*Stildiskussion*“ dieser Zeit, die „*Bauten der Wiener Ringsstraße*“, die neuromanische Kirche „*St. Benno in München*“¹⁸ und weitere Beispiele für die Stilreproduktion des Historismus an. Diese wird von Kritikern als Vorläuferin für das Wiederaufgreifen historischer Stilformen in der „*postmodernen Architektur*“ angesehen,¹⁹ der ich ebenfalls ein Kapitel widme. Jenes Kapitel über „*postmoderne Architektur*“ gesellt sich zu weiteren Kapiteln über die „*Postmoderne*“: ihre Abgrenzung zur „*Moderne*“, „*Postmoderne Literatur*“ und „*Postmodernes Kino*“, welche die „*postmoderne{n} {...} Elemente*“ in den „*Herr der Ringe*“- Filmen²⁰ besser verstehen lassen.

Im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit der Architektur des 19. Jahrhunderts, als Inspiration für die Vermischung von Stilrichtungen durch die Künstler am Set der „*Herr der Ringe*“- Filme,²¹ dürfen Schloss

¹⁷ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 101.

¹⁸ Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 66.

¹⁹ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 81.

²⁰ Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005, S. 137.

²¹ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 199.

Neuschwanstein und dessen Vorbilder, Schloss Pierrefonds²² und die Wartburg²³, nicht unerwähnt bleiben. Zu diesem Themenkreis gehören auch das Kapitel über die „Wohnburgenarchitektur“²⁴ am Beispiel der „neugotische{n} Burg Hohenzollern“²⁵ und mein Kapitel über das „*Sleeping Beauty Castle*“ in Disneyland Anaheim, dessen Designer sich, wie Stephan Sepp in seiner Dissertation darzulegen versucht, auf Schloss Neuschwanstein als „Prototyp“ eines „Märchenschloss{es}“ bezogen haben.²⁶

Des Weiteren schließen sich Kapitel über „Paradiesvorstellungen“ und „organische Architektur“ an, die den Hintergrund für die Betrachtung der Elbenstädte „Lothlórien“ und „Bruchtal“ darstellen.

In diese Kapitel reiht sich ebenso der Beitrag über den „Jugendstil“ ein, welcher einen wichtigen Bezugspunkt für Peter Jacksons Chefdesigner Alan Lee markiert.²⁷

In Anbetracht der zahlreichen stimmungsvollen Ruinenlandschaften in der Filmtrilogie beschäftige ich mich zudem im Kapitel „Ruinenbauten im Landschaftsgarten“²⁸ ferner mit den Ursprüngen des Ruinenkults.

Der Hauptteil meiner Arbeit untergliedert sich in drei Teile, die jeweils einem Teil der „*Herr der Ringe*“-Trilogie von Peter Jackson gewidmet sind. Der Zeichentrickfilm von Ralph Bakshi „*Der Herr der Ringe*“ aus dem Jahre 1977²⁹ findet nur im direkten Vergleich mit den entsprechenden Architekturen im Realfilm Erwähnung, da so Parallelen und Unterschiede in der filmischen Herangehensweise besser vermittelt werden können. Als dem bedeutendsten Fantasy-Ereignis der letzten Jahre³⁰ neben den „*Herr der Ringe*“-Verfilmungen ist der Architektur in den „*Harry Potter*“-Filmen am Beispiel von Schloss „*Hogwarts*“ ein eigenes Kapitel gewidmet.

²² Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 18.

²³ Ebd., S. 18.

²⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 301.

²⁵ Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 19.

²⁶ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 8.

²⁷ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 12.

²⁸ vgl. dazu: Hartmann, Günter: *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms 1981.

²⁹ Hahn, Ronald/Giesen, Rolf: *Das neue Lexikon des Fantasy-Films*. Berlin 2001, S. 219 s. v. „*Der Herr der Ringe*“.

³⁰ Duttler, Sabine-Michaela: *Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane*. Hamburg 2007, S. 22.

Grundlage der einzelnen Kapitel im Hauptteil sind zum einen die „*Der Herr der Ringe*“- Bücher von J. R. R. Tolkien bzw. im „*Hogwarts*“- Kapitel der erste Teil der „*Harry Potter*“- Buchreihe „*Harry Potter und der Stein der Weisen*“ von J. K. Rowling³¹ und zum anderen die Skizzen/Entwürfe der Designer aus dem Film-Team von Peter Jackson. Die Entwürfe der Künstler für die Filmbauten, welche auf den Beschreibungen J. R. R. Tolkiens basieren,³² werden dann von mir in einem weiteren Schritt mit den tatsächlich umgesetzten Schauplätzen abgeglichen, die ich in Form von selbst erstellten Screenshots³³ zeige. Diese Strategie erscheint nicht zuletzt wegen des malerischen Charakters der Schauplätze und den „*Buchillustrationen, {die} zum Leitmedium für den Film*“ wurden, sinnvoll.³⁴

Eine ähnliche Strategie verfolgte übrigens die Ausstellung „*Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner*“ im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main.³⁵

Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass dem Kinozuschauer im Gegensatz zum Betrachter einer Buchillustration die Zeit einer genauen Auseinandersetzung mit den Details der Filmbilder fehlt,³⁶ sofern sie nicht durch ein Standbild sichtbar gemacht werden. Diese Kritik von Annette Simonis wird jedoch durch den Verkauf der Filme auf DVD bis zu einem gewissen Grad relativiert. In diesem Zusammenhang steht auch mein Kapitel über „*Filmszenographie*“, welches wiederum zu einem Kapitel in Anlehnung an Robert Mallet-Stevens über den Unterschied von Real- und Filmarchitektur überleitet.

³¹ Aus Gründen der sprachlichen Einheitlichkeit zitiere ich die dt. Ausgabe von J.R.R. Tolkiens „*Der Herr der Ringe*“ und J. K. Rowlings „*Harry Potter und der Stein der Weisen*“. Der Verweis auf die Primärliteratur erfolgt in Klammern hinter dem Zitat.

³² Sibley, Brian: *Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch*. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 15, 25.

³³ Die Abkürzungen FotR: Fellowship of the Ring, TTT: The Two Towers und RotK: Return of the King bezeichnen den jeweiligen Teil der Filmtrilogie, die Ziffern in Klammern stehen für den ersten, bzw. zweiten Teil der DVD, Bonus bezieht sich auf die Dokumentation zum Film. HP verweist auf den ersten Teil der „*Harry Potter*“- Filme, TH auf „*The Haunting*“, dt. „*Das Geisterschloss*“, UdrR auf „*Der Untergang des römischen Reiches*“ und Glad. auf „*Gladiator*“. Der Verweis auf die jeweilige DVD erfolgt in Klammern hinter dem jeweiligen Screenshot.

³⁴ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 193.

³⁵ *Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner*. Hrsg. v. Dietrich Neumann, Donald Albrecht. München 1996, S. 9.

³⁶ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 200.

Bei der Heranziehung der offiziellen Literatur zu den „*Herr der Ringe*“-Filmen ist zu berücksichtigen, dass die Aussagen der Designer und Autoren Teil der Vermarktungsstrategie der Filmstudios sind. Hinzu kommt, dass die von den Künstlern genannten Vergleiche ihrer eigenen Kreationen mit realen Architekturen aus der Kunst- und Kulturgeschichte teils vage formuliert werden. An dieser Stelle sei die Charakterisierung von „*Bag End*“, dem Haus Bilbo Beutlins, als „*almost like an old English farmhouse*“ durch Paul Lasaine,³⁷ genannt, ohne dass ein konkreter Verweis auf ein bestimmtes Gebäude oder dessen Eigenheiten erfolgen würde. Ebenso verdient der Umstand Beachtung, dass es sich bei den Entwürfen der Filmkünstler, die von Gary Russel für die „*The Art of*“-Bücher ausgewählt wurden, um Gebrauchskunst handelt. Die Skizzen dienten vorrangig der „*Designfindung*“, wie die variierenden Entwürfe John Howes für einen Wehrturm demonstrieren (Abb.1).³⁸ Die Entscheidung für das endgültige Design traf dann Peter Jackson auf der Grundlage jener Entwürfe,³⁹ deren Zweck auch in der Vermittlung von Größenverhältnissen bestehen konnte, z. B. im Fall einer Zeichnung der kämpfenden Zauberer auf der Spitze von Isengart (Abb.2).⁴⁰ Über die Rolle von Jackson im künstlerischen Prozess gibt ferner eine Skizze des Designers Paul Lasaine Aufschluss, die dieser auf Nachfrage Peter Jacksons hin anfertigte (Abb.3).⁴¹ Aufgrund der Vielzahl der am Produktionsprozess beteiligten Personen ist jedoch die Frage nach der Intention jedes Einzelnen oftmals nicht leicht zu klären.⁴²

³⁷ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of The Ring*. New York 2002, S. 12.

³⁸ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 127.

³⁹ Ebd., S. 10.

⁴⁰ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of The Ring*. New York 2002, S. 42.

⁴¹ Ebd., S. 43.

⁴² *Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner*. Hrsg. v. Dietrich Neumann, Donald Albrecht. München 1996, S. 8.

2 Theorieteil:

2.1 Nostalgie:

Laut Alexandra Hausstein handelt es sich bei dem Begriff der „Nostalgie“ um eine Neuschöpfung des 17. Jahrhunderts, die sich aus den griechischen Substantiven „*nóstos*“ (Rückkehr) und „*álgos*“ (Schmerz) zusammensetzt.⁴³

Sie definiert Nostalgie als

„{a}us Unzufriedenheit mit der {...} Gegenwart hervorgehendes Sehnsuchtsgefühl nach Erfahrungsräumen vergangener Zeiten.“⁴⁴

Ähnlich klingt die Definition von Thomas Lange:

„Nostalgie ist ein spezifischer Ausdruck von Unzufriedenheit. Nostalgie, im Wortsinn: „Heimweh“, will in die Vergangenheit flüchten, Vergangenes wiederherstellen. Nostalgie ist Regression: Rückzug, Rückbesinnung, Rückblick auf unverstellte Einfachheit {...} auf das „Natürliche“.“⁴⁵

Thomas Lange weist allerdings darauf hin, dass Nostalgie in ihrem Rückbezug durchaus ambivalent ist,⁴⁶ da sie ihren Blick zwar auf die Vergangenheit richtet, aber gleichzeitig mit „*utopischen Momenten geladen*“ ist.⁴⁷

In diese Richtung weist ebenfalls die Hypothese, dass

„Paradiesvorstellungen {...} in einem Spannungsverhältnis von Veränderungspotenzial und Verhinderungsdynamik {stehen}“⁴⁸

⁴³ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

⁴⁴ Ebd., S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

⁴⁵ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 1.

⁴⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁸ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 21.

die Claudia Benthien in ihrem Buch über Sehnsuchtsorte anführt.

Daran lässt sich M. M. Bakhtins These über die „*historical inversion*“ anschließen, die besagt, dass Ideale, wie Gerechtigkeit und Perfektion, eigentlich nur in der Zukunft erreicht werden können, aber in der Kunst als Teil der Vergangenheit betrachtet werden.⁴⁹

In ihrem Lexikonartikel über „*Nostalgie*“ geht Alexandra Hausstein nach ihrer Definition des Begriffs auf die Geschichte desselben ein.

Eingeführt wurde der Begriff vom Schweizer Mediziner J. Hofer im Jahre 1688 als

„Bezeichnung für einen als Folge von Heimatverlust und Klimawechsel veränderten psychischen {...} Zustand von Schweizer Söldnern“.⁵⁰

Im 18. Jahrhundert verschob sich die Auffassung von Nostalgie als einem rein „*medizinische{m}*“ zu einem „*soziale{n}* und *psychologische{n}* Phänomen“.⁵¹

Dieses beinhaltet einen zivilisationskritischen Aspekt, der sich

„als ein Protest gegen die Unmenschlichkeit moderner rationalisierter Lebenswelt {richtet} {...} als Beweis für die moralische Überlegenheit <zivilisatorisch Rückständiger>“.⁵²

Der kulturkritische Charakter von Nostalgie, der das gegenwärtige „*Leben als Abweichung {...} Entfremdung*“⁵³ von der Natur versteht, findet sich auch im Rahmen von Beispielen für Nostalgie aus der jüngeren Vergangenheit wieder, etwa in einem Stern-Artikel von 1975 über den „*Nuba-Stamm*“, der scheinbar das

⁴⁹ Bakhtin, M. M.: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: The Dialogic Imagination. Hrsg. v. Michael Holquist. Übersetzt v. Carly Emerson, Michael Holquist. Austin 1981 (S. 84-258); hier: S. 147.

⁵⁰ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

⁵¹ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 34.

⁵² Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

⁵³ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 6.

„ursprünglich{e}, glücklich{e} {...} {Leben} {...} {eines} “*Naturvolkes*“
{unberührt von der Zivilisation}“ führt.⁵⁴

Auch Paul Gauguins Ausflüge nach Tahiti oder die Südseereisen der expressionistischen Brücke-Künstler sind von diesem Ansatz her geprägt.⁵⁵ Die Bedeutung des kulturkritischen Aspekts von Nostalgie soll auch bei der Betrachtung der naturverbundenen Völker in den „*Herr der Ringe*“-Filmen im weiteren Verlauf der Arbeit zur Sprache kommen.

Trotz aller Gemeinsamkeiten der Nostalgie des 18. Jahrhunderts und heutiger Formen von Nostalgie gibt es auch Unterschiede.

So ist Nostalgie im 18. Jahrhundert noch auf ein „konkrete{s} {...} Objekt{...} (*Heimat*)“ bezogen, während im 19. und 20. Jahrhundert ein eher „unbestimmtes Sehnsuchtsgefühl“ vorherrscht, das

„nicht mehr geographisch gebunden, sondern {...} als synkretistisches
Erinnern auf mehrere Zeiten und Orte {rekurriert}.“⁵⁶

Dabei bestimmen „kulturelle und ästhetische Filter {...} den Aufbau nostalgischer Images“. Als Beispiel sei hier die „>>Erfindung<< des Mittelalters im 19. Jahrhundert“ genannt, wie sie Abadies „*Restauration*“ von Angoulême verdeutlicht, bei welcher der Architekt mehr an dramatischer Inszenierung interessiert war und sich von „konzeptuelle{n} Idealbilder{n}“ lenken ließ.⁵⁷ Die Veränderungen der französischen Revolution am Bauwerk galt es hingegen zu beseitigen.⁵⁸

⁵⁴ Ebd., S. 1.

⁵⁵ Kittner, Alma-Elisa: Zwischen Südseetraum und Tivoli – Sehnsuchtsorte in der modernen und zeitgenössischen Kunst. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010 (S. 191-216); hier: S. 194.

⁵⁶ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. `Nostalgie`.

⁵⁷ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 279.

⁵⁸ Ebd., S. 279.

In dieser Hinsicht beschriftet die restaurative Tätigkeit von Paul Abadie den Weg einer „*Restorative nostalgia*“, ⁵⁹ wie sie Svetlana Boym in ihrem Buch „*The Future of Nostalgia*“ einführt:

„*Restorative nostalgia puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home*“. ⁶⁰

Ein Paradebeispiel für diese Art von nostalgischer Perspektive stellt die Restauration der sixtinischen Kapelle dar, ⁶¹ die nun in „*bright almost cartoonish colors*“ erstrahlt. ⁶² Die von Thomas Lange erwähnte Ambivalenz von Nostalgie im Sinne eines Changierens zwischen Vergangenheitsbezug und „*Verweis in die Zukunft*“ ⁶³ ergänzt sich gut mit einer Aussage von Svetlana Boym im Kontext der Restaurierung der Sixtinischen Kapelle:

„*The total restoration of the Sistine Chapel found a permanent cure for romantic nostalgia and accomplished the definitive repackaging of the past for the future*“. ⁶⁴

Eine solche „*absolute*“ Rekonstruktion und damit die Beseitigung jeglicher Spuren des künstlerischen Produktionsprozesses, wie etwa von: „*a few hairs from the artist's brush that were stuck in the painting*“, ⁶⁵ kann durchaus kritisch hinterfragt werden, da sie dem restaurativen Verständnis der Zeitgenossen Michelangelos selbst widerspricht. ⁶⁶

Der „*Restorative nostalgia*“ steht die „*Reflective nostalgia*“, die sich mehr auf „*algia*“ bezieht ⁶⁷ und sich unter anderem in Form von Ruinen ⁶⁸ und der

⁵⁹ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. 41.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 45.

⁶² Ebd., S. 46.

⁶³ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 8.

⁶⁴ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. 47.

⁶⁵ Ebd., S. 46.

⁶⁶ Ebd., S. 47.

⁶⁷ Ebd., S. 41.

⁶⁸ Ebd.

Beschäftigung mit Vergänglichkeit äußert.⁶⁹ Diese Form der Nostalgie könnte besonders in Hinblick auf die Ruinenbauten in den „*Herr der Ringe*“-Filmen von Peter Jackson interessant sein.

In der Gegenwart treten die eben erwähnten „ästhetische{n} Filter“ in Form von regelrechten „*Nostalgie-Wellen*“ auf, die eine Kommerzialisierung durch den Markt erfahren.⁷⁰

Thomas Lange führt in diesem Zusammenhang aus:

*„Die einzelnen Objekte der Nostalgie-Welle, die zugleich auch Waren sind (Kleidermoden, Bücher, Schallplatten, Filme), besitzen weniger eigenen als den Wert von Auslösern {...} Die gegenwärtige Nostalgie kommt sicher auch realen Bedürfnissen entgegen, doch entspricht sie vor allem verselbstständigten Konsuminteressen“.*⁷¹

Für Thomas Lange stellt die Nostalgie der Gegenwart demnach mehr eine „*Mode-Bewegung*“ als eine Form von Gegenwartskritik dar.⁷² Hierin läge ein entscheidender Unterschied zur Nostalgie des 18. Jahrhunderts, die Geschichte noch als Anreiz zur realen Veränderung sah.⁷³ Die zeitgenössische Nostalgie sei hingegen mehr damit beschäftigt, „*sich von der eigenen Unzufriedenheit im Plüsch der Vorzimmer*“ der Vergangenheit zu erholen.⁷⁴

Dennoch ist ebenso die aktuelle Form von Nostalgie nicht bloß eskapistisch, sondern trägt obendrein zur Veränderung der Gegenwart bei, indem sie Elemente der Vergangenheit in diese integriert.⁷⁵

Auf diese Weise entsteht „*eine diffuse Atmosphäre vergangener heiler Welt als Ruheraum*“.⁷⁶ Die *gespaltene* Persönlichkeit des postmodernen

⁶⁹ Ebd., S. 49.

⁷⁰ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

⁷¹ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 50.

⁷² Ebd., S. 50.

⁷³ Ebd., S. 51.

⁷⁴ Ebd., S. 50.

⁷⁵ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 422 s. v. 'Nostalgie'.

⁷⁶ Ebd.

Menschen⁷⁷ kann dort „ein Gefühl der {kontinuierlichen} Ich-Balance“ erleben.⁷⁸

Voraussetzung jeder nostalgischen Betrachtung ist das

„Verständnis von {...} Geschichte als Niedergang und Erfahrungen des Verlustes von Ganzheit (→ Paradies); es bedarf verfügbarer Objekte (→ Souvenir)“.

Abschließend versucht Alexandra Hausstein in ihrem Lexikonartikel die Nostalgie des 19. Jahrhunderts von der gegenwärtigen Nostalgie abzugrenzen: Die Nostalgie des 19. Jahrhunderts hängt ihr zufolge eng mit den Nationalstaatsgründungen und „der Erfindung von Traditionen“ zusammen. Sie ließe sich in Anlehnung an T. Nairn als „wilful synthetic nostalgia“ bezeichnen.⁷⁹

Moderne Nostalgie bezieht sich stattdessen auf „Produkte des transnationalen Kapitalismus“ und ist folglich mit den Worten R. Robertsons als „consumerist simulational nostalgia“ zu verstehen.⁸⁰ Dazu passt beispielsweise Walt Disneys nostalgische Main Street,⁸¹ in der Merchandise des Disneykonzerns angeboten wird.⁸² Einige der dort verkauften Produkte vermitteln die Verknüpfung von Kitsch und Nostalgie und zeigen parallel dazu auf, wie nostalgische Objekte unterschiedlicher Art auf denselben Mythos verweisen können⁸³ (z. B. Merchandise zu den Disney-Produktionen

⁷⁷ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 66.

⁷⁸ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 422 s. v. 'Nostalgie'.

⁷⁹ Ebd., vgl. dazu: Nairn, T.: The Enchanted Glass : Britain and Its monarchy. London 1988, S. 168.

⁸⁰ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 422 s. v. 'Nostalgie', vgl. dazu: Robertson, R.: After Nostalgia? Wilful Nostalgia and the Phases of Globalization. In: Theories of Modernity and Postmodernity. Hrsg. v. B. S. Turner. London 1990, (S. 45-61); hier: S. 55.

⁸¹ Uelmen, Amelia J.: Seeing the USA.: the landscapes of Walt Disney. Georgetown 1991, S. 54.

⁸² Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 181.

⁸³ Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte und Kultur als Trödelmarkt. Frankfurt/m 1980, S. 177.

„Die Schöne und das Biest“ oder „Arielle, die Meerjungfrau“ auf den „myth of romantic love“).⁸⁴

Die Ursachen zeitgenössischer Nostalgie sieht Alexandra Hausstein in der fortschreitenden Globalisierung, Migration sowie „gesellschaftlichen Umstrukturierungen“. Beispielhalber sei an dieser Stelle die Bewegung der „Ostalgie“ genannt, die ein Ergebnis gesellschaftlicher und politischer Umbrüche darstellt.⁸⁵

Jene „Ostalgie“ äußert sich auch im Kino. Man denke nur an die Filme „Goodbye Lenin“ und „Sonnenallee“.

Nostalgie im Kino hat allerdings viele Gesichter, sie kann sich in einem romantischen „Millionenseufzer“ wie „Love Story“⁸⁶ oder der Rückkehr des deutschen Heimatfilms mit Filmen wie „Wo der Wildbach rauscht“ zeigen.⁸⁷

Um der Nostalgie unserer Zeit gerecht zu werden, ist eine Analyse des Kinos unerlässlich, da das Kino

„the dominant art of the 20th century“ ist und „remain essential to life in the 21st.“⁸⁸

Da es sich bei Kinofilmen, wie den „Herr der Ringe“-Blockbustern, um hochkommerzielle Produkte handelt, die eine Vielzahl von nostalgisch anmutenden Objekten enthalten, scheinen die Ausführungen von Thomas Lange zur Verknüpfung von Nostalgie und Kommerz⁸⁹ für die Analyse der Filme relevant zu sein. Auch die Anwendung des Begriffs der „Nostalgie-Wellen“⁹⁰ auf mein Sujet wirkt in Anbetracht des Vorbildcharakters der Trilogie von Peter Jackson gerechtfertigt.

⁸⁴ Hutcheon, Linda: 'Postmodern film?'. In: Postmodern after images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 36 – 42); hier: S. 46.

⁸⁵ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 422 s. v. 'Nostalgie'.

⁸⁶ Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte und Kultur als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980, S. 18.

⁸⁷ Ebd., S. 20.

⁸⁸ Mast, Gerald/Kawin, Bruce: A short history of the movies. New York 2006, S. 7.

⁸⁹ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 50.

⁹⁰ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

Ich schließe mich infolgedessen einer Definition zeitgenössischer Nostalgie als Kompensation einer rationalen Lebenswelt⁹¹ an, wobei diese Nostalgie selbst Teil jener kapitalistisch geprägten Welt ist.

2.2 Filmszenographie:

Bei der Betrachtung und Analyse der nostalgischen Architekturen in den „*Herr der Ringe*“- Filmen von Peter Jackson beziehe ich mich sowohl in Form von Screenshots als auch in Form von Skizzen und Gemälden auf Standbilder. Sie zeigen Filmarchitekturen, die von den zuständigen Set-Designern als Teil der „*Filmszenographie*“ inszeniert wurden.⁹² In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass die von mir fixierten Filmbilder nur Ausschnitte aus einer Folge von Bildern sind.⁹³ Hier sei auf Thomas Meder verwiesen, der in seiner als PDF erschienenen Veröffentlichung „*Produzent ist der Zuschauer*“ (2006) zum einen von den „*statische{n}, quasi eingefrorene{n}*“ Bildern an der Wand als klassischen Gegenständen der Kunstgeschichte und den „*laufenden Bilder{n}*“ spricht, für die Zeit ein elementares Darstellungsmittel ist.⁹⁴

Thomas Meder erläutert im Kontext der methodischen Praxis, dass Screenshots zwar besonders hervorstechende Filmbilder festhalten können, aber gleichzeitig eine Vielzahl von Bildern (nämlich die Bilder davor und danach) ausschließen.⁹⁵ Die Isolation einzelner Filmbilder kann jedoch durch die formale Nähe des Dargestellten zur bildenden Kunst gerechtfertigt werden.⁹⁶ Helmut Weihsmann unterscheidet den Film anhand der von Erwin Panofsky formulierten dynamischen Raumauffassung etwa vom statischen Charakter des Architekturmodells oder des Dioramas.⁹⁷

⁹¹ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 6.

⁹² vgl. dazu: Dorgerloh, Annette: Westwärts – ostwärts: Die Mauer im Spielfilm. In: Liebermann, Doris/Dorgerloh, Annette/Kuhrmann, Anke: Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film. Berlin 2011, (S. 329-421); hier: S. 333.

⁹³ vgl. dazu: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 200.

⁹⁴ Meder, Thomas: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films. Berlin 2006, S. 12 ff.

⁹⁵ Ebd., S. 57.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Weihsmann, Helmut: Cinetecture – Film – Architektur - Moderne. Mit einem Essay von

Der Film differiert allerdings nicht nur durch den Faktor Zeit von anderen Kunstgattungen. Im Gegensatz zur Malerei werden auch Gehör und der Tastsinn zumindest „in Form der Stuhllehne des Vordermanns“ verlangt.⁹⁸ Hinzu kommt, dass der Kinozuschauer anders als beim Betrachten eines Gemäldes die voreingestellte Perspektive der Kamera einnehmen muss,⁹⁹ die Helmut Weihsmann zufolge durchaus multiple Perspektiven offerieren kann,¹⁰⁰ und der Film entgegen der Malerei zu den reproduktiven Medien gehört.¹⁰¹ Außerdem „erzielen im Film {Licht und Farbe} freilich unterschiedliche Effekte“, so Thomas Meder.¹⁰²

Erklärtes Ziel von Thomas Meder ist es, unter Einbeziehung der neoformalistischen Schule von Wisconsin ein „kunstwissenschaftlich geprägtes Analysemodell für den Film“ zu entwickeln,¹⁰³ dabei auch ältere theoretische Ansätze zum Film, wie von Erwin Panofsky, der sich mit den audiovisuellen Aspekten des Films beschäftigt,¹⁰⁴ oder Rudolf Arnheim, zu berücksichtigen¹⁰⁵ und die theoretische Lücke zu schließen, die sich nach 1933 in Deutschland ergab.¹⁰⁶ Ferner geht Thomas Meder auch auf David Bordwells Kritik an den so genannten „Cultural studies“ ein, die vergleichend den kulturhistorischen Aussagewert von Aussagen untersuchen¹⁰⁷ und laut David Bordwell in Interpretationsfragen zuweilen zu frei assoziieren.¹⁰⁸

Das neoformalistische Modell beinhaltet nach Thomas Meder unter anderem die Berücksichtigung der Mehrdeutigkeit von Filmen und der verallgemeinerbaren Wahrnehmungen „in Abgleichung mit der Alltagswahrnehmung“.¹⁰⁹

Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995, S. 55.

⁹⁸ Meder, Thomas: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films. Berlin 2006, S. 16.

⁹⁹ Ebd., S. 24.

¹⁰⁰ Weihsmann, Helmut: Cinetecture – Film – Architektur - Moderne. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995, S. 55.

¹⁰¹ Meder, Thomas: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films. Berlin 2006, S. 26.

¹⁰² Ebd., S. 499.

¹⁰³ Ebd., S. 11.

¹⁰⁴ Ebd., S. 70.

¹⁰⁵ Ebd., S. 17.

¹⁰⁶ Ebd., S. 502.

¹⁰⁷ Ebd., S. 43.

¹⁰⁸ Ebd., S. 44.

¹⁰⁹ Ebd., S. 71, vgl. dazu: Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Übersetzt v. Dieter

Resümierend fordert Thomas Meder schließlich die Überwindung eines linearen Kommunikationsmodells in der Filmwissenschaft und die Akzeptanz der „*offene{n} Situation des Zuschauers im Kino als eigenständige Form eines Tauschens von Informationen*.“¹¹⁰

Die beiden oben genannten Aspekte des neoformalistischen Modells werden auch in meiner Filmanalyse eine Rolle spielen, wenn ich von den hervorgerufenen Eindrücken beim Zuschauer durch die Filmkulissen oder dem Architekturverständnis des Publikums spreche.

Das erste Filmbeispiel, das Thomas Meder näher betrachtet, ist „*L'Avventura*“ (1960) von Michelangelo Antonioni, in dem es um die Bindungsprobleme des Architekten Sandro¹¹¹ geht.¹¹² Analog zur Kunstwissenschaft, die sich wie die formalistische Filmwissenschaft mit der vergleichenden Beschreibung von Eindrücken befasst,¹¹³ setzt sich Thomas Meder mit der Wahrnehmung der Filmarchitektur in Michelangelo Antonionis Film auseinander,¹¹⁴ die in einer klaren Beziehung zum Innenleben der Charaktere steht. So unterstreicht zum Beispiel ein Zuganker zwischen Sandro und Claudia die „*Entfremdung*“ der beiden Personen zueinander.¹¹⁵ Bezüglich der „*Eindrücke*“ ließe sich an dieser Stelle die Kernthese von Thomas Meder anfügen, die besagt, dass jeder Zuschauer „*seinen eigenen Film aus den sinnlichen Überschüssen, die von der Leinwand auf ihn einwirken {produziert}*“.¹¹⁶ Für meine Analyse der „*Herr der Ringe*“- Filme ist hier besonders die Aussage interessant, dass vom Kinozuschauer bei „*L'Avventura*“ keine besonderen Kenntnisse zum Verständnis der Architektur erwartet werden. Wie ich bei meiner Analyse der Filmtrilogie von Peter Jackson zeigen werde, ist dort zumindest ein Basiswissen darüber, wie eine gotische Kathedrale oder eine mittelalterliche Burg aussieht, nicht unerheblich für die korrekte Einordnung der Schauplätze.

Schwarz. Köln 1980, S. 30ff.

¹¹⁰ Meder, Thomas: *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films*. Berlin 2006, S. 75.

¹¹¹ Ebd., S. 49.

¹¹² Ebd., S. 46.

¹¹³ Ebd., S. 41.

¹¹⁴ Ebd., S. 46.

¹¹⁵ Ebd., S. 48.

¹¹⁶ Ebd., S. 9.

Den Film „*L'Avventura*“ erwähnt auch Helmut Weihsmann in „*Gebaute Illusionen*“ als Beispiel für den sensiblen Umgang mit „*architektonische{n} Metaphern*“. Dem gegenüber steht der rein dekorative Einsatz von Architektur im Film oder die Inszenierung von Filmarchitektur als tragendem Element der Handlung.¹¹⁷ Als Beispiel sei an dieser Stelle „*North by Northwest*“ (1958) von Alfred Hitchcock genannt, in dem etwa das Hauptgebäude der UNO zu einem Ort des Schreckens - in diesem Fall durch einen Mord - wird.¹¹⁸

Helmut Weihsmann verweist auch auf die Frage nach der Herangehensweise der Regisseure an Architektur. So gerät „*Architektur*“ in „*Metropolis*“ (1926) von Fritz Lang zu einem „*strukturellen Element der Handlung*“.¹¹⁹ Insofern ist „*Metropolis*“ auch als „*Architekturfilm*“ zu bezeichnen.¹²⁰

Die Frage nach der Herangehensweise wird mich bei der Bedeutung der Werke Alen Lees und John Howes für das Design der „*Herr der Ringe*“-Trilogie noch beschäftigen.¹²¹

In Hinblick auf meine Deutung der „*Herr der Ringe*“- Filme als nostalgische Fluchtwelten sei abschließend noch kurz auf Anthony Vidlers Ausführungen zum frühen expressionistischen Film eingegangen, der nach Herman G. Scheffauer eine völlig neue Bilderwelt eröffnete und das Raumgefühl der Kinozuschauer derart ausdehnte, dass er geradezu in den Raum hineingezogen wurde. In „*Dr. Caligari*“ geschieht dies unter anderem durch den Einsatz von verzerrten Perspektiven,¹²² in den „*Herr der Ringe*“- Filmen etwa durch abenteuerliche Kamerafahrten.

2.3 Filmarchitektur:

¹¹⁷ Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen – Architektur im Film*. Wien 1988, S. 12.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 15.

¹²⁰ Weihsmann, Helmut: *Cinetecture – Film – Architektur - Moderne*. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995, S. 55.

¹²¹ vgl. dazu: Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 193.

¹²² Vidler, Anthony: *Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre*. In: *Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner*. Hrsg. v. Dietrich Neumann. München 1996, (S. 13-25); hier: S. 15.

Da ich mich in meiner Dissertation überwiegend mit Filmarchitektur auseinandersetze, werde ich an dieser Stelle näher auf die Ausführungen von Robert Mallet-Stevens über den Unterschied von Real- und Filmarchitektur eingehen.

Robert Mallet-Stevens erläutert in seinem Artikel „*Le Cinéma et les Arts l'Architecture*“ die wechselseitige Verbindung von Kino und moderner Architektur.¹²³

*„L'architecture moderne ne sert pas seulement le décor cinématographique mais marque son empreinte sur la mise en scène“.*¹²⁴

Dabei stuft er die Einwirkung des Films auf die Architektur als nicht immer positiv ein:

Angeregt durch das Kino versuche der Architekt eine Architektur zu kreieren, die „*photogénique*“ sei und „*dynamique*“ wirken solle.¹²⁵

Das Hauptproblem der Vermengung von Film- und Realarchitektur besteht seiner Meinung nach nun darin, dass außer Acht gelassen wird, welche fundamentalen Unterschiede zwischen den beiden Arten von Architektur bestehen.¹²⁶

*„la lumière des arcs électriques ou des lampes à mercure n'est pas celle du soleil“.*¹²⁷

Ferner entspricht das Format des Films nicht dem natürlichen Sehfeld und die Farben, welche dem Kinobesucher auf der Leinwand präsentiert werden, sind nicht echt. Die von mir bearbeiteten „*Herr der Ringe*“- Filme liefern in Form der lavendelgetauchten Bilder in „*Lothlórien*“ (RotK (Bonus): 0:45:41) ein gutes Beispiel für diese These.

Da „*La vie réelle est toute différente*“ und reale Gebäude den Bedürfnissen ihrer Bewohner angepasst sein müssen, warnt Robert Mallet-Stevens vor dem

¹²³ Mallet-Stevens, Rob. : Architecture et Cinéma. In: Les cahiers du mois, 16-17. Paris 1925, (S. 95-98); hier: S. 95.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 96.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd., S. 97.

„*mauvaise influence*“ des Kinos auf die Architektur.¹²⁸ Dieser dürfe nicht zu lächerlicher, hübscher Scheinarchitektur¹²⁹ führen.¹³⁰

Stattdessen plädiert er für eine „*unité*“ von Film- und Wohnarchitektur¹³¹ und fordert dazu auf, das Kino zum Sprachrohr einer allumfassenden, logischen und dem angemessenen Gebrauch neuer Materialien verpflichteten Architektur zu machen.¹³² Aufgrund seiner enormen Reichweite¹³³ soll das Kino ein gegenüber herkömmlichen Ausstellungen überlegenes Propagandamittel sein und auch die entlegensten Winkel mit Informationen über neue Formen und Bautechniken in der Architektur erreichen.¹³⁴

Mit „*Les Bâtisseurs*“ (1938), einem Dokumentarfilm über Sozialbauten von Jean Epstein,¹³⁵ nutzte dann auch Le Corbusier den Film zur Verbreitung seiner architektonischen Lehren, wobei er sich letztlich mit der Inszenierung des Films unzufrieden zeigte.¹³⁶

Robert Mallet-Stevens Forderung nach einer rationalen Architektur, die mehr an den Bedürfnissen der Menschen als an formalen Aspekten orientiert ist, erinnert an Heinrich Hübschs Kritik am Klassizismus.¹³⁷

Wie verwandt fantastische Filmarchitektur und reale Gebäude sein können, wird der Vergleich von überdimensionierten Hallen und gigantischen skulpturalen Gebäudeteilen in den „*Herr der Ringe*“-Filmen mit Gebäuden des zeitgenössischen Architekten Santiago Calatrava Valls zeigen.

Dazu passend schreibt Donald Albrecht in seinem Buch über moderner Architektur im Film, dass der Bau von Filmkulissen

„das Experimentieren mit ungewöhnlichen Gestaltungen {fördere}; denn die Filmbilder {...} {seien} frei von den konstruktiven, wirtschaftlichen und

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 96.

¹³⁰ Ebd., S. 97.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 98.

¹³³ Ebd., S. 96.

¹³⁴ Ebd., S. 98.

¹³⁵ Weihsmann, Helmut: *Cinetecture – Film – Architektur - Moderne*. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995, S. 118.

¹³⁶ Ebd., S. 119.

¹³⁷ Schirmer, Wulf: Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift. In: Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?* / beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdr. D. Ausg. Karlsruhe 1828), (S.I-VII); hier: S. IV.

klimatischen Widrigkeiten, mit denen Architekten gewöhnlich arbeiten müssen.“¹³⁸

Donald Albrecht betont ferner interessante Gemeinsamkeiten zwischen moderner Architektur und Filmarchitektur, wenn er von in beiden Fällen von einer Manipulation von Raum, Licht und Bewegung spricht.¹³⁹ Auch sei die moderne Architektur durch ihre fließenden Räume hervorragend für die Illusion von Raumtiefe im Film geeignet¹⁴⁰ und Sergei M. Eisenstein sah gar in der Architektur als eine zeitlich erlebbare Raumkunst eine Vorstufe des Films.¹⁴¹ Der sowjetische Architekt erkannte in der Architektur ferner das Prinzip der filmischen Montage¹⁴² und verdeutlichte dies an der Abfolge der unterschiedlichen gezeichneten Perspektiven zur Akropolis von Auguste Choisy.¹⁴³ Dementsprechend bezeichnete der Kunsthistoriker Elie Faure die Ästhetik des Films als „*cinéplastique*“. Der Film sei Plastik im Sinne von bewegter Architektur.¹⁴⁴

Mit der Akropolis beschäftigte sich ebenfalls Le Corbusier,¹⁴⁵ der vom filmischen Sehen beeinflusst war und dessen Häuser im Sinne einer Bildfolge den Blick von außen nach innen wandern lassen.¹⁴⁶

2.4 Fantasy:

Bereits im 18. Jahrhundert entwickelte sich die literarische Gattung der „*Fantastische Literatur*“, die als Ausgangspunkt der „*Fantasy*“

¹³⁸ Albrecht, Donald: Architektur im Film : die Moderne als große Illusion. Übersetzt v. Ralph Eue. Berlin 1989, S.11.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 15.

¹⁴¹ Vidler, Anthony: Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre. In: Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner. Hrsg. v. Dietrich Neumann. München 1996, (S. 13-25); hier: S. 22.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 23.

¹⁴⁴ Ebd., S. 14, vgl. dazu: Faure, Elie, Chaplin, Charles: De la cinéplastique. In: Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937). Paris 1953, (S. 21-45); hier: S.

28.

¹⁴⁵ Weihsmann, Helmut: Cinetecture – Film – Architektur - Moderne. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995, S. 114.

¹⁴⁶ Ebd., S. 136.

eingestuft werden kann.¹⁴⁷ Allerdings basiert die „*Fantastische Literatur*“ auf der realen Welt, während „*Fantasy-Literatur*“ als

„neue Form der Phantasiedichtung im 20. Jh. im Gefolge von C. S. Lewis, H. P. LOVECRAFT und J. R. R. Tolkien (*The Hobbit*, 1937, *The lord of the rings*, III 1954f.) {...} archaische{n} Alternativwelten und –zeiten mit mag.-myth. Wesen ohne Naturwissenschaft und Technik“

kreiert.¹⁴⁸ Sie stellt „neben *Science Fiction* und *Utopie*“ eine eigene Gattung dar.¹⁴⁹

Im Rahmen der Herausbildung von „*Fantasy-Literatur*“ entwickelten sich diverse Unterkategorien.¹⁵⁰ Sabine Duttler nennt in diesem Zusammenhang Sheila Egoff, die zwischen „*Epic Fantasy*“, bzw. „*Heroic Fantasy*“ und „*Light Fantasy*“ unterscheidet.¹⁵¹

„*Heroic Fantasy*“ ist demnach durch den Bezug auf Mythen und Legenden gekennzeichnet, der nicht selten mit dem so genannten „quest-Motiv“ verbunden wird.¹⁵² Gero von Wilpert sieht in der „*Heroic Fantasy*“ der 20er und 30er Jahre, wie man sie in Magazinen findet, ferner „gewaltverherrlichende Tendenzen“.¹⁵³

Als Gegenbegriff zu „*Heroic Fantasy*“ führt Sheila Egoff den Begriff der „*Light Fantasy*“ ein, welche eher eine lockere, humoristische Erzählweise aufweist.¹⁵⁴

Eine weitere Differenzierung innerhalb der Gattung „*Fantasy*“ bieten Kenneth J. Zahorski und Robert H. Boyer an. Sie stellen die „*Low Fantasy*“,

¹⁴⁷ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 29.

¹⁴⁸ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 260 s. v. 'Fantasy-Literatur'.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 29.

¹⁵¹ Ebd., S. 30.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 260 s. v. 'Fantasy-Literatur'.

¹⁵⁴ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 30.

in der die reale Welt mit übernatürlichen Aspekten angereichert wird,¹⁵⁵ der „*High Fantasy*“ gegenüber, deren Handlung zumindest zum Teil in der „*Secondary World*“ spielt, die in der Regel „*ihre eigenen {...} Gesetze hat*“.¹⁵⁶ Letztere Kategorie spaltet sich in drei weitere Spielarten von „*Fantasy*“ auf, je nachdem, von welcher Art das Verhältnis von „*Primary*“ und „*Secondary World*“ ist. Liegt eine „*remote secondary world{s}*“ vor, so ist die reale Welt für die Handlung oft ohne größere Relevanz.¹⁵⁷ Inspirationsquelle für diese Form der „*High Fantasy*“¹⁵⁸ sind häufig die „*kelt. Mythen der Artus- und Gralssage*“.¹⁵⁹ Daneben gibt es in der Literatur auch den Fall einer Verschachtelung von „*Primary World*“ und „*Secondary World*“ oder die Existenz von Toren zwischen den Welten, wie sie in den Harry-Potter-Büchern zu finden sind.¹⁶⁰

Zentral für eine Definition von „*Fantasy*“ sind die Ausführungen von J. R. R. Tolkien, der sich nicht nur, wie eingangs erwähnt, für bedeutende „*Fantasy-Romane*“ verantwortlich zeichnet, sondern sich in seinem Aufsatz „*On Fairy Stories*“ auch theoretisch mit dem Begriff der „*Fantasy*“ beschäftigt.¹⁶¹

J. R. R. Tolkien gibt in seinem Aufsatz Auskunft darüber, was seiner Meinung nach erfolgreiche „*Fantasy*“ ausmacht. Er betont dabei besonders die Bedeutung der Glaubwürdigkeit der übernatürlichen „*Secondary World*“, die beim Leser nur dann erreicht werden kann, wenn die „*Secondary World*“ als konsistentes, widerspruchsfreies Konstrukt erscheint, in das der Leser, wie es Sabine-Michaela Duttler umschreibt, „*eintauchen kann*“,¹⁶² vgl. dazu J. R. R. Tolkien:

¹⁵⁵ Ebd., S. 31.

¹⁵⁶ Ebd., S. 32.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 31.

¹⁵⁹ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 260 s. v. 'Fantasy-Literatur'.

¹⁶⁰ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 33.

¹⁶¹ Ebd., S. 36.

¹⁶² Ebd., S. 38.

„He {der Autor} makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world.“¹⁶³

Dieser Anspruch stellt den Autor vor immer größere Schwierigkeiten, je unrealistischer und damit weiter entfernt von der „Primary World“ die dargestellte Welt ist.¹⁶⁴ Die Bedeutung von J. R. R. Tolkiens Definition von „Fantasy“ spiegelt sich unter anderem in der Rezeption durch Ann Swinfen wieder, die bei ihrer Definition des Begriffes ebenfalls den Aspekt der zwei Welten hervorhebt.¹⁶⁵

Wie die Verfilmungen von J. R. R. Tolkiens „Der Herr der Ringe“ oder auch der „Harry-Potter“- Bücher zeigen, schwappt die „Fantasy“ auch auf das Medium „Film“ über,¹⁶⁶ wobei sich „durch das Erscheinen {...} {der} {laut Nikolajeva für Fantasy typischen}¹⁶⁷ Magie und {den auftretenden} Fabelwesen“ für den Regisseur neue Herausforderungen ergeben.¹⁶⁸

Betrachtet man Peter Jacksons Version der Ring-Trilogie J. R. R. Tolkiens vor dem Hintergrund der eingeführten Begrifflichkeiten, so ergibt sich für die Filme das Bild einer „closed world fantasy“,¹⁶⁹ bzw. „remote secondary world{s}“, da sich die Filmhandlung ausschließlich in einer „fantastisch-fiktive{n}“¹⁷⁰ „Secondary World“ abspielt.¹⁷¹ Hier orientiert sich Peter Jackson an J. R. R. Tolkiens literarischer Vorlage: eine „real-fiktive Ebene“¹⁷² existiert nur als Aufenthaltsort von Leser/Kinozuschauer und Autor/Regisseur.¹⁷³ Ebenso lässt sich der Begriff der „Heroic Fantasy“ auf

¹⁶³ Tolkien, J. R. R.: Tree and Leaf. London 1988, S. 36.

¹⁶⁴ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 38.

¹⁶⁵ Ebd., S. 40.

¹⁶⁶ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 260 s. v. 'Fantasy-Literatur'.

¹⁶⁷ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 40.

¹⁶⁸ Ebd., S. 85.

¹⁶⁹ Ebd., S. 29.

¹⁷⁰ Ebd., S. 37.

¹⁷¹ Ebd., S. 32.

¹⁷² Ebd., S. 37.

¹⁷³ Ebd., S. 32.

die Filme anwenden, da ihnen ein „*quest-Motiv*“¹⁷⁴ (die Suche nach dem Ring) sowie der Bezug zu Legenden (etwa die Gralssuche) zugrunde liegen. Das Vorliegen von „*High Fantasy*“,¹⁷⁵ mit dem Ziel, den Zuschauer in eine fantastische Welt zu versetzen,¹⁷⁶ bereitet den Boden für eine Interpretation der Filmarchitekturen in Peter Jacksons Trilogie als nostalgisch, bzw. als Teil eines imaginierten Sehnsuchtsortes.¹⁷⁷

2.5 Historismus:

In seinem Buch „*Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*“ nennt Karl-Heinz Klingenburg verschiedene zentrale Merkmale des Historismus, die mir als Grundlage für das Verständnis von Historismus in meiner Arbeit dienen sollen, welches wiederum in meine Analyse der Filmarchitekturen in der „*Herr der Ringe*“-Trilogie einfließt.

Karl-Heinz Klingenburg definiert „*Historismus*“ als „*eine europäische Erscheinung, die sich im Verlauf der bürgerlichen Revolution*“ entwickelt und am Ende des 19. Jahrhunderts seine Endstufe erreicht.¹⁷⁸

Ferner besteht eine der zentralen Eigenschaften des Historismus darin, die Gegenwart „*mit den Mitteln des Geschichtlichen*“ zu beschreiben, wobei „*subjektiv-auswählend*“ vorgegangen wird.¹⁷⁹ Demnach ist das Kunstwerk im Historismus Ausdruck von Subjektivität und Individualität.¹⁸⁰ Die Gründe für die Auswahl eines bestimmten Stils liegen dabei im „*Außen*“, d. h. im „*sozialen Umfeld der Betrachtung*“.¹⁸¹

Die Verfügbarkeit von Stilen für verschiedene Bauaufgaben wird allerdings erst durch die von G. W. F. Hegel konstatierte Separation von Inhalt und Form

¹⁷⁴ Ebd., S. 30.

¹⁷⁵ Ebd., S. 32.

¹⁷⁶ Tolkien, J. R. R.: *Tree and Leaf*. London 1988, S. 36.

¹⁷⁷ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 247.

¹⁷⁸ *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 25.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd., S. 26.

¹⁸¹ Ebd.

möglich,¹⁸² bzw. einer wie Karl-Heinz Klingenburg es ausdrückt: „*Trennung von Aufgabe (Funktion) und Bedeutung (Erscheinung)*“.¹⁸³ Auf diese Weise spricht G. W. F. Hegel eine künstlerische Vorgehensweise an, die sich etwa in K. F. Schinkels Entwurf für eine „*mittelalterliche Kathedrale {...} als Denkmal der Befreiung*“ äußert.¹⁸⁴ Die „*Erscheinung*“ der gotischen Kathedrale ist hier nicht mehr an die Funktion eines Sakralbaus gebunden, sondern kann jetzt auch die Funktion eines politischen Denkmals übernehmen.¹⁸⁵

Der stilistischen Pluralität, dem „*gleichzeitige{n} Nebeneinander verschiedenartiger rezipierter*“ Stilrichtungen¹⁸⁶ und der so eben angesprochenen Trennung von Funktion und Bedeutung, geht das Ende des Klassizismus als „*letzte{m} {...} weitgehend einheitlichem Stilphänomen*“ voraus.¹⁸⁷

Die subjektive Auswahl eines bestimmten Stils der Vergangenheit vor einem sozialen Hintergrund und die Simultanität verschiedener Stilrichtungen sind Stichworte, die auch für die Analyse der Architekturen in den „*Herr der Ringe*“-Filmen zentral sein werden.

Ein weiterer wichtiger Punkt, den Karl-Heinz Klingenburg in seinen Ausführungen über Historismus anführt, ist das Verhältnis von Historismus und Industrieller Revolution. Einerseits stellt Historismus ein „*Gegengewicht*“ zur Industrialisierung dar, andererseits aber auch deren absurde Übersteigerung.¹⁸⁸ Auf Letztere komme ich zu einem späteren Zeitpunkt in Bezug auf die gigantischen metallischen Konstrukte des Bösen¹⁸⁹ in Peter Jacksons Trilogie zurück.

Die sozialen Faktoren, welche den Hintergrund für die Architektur des 19. Jahrhunderts bilden, sind neben der Industrialisierung auch die zunehmende „*Technisierung, Urbanisierung, Liberalisierung und Individualisierung*“ sowie damit verbunden die

¹⁸² Ebd., S. 7.

¹⁸³ Ebd., S. 26.

¹⁸⁴ Ebd., S. 8.

¹⁸⁵ Ebd., S. 9.

¹⁸⁶ Ebd., S. 17.

¹⁸⁷ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 97.

¹⁸⁸ Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 26.

¹⁸⁹ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

*„Ablösung der feudalen Abhängigkeiten, der patriarchalischen Rechtsauffassung {...}{und} Aufhebung der Bindung an Familie, Zunft und Gemeinde“.*¹⁹⁰

Folgen dieser gesellschaftlichen Umbrüche waren oft *„Verunsicherung und soziale Instabilität“*, die sich wiederum in der Architektur widerspiegeln.¹⁹¹

Insofern erscheint der Historismus als eine Art der *„Gegenwartsbewältigung“*, mit der man versuchte, *„Traditionsverlust und {dem} Zerfall überlieferter Werte“* zu begegnen. Der Rückbezug auf historische Stile schuf ein Gefühl der Verbundenheit mit der Vergangenheit und bediente so *„den Wunsch nach Kontinuität“* in einer Zeit des Epochenumbruchs.¹⁹²

Gleichzeitig hielten mit der Industrialisierung die Eisenkonstruktionen¹⁹³ als Grundlage eines neuen, funktional orientierten Stils Einzug in die Architektur,¹⁹⁴ welcher den *„Fassadenorgien“* des Historismus gegenüberstand.¹⁹⁵ Daraus entwickelte sich eine zunehmende Kritik am Historismus und seinem *„ausufernde{n} gewerbliche{n} Verzierungsweisen“*,¹⁹⁶ für die etwa Ferdinand Wilhelm Horn steht, der eine architektonische Ausrichtung auf die eigene Zeit forderte.¹⁹⁷ Gleichzeitig befürchteten Architekten wie K. F. Schinkel und Gottfried Semper,¹⁹⁸ durch eine reine Orientierung an der Funktion eines Gebäudes die *„ideelle {...} Dimension“* aus den Augen zu verlieren.¹⁹⁹ Dies führt uns zu einer der elementarsten Aufgaben von Architektur im 19. Jahrhundert: gesellschaftliche Repräsentation und Kommunikation von Idealen mit Hilfe von tradierten

¹⁹⁰ Dolgner, Dieter: Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch-emotionaler Idealität. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 15 – 32); hier: S. 16.

¹⁹¹ Ebd., S. 17.

¹⁹² Ebd., S. 21.

¹⁹³ Ebd., S. 17.

¹⁹⁴ Ebd., S. 19.

¹⁹⁵ Ebd., S. 21.

¹⁹⁶ Ebd., S. 19.

¹⁹⁷ Ebd., S. 20.

¹⁹⁸ Ebd., S. 22.

¹⁹⁹ Ebd., S. 20.

Symbolen und architektonischen Formeln.²⁰⁰ Dazu passt Markus Dauss' These vom Historismus als einer „Aneignung {...} von {...} Stilformen zum Zwecke gegenwärtiger Identitätsbildung“.²⁰¹ Des Weiteren lässt sich über den Begriff der „Kommunikation“²⁰² eine Brücke zur postmodernen Architektur von Charles Jencks schlagen, der seinerseits von einer „Kommunikation mit der Öffentlichkeit“ durch Architektur spricht, welche durch die Verwendung traditioneller und lokaler Symbole gewährleistet wird.²⁰³

2.6 Heinrich Hübsch und die Stildiskussion im 19. Jahrhundert:

Heinrich Hübschs Schrift „*In welchem Style sollen wir bauen?*“ markiert den Beginn der Stildiskussion des 19. Jahrhunderts und richtet sich in erster Linie gegen seinen klassizistischen Lehrer Friedrich Weinbrenner.²⁰⁴

Heinrich Hübsch (1795 geboren) studierte in Heidelberg Philosophie und Mathematik, bis er im Jahre 1815 nach Karlsruhe zog und bei Friedrich Weinbrenner in die Lehre ging,²⁰⁵ dessen Augenmerk hauptsächlich auf einer „monumentale{n}, ausdrucksstarke{n} Gesamtform“ lag.²⁰⁶ Nachdem Heinrich Hübsch bereits früh Zweifel an der Lehre von Friedrich Weinbrenner entwickelt hatte, veröffentlichte er 1822 nach eingehenden Studien in Rom und Griechenland seine Schrift „*Über griechische Architektur*“,²⁰⁷ in der er

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 104.

²⁰² Dolgner, Dieter: Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch-emotionaler Idealität. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, S. 20.

²⁰³ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 6.

²⁰⁴ Klinkott, Manfred: Der Rundbogenstil von Heinrich Hübsch und sein Einwirken auf die Berliner Profanarchitektur. In: Heinrich Hübsch. Hrsg. v. d. Stadt Karlsruhe. Karlsruhe 1983, (S. 140-151); hier: S. 140.

²⁰⁵ Schirmer Wulf: Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift. In: Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? / beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdr. d. Ausg. Karlsruhe 1828), (S. I-VII); hier: S. I.

²⁰⁶ Klinkott, Manfred: Der Rundbogenstil von Heinrich Hübsch und sein Einwirken auf die Berliner Profanarchitektur. In: Heinrich Hübsch. Hrsg. v. d. Stadt Karlsruhe. Karlsruhe 1983, (S. 140-151); hier: S. 142.

²⁰⁷ Schirmer Wulf: Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift. In: Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? / beantwortet von H. Hübsch.

sich vor allem gegen das klassizistische Lehrbuch: „*Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*“ von Aloys Hirt²⁰⁸ und die These richtete, dass sich der griechische Steinbau aus dem Holzbau heraus entwickelt hätte.²⁰⁹

Neben dieser Klassizismuskritik darf Heinrich Hübschs eigene Bautätigkeit als Hintergrund für die Streitschrift „*In welchem Style sollen wir bauen?*“ nicht unerwähnt bleiben, denn als Heinrich Hübsch am Städel in Frankfurt erste Bauaufträge bearbeitete, war nicht nur Kritik, sondern auch ein eigener architektonischer Ansatz gefragt.²¹⁰

In seinen Ausführungen fordert Heinrich Hübsch gleich zu Beginn die Überwindung der „*Nachahmung der Antike*“ in der Architektur.²¹¹ Ferner sollten die aktuellen Bedürfnisse bei der Bauplanung an erster Stelle stehen.²¹² Es geht laut Heinrich Hübsch um die „*Bestimmung*“ eines Bauwerkes und das ihm zugrunde liegende Material.²¹³ Die Fähigkeiten des Architekten würden sich nun im Umgang mit dem Spielraum zeigen,²¹⁴ der zwischen diesen beiden Polen verbleibt.²¹⁵

Als nächstes definiert Heinrich Hübsch den Begriff „*Styl*“. „*Styl*“ bezeichnet hier die „*allgemeinste Anforderung an {ein}{...}Gebäude {...} {,} eine{n} bestimmten Raum{es} {abzuschließen}*“.²¹⁶

Demnach sind die Grundelemente des Stils: „*Decke {...} Wände {...} Pfeiler oder Säulen {...} Überspannung{en} {...} Öffnungen*“ und Gesimse.²¹⁷

Grundlage für ihren Einsatz sind dabei „*Klima und Baumaterial*“.²¹⁸

Da die klimatischen Verhältnisse im Süden anders geartet sind als im Norden:

Karlsruhe 1983 (Nachdr. d. Ausg. Karlsruhe 1828), (S. I-VII); hier: S. II.

²⁰⁸ Ebd., S. II.

²⁰⁹ Ebd., S. III.

²¹⁰ Ebd., S. IV.

²¹¹ Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*/ beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdruck der Ausgabe von 1828), S. 1. (Zitate von Hübsch im Original in altdeutscher Schrift).

²¹² Ebd., S. 13.

²¹³ Ebd., S. 2.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., S. 3.

²¹⁶ Ebd., S. 4.

²¹⁷ Ebd., S. 5.

²¹⁸ Ebd., S. 6.

*„So sind in einem milden südlichen Klima alle Anforderungen von geringerem Umfange, als in einem rauen nördlichen“*²¹⁹

und der deutsche Sandstein weniger hart als Marmor ist,²²⁰ fordert Heinrich Hübsch einen eigenständigen Stil, der vom mediterranen antiken Stil abweicht²²¹: den sogenannten „*Rundbogenstil*“,²²² welcher an die mittelalterliche Romanik angelehnt ist,²²³ die auch für die Kulissen des Königreichs „*Gondor*“ in der „*Herr der Ringe*“-Trilogie stilbildend war. Dieser „*Rundbogenstil*“²²⁴ entspricht laut Heinrich Hübsch eher den Anforderungen in Deutschland als die griechische Baukunst.²²⁵

*„Wie klein würde selbst ein größerer griechischer Tempel einer heutigen Stadtkirche gegenüber stehen!“*²²⁶

Zur Überspannung solcher großen Räume eigne sich die Gewölbetechnik besser als die griechische Bauweise, da hierfür weniger Säulen benötigt würden als für einen Architrav.²²⁷ Dies spare einerseits Kosten ein²²⁸ und bringe andererseits im Kirchenbau den Vorteil mit sich, auch den Gläubigen in den Seitenschiffen einen Blick auf den Altar zu gestatten, deren Sicht nun nicht mehr durch Stützen verstellt sei.²²⁹

Nach dieser Herleitung des neuen Stils macht Heinrich Hübsch noch konkrete Angaben zur Umsetzung des Stils am Bau:

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd., S. 13.

²²¹ Ebd., S. 27.

²²² Ebd., S. 51.

²²³ Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 20.

²²⁴ Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen?/ beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdruck der Ausgabe von 1828), S. 51. (Zitate von Hübsch im Original in altdeutscher Schrift).

²²⁵ Ebd., S. 52.

²²⁶ Ebd., S. 15.

²²⁷ Ebd., S. 14.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd., S. 16.

Er empfiehlt weite überwölbte Pfeilerstellungen,²³⁰ wobei die Gestalt der Pfeiler variabel sei, welche an der Außenseite des Gebäudes als Strebepfeiler und im Innenraum als Wandpfeiler gestaltet sein sollten.

Eine Möglichkeit zur Verzierung böten das abschließende Kranzgesims und die Fensterlaibungen. Ansonsten schätzt Heinrich Hübsch die „*Schönheit {der} {leeren Wände}*“, die im Rahmen seines Anspruchs auf „*Wahrheit*“ nicht mit Scheinarchitektur aufgewertet werden dürften,²³¹ und die Ästhetik des zweckmäßigen Rundbogens.²³²

Damit setzt sich Heinrich Hübsch deutlich von den „*Fassadenorgien*“ anderer Architekten des 19. Jahrhunderts ab.²³³

In seinem Streben, einen Stil zu finden, der den individuellen Anforderungen in Deutschland am besten entspricht, hat sein in die Stil-Diskussion eingebrachter verhältnismäßig schlichter Rundbogenstil durchaus auch nationalen Charakter und lässt sich so in die Rede über „*Identitätsarchitekturen*“ (Dauss) einflechten.

Auch wenn die von Heinrich Hübsch angestoßene Diskussion eher eine theoretische war und weiterhin „*neugotische oder neuromanische Kirchen*“ errichtet wurden,²³⁴ so darf doch nicht vergessen werden, dass Heinrich Hübsch durch seine Forderung nach einer Ausrichtung auf den Aspekt der Konstruktion die moderne funktionale Architektur mit vorbereitete.²³⁵

Die Polytechnische Schule in Karlsruhe (Abb.4) verkörpert gut Heinrich Hübschs Architekturvorstellung. Anstelle von antiken Architekturelementen (Tempelgiebel, Architrave) greift er hier auf Rundbögen und steinsichtige Flächen zurück.²³⁶

²³⁰ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 45-50).

²³¹ Ebd., S. 47.

²³² Ebd., S. 28.

²³³ Dolgner, Dieter: Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch-emotionaler Idealität. In: *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 15 – 32); hier: S. 21.

²³⁴ Mann, Albrecht: *Die Neuromanik*. Köln 1966, S. 143.

²³⁵ Medici-Mall, Katharina: Historismus wie er leibt und lebt. In: *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 213-232); hier: S. 218.

²³⁶ Schirmer, Wulf: Anmerkungen zur Weinbrenner-Nachfolge. In: *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 33 – 52); hier: S. 47.

Ironischerweise ist es nicht zuletzt die Schlichtheit der „*Anti-Scheinarchitektur*“ von Heinrich Hübsch, die es erlaubt, einen Bogen zu den eben bereits erwähnten Filmkulissen der fiktiven Kultur „*Gondors*“ zu schlagen.

2.7 Die Bauten der Wiener Ringstraße:

Die Wiener Ringstraße (Abb.5) ist ein hervorragendes Beispiel für die differierenden Stile im Historismus,²³⁷ ein Phänomen, das Nikolaus Pevsner auch als „*>>Maskenball<< der Baukunst*“ bezeichnet.²³⁸

In Ermangelung eines eigenen Stils bedient man sich im 19. Jahrhundert aus dem Fundus der Architekturgeschichte,²³⁹ greift auf

„*klassizistische{r} wie neugotische{r}, italienische{r} wie alt-englische{r} Verkleidungen*“

zurück.²⁴⁰ So finden sich bei den Prachtbauten an der Wiener Ringstraße, welche wie die „*Perlen auf einer Schnur*“²⁴¹ aufeinander folgen,

„*das klassizistische Parlament, das neugotische Rathaus, die Neue Universität im Stil Louis XIV und das Theater im italianisierendem Barock*“²⁴²

von Gottfried Semper. In Anbetracht dieser „*Stilvielfalt*“ darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Architekten des 19. Jahrhunderts nicht einfach

²³⁷ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 100.

²³⁸ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 640.

²³⁹ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 100.

²⁴⁰ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 640.

²⁴¹ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 16.

²⁴² Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 100.

wahllos Baustile aus der Vergangenheit kopierten.²⁴³ Die Verwendung eines bestimmten Stils konnte zum einen von der vorherrschenden „*Mode*“ abhängig und zum anderen durch „*Ideenassoziationen*“ festgelegt sein.²⁴⁴ Beispiele für Letzteres sind die Synagoge im maurischen Stil oder das an eine mittelalterliche Burg erinnernde Gefängnis.²⁴⁵ Der Rückgriff auf einen bestimmten Stil erfolgte auf zwei unterschiedliche Arten. Eine Möglichkeit bestand darin, verschiedene stilistische Anleihen zu einer „*Synthese*“ miteinander zu verbinden. Als andere Option bot sich an, dass der Architekt auf der Basis von „*Typus und Programm*“ des geforderten Gebäudes einen Stil auswählt und ihn dann den Erfordernissen anpasst.²⁴⁶ Demnach kann man für den Historismus zumindest einschränkend eine Art von „*Typologie*“ erarbeiten,²⁴⁷ die sich etwa an der Wiener Ringstraße ablesen lässt. Ansätze für eine Zuweisung des „*klassischen Stils* {...} {an} öffentliche Gebäude und des gotischen Stils“ an den Kirchenbau gibt es schon 1798 bei John Malton.²⁴⁸ Diese Vorgabe differenziert sich im Laufe der Zeit immer weiter aus:

Für Nutzbauten, wie „*Gewächshäuser, Markthallen, Ausstellungshallen, Passagen*“, verwendete man moderne Konstruktionen aus Eisen.²⁴⁹ Man denke in diesem Zusammenhang nur an den Glaspalast in London oder das Palmenhaus im Schlossgarten von Schönbrunn in Wien.

Im Bereich der Sakralarchitektur bevorzugte man hingegen eher die mittelalterlichen Stile Romanik, Byzantinik oder die Gotik, während für die öffentlichen Stadtbauten „*klassisch{en} italienische{n} oder französische Formen*“ geeignet schienen.²⁵⁰

Dieser „*typologische{n} Eklektizismus*“ geht in der Regel auf eine „*Urform*“ zurück.²⁵¹ Die soeben genannte „*Typologie*“ und die Verknüpfung einzelner Stilformen mit gewissen Assoziationen im Historismus liefern gute Ansätze

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 640.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 100.

²⁴⁷ Ebd., S. 101.

²⁴⁸ Ebd., S. 100.

²⁴⁹ Ebd., S. 101.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

für die Analyse der Filmkulissen Peter Jacksons. Wie ich in den entsprechenden Kapiteln zeigen werde, greift Jackson für die Burgen der Helden „*Gondors*“ auf monumentale romanische Vorbilder zurück, während die Türme des bösen Herrschers Sauron „*the sinister side of 'neo-gothic'*“ evozieren.²⁵²

Die Votivkirche am Ring (Abb.6), anlässlich des Attentats von 1853 in den Jahren 1856-1879 durch Heinrich von Ferstel erbaut, ist ein Beispiel für die gotische Kathedrale des 14. Jahrhunderts²⁵³ und erinnert nicht zufällig mit ihrer Doppelturmfassade an den Kölner Dom, dessen Bau ab 1842 wieder aufgenommen wurde.²⁵⁴

Einen weiteren neugotischen Bau an der Ringstraße stellt das bereits erwähnte Rathaus dar. Rathäuser gehörten zu den wenigen öffentlichen Bauten, für die eine historische Vorlage existierte, im Gegensatz etwa zu der für das 19. Jahrhundert neuen Bauaufgabe des Nationalmuseums²⁵⁵ (z. B. British Museum).²⁵⁶

Aufgrund der Tradition des Rathausbaus in den Niederlanden, lag die „*Urform*“ des niederländische{n} Rathauses²⁵⁷ als stilistische Vorlage für den Bau des Friedrich von Schmidt (Abb.7) nahe, den er von 1872-1883 ausführte.²⁵⁸ Jedoch kopierte Friedrich von Schmidt nicht einfach den flämischen Stil, sondern kombinierte einen hohen, schlanken Turm (wie man ihn zum Beispiel vom Rathaus in Brüssel her kennt) mit der Geschossgliederung „*(Unterbau, mittleres Arkadengeschoss, Attika) der Fassade der Pariser Opéra.*“²⁵⁹

In unmittelbarer Nähe zum neugotischen Rathaus liegt das klassizistische Parlament (Abb.8), das Theophil von Hansen 1873 begann.²⁶⁰

²⁵² Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 87.

²⁵³ Mignot, Claude: *Architektur des 19. Jahrhunderts*. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 101.

²⁵⁴ Pevsner, Nikolaus: *Europäische Architektur*. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 650.

²⁵⁵ Ebd., S. 646.

²⁵⁶ Ebd., S. 645.

²⁵⁷ Mignot, Claude: *Architektur des 19. Jahrhunderts*. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 101.

²⁵⁸ Ebd., S. 101.

²⁵⁹ Ebd., S. 103.

²⁶⁰ Ebd., S. 101.

Auf den ersten Blick wirkt das Gebäude mit dem Brunnen der Pallas Athene fast wie ein griechischer Tempel, in dessen Giebelfeld Kaiser Franz Joseph in antikem Gewand erscheint. Dieser Eindruck ist auch durchaus beabsichtigt. Auf diese Weise werden beim Betrachter Assoziationen an Griechenland als die Wiege der Demokratie geweckt, die sich im Inneren in Form des Treppenhauses, welches Statuen der olympischen Götter aufweist und der mit Wandmalereien geschmückten Säulenhalle fortsetzen.

Interessanterweise weist der Grundriss des Gebäudes eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Grundriss des Parlamentsgebäudes in London auf (1836 begonnen), obwohl der Baustil ein gänzlich anderer ist,²⁶¹ da das Gebäude der Architekten Sir Charles Barry und Augustus Pugin im „*nationalen Stil*“ der englischen Gotik gestaltet wurde.²⁶² Darin zeigt sich, dass die Gotik Augustus Pugins nur die „*dekorative Verkleidung*“ einer an Andrea Palladio orientierten „*Gliederung in Mittel- und Eckrisalite*“ ist.²⁶³

Insgesamt verkörpert die Abfolge der Baustile an der Ringstraße den Prozess „*gesellschaftliche{r} {...} Ausdifferenzierung*“ und gleichzeitig die Zusammenfassung der Einzelelemente zur „*urbanistische{n} Einheit*“.²⁶⁴

Ähnlich könnte auch eine zusammenfassende Analyse der teils sehr unterschiedlichen Gebäude in den „*Herr der Ringe*“-Filmen lauten, die sich trotz ihrer Heterogenität harmonisch in das Gesamtbild der Fantasywelt „*Mittelerde*“ einfügen.

2.8 St. Benno in München:

Die katholische Pfarrkirche St. Benno in München ist ein Beispiel für die Verbindung von neuromanischem Stil und Anklängen an frühchristliche

²⁶¹ Ebd., S. 102.

²⁶² Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 645.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 365.

Kunst.²⁶⁵ Im Zuge der Stadterweiterung Münchens im 19. Jahrhundert wurde der Bau einer Kirche im neuangelegten Stadtteil Neuhausen nötig. Gewinner des ausgeschriebenen Architektur-Wettbewerbs war der neuromanische Entwurf von Leonard Romeis, mit dessen Umsetzung 1888 begonnen wurde. Der Grundriss (Abb.9) verrät uns, dass es sich um einen dreischiffigen Langhausbau „*im gebundenen System mit ausgeschiedener Vierung*“ handelt,²⁶⁶ d. h. dass sich der Architekt am Vierungsquadrat als grundlegender Maßeinheit für die Kirche orientierte²⁶⁷ und die Vierung durch verstärkte Vierungspfeiler vom Langhaus absetzte.

Aus dem Grundriss geht auch hervor, dass die Apsis im Norden mit einem Chorumgang versehen ist und sich östlich und westlich der Vierung Seitenapsiden anschließen, die in verkleinerter Form als Seitenkapellen zu beiden Seiten der Vorhalle wieder auftauchen.²⁶⁸

Das romanische Grundkonzept der Kirche wird im Innenraum durch Mosaiken im Chorbereich und Fußboden angereichert, die auf frühchristliche Vorbilder zurückgehen.

Der Chor (Abb.10) verfügt in der Arkadenzone über fünf Bögen, wobei die Rundbögen auf Pfeilern ruhen, welche vorgeblendete Halbsäulen aufweisen. Über einem Gesims erheben sich fünf Rundbogenfenster, zwischen denen gekuppelte Säulen eingestellt sind. In der Apsis-Kalotte darüber thront Christus über einem Regenbogen, umfasst mit seiner linken Hand ein Buch und segnet mit der Rechten die Gemeinde. Als Rahmen der Pantokrator-Darstellung fungieren grüne Rankenornamente auf goldenem Grund in Kombination mit Engelmedaillons. Diese Art der Illustration weicht von frühchristlichen Bildtypen durch die Engelmedaillons und die Gloriole in Vierpassform deutlich ab. Anders verhält es sich bei den Rundbögen der Fenster in der Apsis. Sie sind mit einem schwarz-weißen Mosaik ausgestaltet, welches an Fensterdekorationen aus Ravenna (S. Vitale, S. Apollinare Nuovo)

²⁶⁵ Dazu und im Folgenden: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 66.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Kleines Wörterbuch der Architektur. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2003, S. 52.

²⁶⁸ Dazu und im Folgenden: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, (S. 67-70).

erinnert. Ebenfalls an Ravenna lassen die goldenen Akanthusranken auf blauem Untergrund denken, die zwischen den Arkadenbögen angebracht sind und auch im orthodoxen Baptisterium von Ravenna zu finden sind. Gleiches gilt für die mosaikartige Bemalung der inneren Bögen in den Seitenapsiden.

Ebenfalls Anklänge an Bauten aus Ravenna weist die dreischiffige Liebfrauenkirche in Zürich (Abb.11) von August Hardegger²⁶⁹ mit ihren Blendarkaden auf.²⁷⁰

Ihr Stil ist Ausdruck der von den Benediktinern angestrebten „*religiöse{n}* Erneuerung“ und Rückkehr zur „*Frömmigkeit*“ in der „*Industriegesellschaft*“ des 19. Jahrhunderts.²⁷¹ Die Grundform einer „*dreischiffigen Archivoltenbasilika*“ (Abb.12) ist von diversen frühchristlichen Vorbildern, etwa S. Sabina in Rom abgeleitet.²⁷²

Trotz des Rückgriffs auf ebenfalls romanische, bzw. frühchristliche Vorbilder geschieht die stilistische Anlehnung im Fall der Filmkünstler um Peter Jackson vor einem anderen Hintergrund. Es geht dort nicht um reale „*religiöse{n}* Erneuerung“ wie in Zürich,²⁷³ sondern um den sakralen Charakter, den mittelalterlich romanische Architektur vermitteln kann. Insofern macht es durchaus Sinn hier von einer „*Säkularisierung*“ kirchlicher Architektur zu sprechen.²⁷⁴

2.9 Sacre-Coeur:

Markus Dauss stellt in seinem Buch „*Identitätsarchitekturen – Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918)*“ die Pariser Kirche

²⁶⁹ Ebd., S. 156.

²⁷⁰ Ebd., S. 157.

²⁷¹ Ebd., S. 160.

²⁷² Ebd., S. 159.

²⁷³ Ebd., S. 160.

²⁷⁴ Bachl, Gottfried: Gefährliche Magie? Religiöse Parabel? Gute Unterhaltung. In: Im Bann des Zauberlehrlings? Hrsg. v. Kaspar H. Spinner. Regensburg 2001, (S. 42-49); hier: S. 46.

Sacre-Coeur als Beispiel für die Vermittlung von „Geltungsansprüchen“ durch Architektur vor.²⁷⁵

Die Stadtkirche verdient im Kontext meiner Arbeit aus mehreren Gründen eine genauere Betrachtung. Zum einen kann sie als Beispiel für „Identitätsarchitektur“ des 19. Jahrhunderts²⁷⁶ eingestuft werden, zum anderen erlauben ihre romanischen Anleihen und ihr auf eine gewisse Weise „postmodern{e}“ wirkender Eklektizismus²⁷⁷ interessante Bezüge zu den „Herr der Ringe“-Architekturen in meinem Kapitel über „Minas Tirith“.²⁷⁸

Obgleich der Architekt Paul Abadie für diese „großstädtische Pilgerkirche“ grundsätzlich den byzantinischen Baustil wählte,²⁷⁹ weist die „Hügelkirche“ auf dem Montmartre ein breites Spektrum an stilistischen Anlehnungen auf, sodass man von Eklektizismus sprechen kann.²⁸⁰ Allein in Bezug auf die vom Architekten verwendete „universelle{n} Formel der monumentalen Kuppel“ kommen dem kundigen Beobachter schnell die Hagia Sophia, St. Peter in Rom oder die St. Pauls Cathedral in London als mögliche Vorbilder in den Sinn.²⁸¹

Derartige Vergleiche werden durch die Erhöhung der Kuppel durch Paul Abadies Nachfolger Henri Rauline gefördert.²⁸²

Paul Abadies ursprünglicher Beitrag zum Architekturwettbewerb von 1874 sah einen Zentralbau in Kreuzform vor, den ein Quadrat umgibt (Abb.13). Über der Vierung thront dabei eine Pendentif-Kuppel mit 16 Metern Durchmesser, während sich über den Ecken vier weitere kleinere Kuppeln erheben.²⁸³ Vergleicht man die Kirche mit der von Paul Abadie mehr idealisiert als originalgetreu restaurierten romanischen Kirche Saint-Front in

²⁷⁵ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 98.

²⁷⁶ vgl. dazu: Ebd., S. 579.

²⁷⁷ vgl. dazu: Markus Dauss: „Chimäre, *pastiche* und Beredsamkeit {...} diese Begriffe führen also zu {...} Postmoderne“ (s. Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 280).

²⁷⁸ vgl. dazu: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 197.

²⁷⁹ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 107.

²⁸⁰ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 308.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 313.

²⁸³ Ebd., S. 309.

Périgueux (Abb.14), so fallen gewisse Übereinstimmungen auf.²⁸⁴ Beim Konzept von Sacre-Coeur hat sich der Architekt im Sinne von „*Ableitungen zweiter Ordnung*“ (Bezug auf seine Interpretation des Mittelalters, anstatt direkt auf mittelalterliche Bauten)²⁸⁵ quasi selbst zitiert.²⁸⁶ Allerdings übernahm Paul Abadie nicht einfach ein Joch der Kirche aus Périgueux, sondern erweiterte es um Elemente, die von „*klassischen Kuppelmodellen*“ her bekannt sind, wie dem Tambour oder der zweischaligen Kuppel.²⁸⁷

Auf diese Weise kreierte er einen „*synthetischen*“ Bau²⁸⁸ und entspricht damit der von Claude Mignot eingeführten Kategorie eines historistischen Architekten, der aus den „*Motiven verschiedener Epochen eine neue Einheit*“ schafft.²⁸⁹ An Périgueux, insbesondere an den Narthex im Nordschiff der Kirche, erinnert ferner das Portal mit seinen drei Arkadenbögen (Abb.15, Abb.16).²⁹⁰ Auch die Giebelnische, in der sich die Christusfigur befindet, welche erneut im Chormosaik auftaucht, ist nach dem Vorbild der Kirchen am Charente gestaltet.

Überdies ist der dunkle, halbkuppelartige Chor (Abb.17), der eine „*mystische Atmosphäre*“ entfalten sollte, an Saint-Front in Périgueux angelehnt.²⁹¹

Den Chor umschließt nach romanischem Ideal ein Chorumgang, der den Pilgerstrom erleichtern sollte und mit einem Kappelkranz verbunden ist.²⁹² An die zentrale Marienkapelle fügt sich schließlich ein Campanile (Abb.18) an, der erneut im Sinne einer „*Anleihe{n} >>zweiten Grades<<*“ Saint-Front in Périgueux zitiert (Abb.19). Die Übereinstimmungen werden vor allem im Bereich des Turmschaftes deutlich.²⁹³ Vorausblickend sei hier bereits der campanileartige weiße Turm von „*Minas Tirith*“ aus dem dritten Teil der

²⁸⁴ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 107.

²⁸⁵ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 283.

²⁸⁶ Ebd., S. 298.

²⁸⁷ Ebd., S. 310.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983, S. 100.

²⁹⁰ Dazu und im Folgenden: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, (S. 310-311).

²⁹¹ Ebd., S. 311.

²⁹² Dazu und im Folgenden: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, Ebd., S. 311.

²⁹³ Ebd., S. 312.

Filmtrilogie angesprochen, der mit seinen verstärkten Eckpfeilern und Rundbögen ebenfalls über einer Stadt aufragt (Abb.20).

An dieser Stelle sei noch die Krypta von Sacre-Coeur (Abb.21) erwähnt, die das

„verborgene Zentrum, {...} das >>Herz<< des gesamten, mystisch aufgeladenen Sakralmonuments“

, darstellt.²⁹⁴ Die zentrale Positionierung der Sarkophage in der Krypta, in denen die Förderer des Kirchenbauprojekts aufgebahrt sind, verdeutlicht die *„Konstruktion von Eigengeschichtlichkeit und unverfügbarer Legitimität“* in Sacre-Coeur.²⁹⁵

Bei seiner Deutung von Sacre-Coeur legt Markus Dauss das Mythos-Konzept des postmodernen Theoretikers Roland Barthes zugrunde.²⁹⁶ Markus Dauss zufolge ergänzt Roland Barthes die Beziehung des *„Bezeichneten zu einem Bezeichnenden“* um eine *„Bezeichnungsordnung zweiten Grades“*, bzw. des *„Mythos“*, woraus eine *„semiologische Kette“* resultiert.²⁹⁷

So sagt Barthes in seinem Buch *„Mythen des Alltags“* über die Natur des *„Mythos“*:

*„Der Mythos {...} {ist} ein semiologisches System {...} Worin liegt das Eigentümliche des Mythos? In der Transformation eines Sinns in reine Form.“*²⁹⁸

Der *„Mythos“* degradiert dabei die ursprüngliche Bedeutung zur reinen Form, die zu einem übergeordneten Konzept in Relation steht. So werden kulturelle Produkte ihrer *„Geschichtlichkeit“* beraubt²⁹⁹ und stattdessen zum Teil eines natürlichen *„unhinterfragbar{en}“* Mythos gemacht.³⁰⁰

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 264.

²⁹⁷ Ebd., S. 262.

²⁹⁸ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin 2010, S. 280.

²⁹⁹ Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, S. 262.

³⁰⁰ Ebd., S. 263.

Die These von Markus Dauss lautet nun, dass sich Sacre-Coeur im Sinne des soeben dargelegten barthschen „*Mythos*“ erläutern ließe.³⁰¹ In diesem Zusammenhang zeigt er, dass sich bestimmte Elemente des Baus, zum Beispiel die Kuppeln, auf einer ersten Ebene als Teil eines Sakralbaus BEZEICHNEN lassen, während der Betrachter auf einer zweiten Ebene durch die Assoziationen des Byzantinismus/Orientalismus die räumliche Verortung der betrachteten Formen vornimmt.³⁰²

Die beiden assoziierten Mythen des frühchristlichen Archaismus und des Orientalismus gehen letztlich in einem „*mythische{n} Paris der Belle Epoque, um 1900*“ auf,³⁰³ als dessen „*natürliche{r}*“ Bestandteil die Kirche nun erscheint.³⁰⁴ Die von Roland Barthes postulierte Deformation des „*Historische{n}*“ geschieht im Fall von Sacre-Coeur dadurch, dass der Bau „*Authentizität*“ nur vortäuscht und in Wirklichkeit stark eklektizistisch ist.³⁰⁵

Hieraus ergibt sich eine Parallele zu Disneyland³⁰⁶ und Schloss Neuschwanstein. Disneyland ist letztlich nur „*gefakte Realität*“, eine Ansammlung der „*Simulacra eines mythischen Amerika*“.³⁰⁷ Neuschwanstein wirkt wie eine mittelalterliche Burg, ist aber in Wahrheit bloß ein eklektisches Gebilde.³⁰⁸ Mit Neuschwanstein verbindet Sacre-Coeur neben der Verwendung von Kalkstein als Baumaterial auch die Betonung des Erlebnis-Charakters.³⁰⁹ Wie Neuschwanstein, das auf einem Felsen als „*Architektursockel*“ liegt,³¹⁰ thront Sacre-Coeur über Paris und erlaubt dem Besucher, in eine Erlebniswelt einzutauchen, die in diesem Fall religiöser Art ist.³¹¹ Der Bezug zum von Baudrillard diagnostizierten „*Hyperreale{n}*“³¹² geschieht durch den Rückgriff Paul Abadies auf seine eigenen idealisierten

³⁰¹ Ebd., S. 264.

³⁰² Ebd., S. 265.

³⁰³ Ebd., S. 266.

³⁰⁴ Ebd., S. 267.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd., S. 281.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

³⁰⁹ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 281.

³¹⁰ Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 342.

³¹¹ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 282.

³¹² Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995 (S. 90-101); hier: S. 92.

Restaurierungen der Kathedralen von Angoulême und Périgueux.³¹³ Das Gebäude verweist somit nicht mehr auf eine reale Vergangenheit, sondern setzt stattdessen eine perfekte Illusion an ihre Stelle. Der Unterschied zur Illusion Disneylands und den Simulacra der postmodernen Architektur liegt darin, dass die Architektur von Sacre-Coeur völlig ironiefrei „*absolute Geltungsansprüche*“ erhebt.³¹⁴ Die beeindruckende Wirkung des „*Monuments*“³¹⁵ sollte nämlich gegen die Strömungen des Rationalismus und Skeptizismus gerichtet sein.³¹⁶

Die Krönungsszene auf „*Minas Tirith*“ in „*Die Rückkehr des Königs*“ von Peter Jackson setzt ebenfalls auf eine ironiefreie sakrale Inszenierung und lässt ein fiktives, idealisiertes Mittelalter an die Stelle realer Geschichte treten. Allerdings geht es dem Regisseur im Gegensatz zu den Bauherren von Sacre-Coeur nicht um ein religiöses Statement mit gesellschaftlicher Wirkkraft, sondern um die ungebrochene perfekte Illusion des Films.

Dabei greift Peter Jackson wie Paul Abadie auf Elemente mittelalterlicher sakraler Baukunst zurück (hoher steinerner Kirchturm, Rundbogen etc.), lässt so einen Mythos assoziieren (Mittelalter) und „*deformiert*“ die historische Form durch freien Eklektizismus, wie ich später noch ausführlich darlegen werde.³¹⁷

2.10 Das Berliner Reichstagsgebäude:

Neben der Pariser Kirche Sacre-Coeur beschäftigt sich Markus Dauss in „*Identitätsarchitekturen*“ auch mit dem Berliner Reichstagsgebäude als

³¹³ Dazu und im Folgenden: Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, (S. 279-381).

³¹⁴ Ebd., S. 280.

³¹⁵ Ebd., S. 268.

³¹⁶ Ebd., S. 283.

³¹⁷ vgl. dazu: Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 197.

„*steinerner{n} Hülle*“ der „*junge{n} parlamentarische{n} Institution*“.³¹⁸

Betrachtet man die Bau- und Planungsgeschichte des Reichstages, so fällt auf, dass es sich bei dem Gebäude nicht einfach um einen „*gebaute{n} imperiale{n} Machttraum*“ handelt.³¹⁹

Schließlich waren es auch parlamentarische Kräfte, die das Bauprojekt vorantrieben.³²⁰ So bekundete ein Abgeordneter der Nationalliberalen, der damals stärksten Fraktion im Parlament, am 21.03.1871 das Bedürfnis,

„*der neu errungenen Einheit über den Neubau eines Parlamentsgebäudes symbolischen Ausdruck zu verleihen.*“³²¹

Am 28.03.1871 fand daraufhin eine Reichstagssitzung statt, in der die Entscheidung zum Bau eines neuen Parlamentsgebäudes anstelle des Provisoriums in der Leipziger Straße 4 getroffen wurde. Dieses sollte nach Meinung der Nationalliberalen konkurrenzfähig gegenüber ausländischen Bauten und repräsentativ für die Stärke des Parlaments gegenüber der Monarchie sein.³²² Während die Nationalliberalen ein - wie Markus Dauss sagt - „*Denkmal für die Einheit*“ mit „*nationalidentifikatorische{m} Pathos*“ forderten, wünschten andere Fraktionen, wie die Linksliberalen eher eine bescheidene und funktionale Ausrichtung.³²³

Diskussionsbedarf ergab sich auch aus der Wahl des Bauortes. Im Endeffekt wählte man den Königsplatz in der Nähe von Brandenburger Tor und Siegessäule. Er bot ausreichend Abstand zum Machtzentrum der Monarchie, dem Kanzleramt.³²⁴

Interessant für die Stildiskussion des 19. Jahrhunderts ist nun der Umgang mit der Stilfrage beim Reichstagsgebäude in Berlin.

Der erste Architekturwettbewerb fand 1872 statt und war noch international ausgerichtet. Auch wenn er scheiterte, so machte sich doch bereits hier eine stilistische Abkehr des geplanten Reichstagsgebäudes vom Stil der bekannten

³¹⁸ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 579.

³¹⁹ Ebd., S. 352.

³²⁰ Ebd., S. 353.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 354.

³²⁴ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 357-369).

offiziellen Gebäude Berlins bemerkbar. Das Ergebnis dieses Wettbewerbs verwies den neogotischen Entwurf Sir Gilbert Scotts auf den zweiten und einen renaissancistisch angehauchten Entwurf des aus Bayern stammenden Edward Albert Bohnstedt auf den ersten Platz.

Die Verzögerung durch die längere Zeit ungeklärte Bauplatzfrage zog einen zweiten Wettbewerb 1882 nach sich, zu dem nur noch deutsche Architekten zugelassen wurden. Gewinner war Paul Wallot, der sich gegen den in Berlin verbreiteten Klassizismus griechischer Prägung entschied. Er wandte sich auch gegen eine „*nationalisierende Neogotik*“, ³²⁵ die etwa Karl Friedrich Schinkel bei seiner „*Kathedrale {...} als Denkmal der Befreiung*“ repräsentiert. ³²⁶ Stattdessen griff Paul Wallot auf den Stil der „*internationale{n} {Neorenaissance}*“ zurück und reicherte ihn eklektisch mit barocken Elementen sowie Einflüssen Andrea Palladios an. ³²⁷

Eine schlichte Einstufung des Baus als neobarock oder wilhelminisch vernachlässigt laut Markus Dauss die Differenziertheit des Baus und hält einer kritischen Überprüfung nicht stand. ³²⁸

Markus Dauss stellt sich im Kontext der stilistischen Einordnung des Reichstagsgebäudes die Frage, inwiefern der Renaissance-Stil geeignet wirkte, den „*>>nationalen<< Charakter der Parlamentsarchitektur*“ zu vermitteln. ³²⁹ Hiermit ist das Phänomen angesprochen, dass ein universell konnotierter Stil zum Träger „*nationaler Identität*“ benutzt wird, wie es in ähnlicher Form auch im Bereich der Neogotik anzutreffen ist. ³³⁰

Eine mögliche Antwort auf diese Frage liegt in der scheinbaren Analogie von politischer Renaissance in Deutschland und dem Renaissance-Stil, den Paul Wallot auf mehreren Italienreisen kennen gelernt haben könnte. ³³¹

Die Rede von einer „*sich aufgrund ihrer mythischen Aufbruchsunterlegung anbietenden Renaissance*“ ³³² im Zusammenhang mit dem Reichstagsgebäude ist für die Interpretation der Stadtburg „*Minas Tirith*“ aus dem dritten Film

³²⁵ Ebd., S. 359.

³²⁶ Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 8.

³²⁷ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 359.

³²⁸ Ebd., S. 364.

³²⁹ Ebd., S. 360.

³³⁰ Ebd., S. 362.

³³¹ Ebd., S. 360.

³³² Ebd.

der Trilogie interessant, welche ebenfalls Renaissance-Elemente enthält³³³ (z. B. die Galerie unter dem Giebel der Veste) und mit ihren „*cracks*“ und „*stains*“ aber den Verfall³³⁴ einer einst glorreichen Zivilisation vermitteln soll (Abb.22).

Wie Max Rapsilber zeigen konnte, ist Paul Wallots architektonische Ausbildung einerseits geprägt von der Neogotik, vermittelt durch seinen Lehrer Wilhelm Hase in Hannover, andererseits aber eben auch durch die Neorenaissance, mit der Paul Wallot unter anderem durch Alfred Bluntschli, einen Schüler von Gottfried Semper, in Berührung kam.³³⁵

Die von Paul Wallot für den Parlamentsbau gewählte Neorenaissance geht laut Max Rapsilber³³⁶ in einen Eklektizismus ein, der die Zusammensetzung des Reiches aus Bundesstaaten repräsentiert. Diese Konzeption spiegelt sich auch in der Verwendung von unterschiedlichem Sandstein wieder, der aus verschiedenen deutschen Regionen stammt. Dennoch beabsichtigte man trotz der Betonung von regionaler Differenz, den Gedanken eines geeinten Reiches zu vermitteln, was sich in der ebenen Oberfläche und dem einheitlich gestalteten Ganzen des Baus zeigt.

Die Einbettung von eklektisch verwendeten Stilelementen in ein homogenes Ganzes war ebenso ein Anliegen der Designer aus Peter Jacksons Filmteam, als sie sich dazu entschlossen, die äußere Mauer von „*Minas Tirith*“ entgegen der Buchvorlage von J. R. R. Tolkien eher in einem weißen Farbton zur Harmonisierung mit der Umgebung zu gestalten.³³⁷

Max Rapsilbers Interpretation des Reichstagsgebäudes stuft ferner die vier betonten Ecktürme (Abb.23) als stellvertretend für die vier deutschen Königreiche ein, die in Relation zur zentralen Kuppel mit der Kaiserkrone (Abb.24) stehen.³³⁸

Max Rapsilber zufolge leitet auch der an Andrea Palladio orientierte Portikus (Abb.25) zusammen mit den Löwenstatuen und der Germania-Figur im Sinne

³³³ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 28.05.2012 um 14:18.

³³⁴ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 31.

³³⁵ Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, S. 361.

³³⁶ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 360-372).

³³⁷ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 25, vgl. dazu: Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 197.

³³⁸ Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, S. 373.

einer Steigerungsformel von den Treppenstufen zur Kuppel als königliches Herrschaftssymbol über.³³⁹

Wie wir im Kapitel zu „*Minas Tirith*“ sehen werden, setzen die Filmkünstler zur Verkörperung der „*Reichsidee*“ in „*Der Herr der Ringe*“ nicht auf eine gigantische Kuppel, sondern auf einen gigantischen steinernen „*pier*“³⁴⁰ als „*Schiffsmetapher*“, wobei die Verteidiger der Burg als „*Mannschaft*“ erscheinen (Die Rückkehr des Königs, S. 21).

2.11 Die Burg Hohenzollern:

Nahe der Stadt Hechingen liegt die über den Resten einer Burg aus dem 15. Jahrhundert erbaute neugotische Burg Hohenzollern.³⁴¹

Sie stellt ein bedeutendes Beispiel der so genannten „*historistischen Wohnburgenarchitektur*“³⁴² dar, die ich bereits im Methodikkapitel angesprochen habe.

Die Weltchronik aus dem Kloster Reichenau gibt einen Hinweis darauf, dass die Hohenzollern bereits im Jahre 1061 über eine Burg verfügten.³⁴³

Diese Burg, welche laut dem Burgfrieden aus dem Jahre 1402 eine „*Kapelle, Brunnen, Vorhof, Torhaus und Wehrgang*“ besaß, wurde 1434 zerstört,³⁴⁴ woraufhin ab 1454 der Bau der zweiten Burg erfolgte. Nach den Wirren des Dreißigjährigen Krieges gab man die Burg dem Verfall preis,³⁴⁵ bis sich der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. im Rahmen eines Besuchs der Ruine am 16. Juli 1819 zum Wiederaufbau entschloss, der dann ab 1850 unter dem Architekten August Stüler im neugotischen Stil erfolgen sollte.³⁴⁶

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 25.

³⁴¹ Bothe, Rolf: *Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert*. Berlin 1979, S. 19.

³⁴² Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 301.

³⁴³ Wörner, Friedrich J.: *Burgen, Schlösser und Bauwerke der Hohenzollern in 900 {neunhundert} Jahren*. Moers 1981, S. 15.

³⁴⁴ Ebd., S. 16.

³⁴⁵ Ebd., S. 17.

³⁴⁶ Ebd., S. 18.

Dabei griff der Architekt bei den unteren Teilen häufig auf das alte Mauerwerk zurück.³⁴⁷

Bereits das äußere Adlertor lässt durch den preußischen Adler und das Motto des Hauses Hohenzollern „*Vom Fels zum Meer*“³⁴⁸ im Zinnenkranz auf die Funktion des Bauwerks schließen:

*„in erster Linie dem Ruhme des preußischen Königshauses und der dynastischen Rückbesinnung auf eine Jahrhunderte alte Geschichte {zu} dienen“.*³⁴⁹

Der grundlegende Aufbau der inneren Burg stellt eine unregelmäßige Dreiflügelanlage dar, die einen Innenhof umschließt³⁵⁰ und über einen Torturm nach dem Passieren einer „komplizierte{n} Auffahranlage“ zu betreten ist.³⁵¹ Im westlichen Burgflügel, der von drei mächtigen Türmen geprägt ist, befinden sich die Repräsentationsräume.³⁵² Dazu zählt unter anderem der Stammbaumsaal, der Stammbäume der Hohenzollern über einer hohen Holztäfelung zeigt und mit Gipsabgüssen von Figuren des Zollerngrabes in der Münsterkirche von Heilbronn aufwartet.

Der Stammbaumsaal führt weiter zum zweigeschossigen Grafensaal, dessen Ausgestaltung mit Waffen/Rüstungen an einen Rittersaal aus dem Mittelalter erinnert.

Der nordöstliche Seitenflügel des Schlosses enthält eine evangelische Kapelle und der südliche eine katholische. Bei der katholischen Kapelle handelt es sich um den einzigen noch erhaltenen Teil der ursprünglichen Burg.

Durch die Kombination von mit Schiefer gedeckten spitzen Zeltdächern, wie sie etwa der Kaiser-, der Bischofs- und der Markgrafenturm (Abb.26) zeigen und den aufragenden Satteldächern der restlichen Bauteile erscheint die Burg „*pittoresk{es}*“.³⁵³

³⁴⁷ Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 19.

³⁴⁸ Ebd., S. 24.

³⁴⁹ Ebd., S. 26.

³⁵⁰ Ebd., S. 20.

³⁵¹ Ebd., S. 19.

³⁵² Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 22-38).

³⁵³ Ebd., S. 22.

Zahlreiche versetzt angeordnete Türme und aufragende Spitzen gehören auch zur Architektur des dunklen Herrschers Sauron im ersten Teil der Filmtrilogie, die der „*sinister side of 'neo-gothic'*“ verschrieben ist (Abb.27).³⁵⁴

Der innere Burghof der preußischen Burg weckt mit seinem flachgedeckten Treppenturm (Abb.28) und den hochaufragenden Zinnen die Assoziation eines „*englischen Schlosses*“.³⁵⁵ Dieser Einschlag englischer Gotik³⁵⁶ passt zu dem ungefähr zur selben Zeit für den Bruder Friedrich Wilhelms errichteten Schloss Babelsberg in Potsdam und steht in einem Gegensatz zur anfänglichen Planung des Architekten August Stüler, dessen Vorentwurf in Anlehnung an Stillfried wohl eine „*typisch deutsche Burg des späten Mittelalters*“ vorsah.³⁵⁷ Die endgültige Ausführung des Baus folgt damit den Weisungen des Auftraggebers Friedrich Wilhelm, der explizit flache Dächer forderte.³⁵⁸ Ferner war es dem Kronprinzen wichtig, eine verhältnismäßig bescheidene Rekonstruktion auf der Basis der ruinösen Überreste zu verwirklichen.³⁵⁹

Der Hintergrund für die Wiedererrichtung der Burg ist politischer Art. So bat der Fürst von Hohenzollern-Hechingen 1820 den Kronprinzen um Hilfe beim Erhalt der hohenzollerischen Stammburg.³⁶⁰ Auf diese Weise konnte er versuchen, seinen Ruf wiederherzustellen, der durch die Verbindung zu Napoleon angeschlagen war.³⁶¹

Es ist außerdem kein Zufall, dass die Rekonstruktion der Stammburg zur Zeit der Gründung des deutschen Reiches geschah, denn die Beschwörung dynastischer Wurzeln und die damit verbundene Verteidigung gegen parlamentarische Kräfte war die Basis für die Gründung des deutschen Reiches im Jahre 1871. Insofern kann man die rekonstruierte Burg Hohenzollern in ihrer „*formalästhetischen Nachahmung*“ einer vergangenen Epoche und ihren eindeutigen ikonographischen Bezügen auf die Geschichte

³⁵⁴ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

³⁵⁵ Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 28.

³⁵⁶ Ebd., S. 90.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd., S. 90.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd., S. 56.

³⁶¹ Ebd., S. 57.

der Hohenzollern nicht als romantisches Märchenschloss, sondern als politisches Statement verstehen.³⁶²

Die Intention der Filmdesigner von „*Minas Tirith*“ beinhaltet hingegen beide Aspekte. Einerseits ging es darum, „*a worthy home for {König} Aragorn and Arwen*“ zu schaffen, dass dem Anspruch eines neu gestärkten Königreichs entsprechen konnte (Die Rückkehr des Königs, S. 278) und andererseits „*an atmospheric setting*“ zu kreieren,³⁶³ wie es auch die Künstler der Romantik versuchten.

2.12 Die Wartburg:

Als wichtiger Impuls im Planungsprozess von Schloss Neuschwanstein,³⁶⁴ welches ich später für die Analyse von „*Minas Tirith*“ heranziehen werde, darf die Wartburg nicht unerwähnt bleiben.

Als Ludwig II. am 31. Mai 1867 der Wartburg einen Besuch abstattete, weil er „*auf den Spuren des Tannhäuser*“ wandeln wollte, traf Ludwig eine komplett rekonstruierte, „*illusionistisch aufbereitete Burg mit Bergfried, Kemenate, Ritterhaus und {...} Palas*“ an: „*Im Ganzen eine prachtvolle Höhenburg der Stauferzeit*“.³⁶⁵

In den Jahren 1838 bis 1867 ließ nämlich Großherzog Alexander von Sachsen-Weimar die Wartburg in Form eines „*Erinnerungsmal{s}*“ rekonstruieren.³⁶⁶

Um nachvollziehen zu können, welchen Eindruck die Wartburg auf Ludwig machte,³⁶⁷ ist es sinnvoll, sich den Aufbau der Anlage etwas genauer anzusehen.

Den markantesten Teil der Burg bildet der Palas, der einen Bautyp aus dem 12. und 13. Jahrhundert verkörpert.

³⁶² Ebd., S. 67.

³⁶³ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 36.

³⁶⁴ Tschoecke, Jutta: *Neuschwanstein*. München 1977, S. 15.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 15-17).

Die Westfront lässt im Erdgeschoss offen gestaltete Laubengänge erkennen, die sich aus zu Zweiergruppen zusammengefassten Rundbogenfenstern zusammensetzen, von denen jeweils vier wiederum eine Einheit bilden. Insgesamt weist das Untergeschoss damit drei Abschnitte, bestehend aus je vier Rundbogenfenstern, auf.

Das Mittelgeschoss führt die bauliche Gliederung des Erdgeschosses durch drei Folgen von Rundbogenfenstern fort, die durch Rundbogenfries und Lisenen voneinander abgesetzt sind. Die Binnengliederung erfolgt über Doppelsäulen (Abb.29).

Die Südfront zeigt im unteren Bereich einen Anbau mit Giebel und einer Art Loggia, im oberen Teil einen Balkon und im Giebel zwei rundbogig überfangene Fenster.

Im Inneren der Wartburg sind vor allem zwei Räume besonders hervorzuheben. An erster Stelle sei hier der Festsaal der Wartburg genannt, der das gesamte oberste Geschoss des Palas einnimmt und dessen Westseite in Gestalt einer Galerie erscheint. Seine Kassettendecke aus Holz ist dem Verlauf der Dachschräge angepasst und stellt das „*eigentliche Vorbild für den Sängersaal in Neuschwanstein*“ dar.³⁶⁸

Unter dem Festsaal befindet sich der kleinere Sängersaal mit der von Rudolf Hofmann ausgemalten Sängerlaube, die dem Thema der Minneliebe gewidmet ist. Für die restliche malerische Ausführung, die an mittelalterliche Wandteppiche erinnert, zeichnet sich Michael Welter verantwortlich, der 1859 „*Sinnbilder von Heiden- und Christentum*“ sowie Episoden aus der Geschichte Deutschlands und Thüringens schuf.³⁶⁹

König Ludwig, der sich in diesen Räumen alleine und unbehelligt seiner Versenkung hingab, wollte die Erinnerung an seinen Besuch in Eisenach festhalten, den er aufgrund seiner Kenntnisnahme von der Rekonstruktion der Wartburg³⁷⁰ und seiner Freude an den „*Tannhäuser*“-Inszenierungen in München, unternahm.³⁷¹

³⁶⁸ Ebd., S. 17.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd., S. 17.

³⁷¹ Ebd., S. 18.

So forderte Ludwig II. „*{e}in Jahr nach dem Wartburgbesuch {...}*
*“Reminiszenzen aus Tannhäuser“ in seiner neuen Burg“.*³⁷²

Dazu passt Stephan Sepps These zum „*Souvenir{s}*“- Charakter der Schlösser Ludwigs.³⁷³ Er nennt in diesem Zusammenhang etwa die Orientierung des Palas in Neuschwanstein am Palas der Wartburg.

2.13 Schloss Pierrefonds:

Im Kontext des historistischen Burgenbaus nimmt Schloss Pierrefonds eine wichtige Stellung ein. Nach seinem Besuch der rekonstruierten Wartburg³⁷⁴ unternahm Ludwig II. am 24. Juli 1867 zusammen mit Napoleon III. eine Besichtigung des „*seit 1858 von Viollet-le-Duc wiederaufgebaute{n}*
*achttürmige{n} Schloß{es} Pierrefonds bei Compiègne“.*³⁷⁵

Das Schloss weckte bei Ludwig zum einen Erinnerungen an die Wartburg und zum anderen, „*wie er Cosima von Bülow berichtete, >>{...} an Markes Königsschloss, wie es sich am Ende des 1. Aktes von >Tristan und Isolde<*
*zeigt<.*³⁷⁶

Laut Jutta Tschoecke dürfte die von Ludwig in Augenschein genommene „*Restaurierung*“ von Schloss Pierrefonds eine Rechtfertigung für seine eigenen Instandsetzungs-Pläne bezüglich der Ruine Vorderhohenschwangau gewesen sein.³⁷⁷

Jutta Tschoecke gibt in ihrer Dissertation ferner einen kurzen Überblick über Geschichte und Aufbau von Schloss Pierrefonds.

Der „*Namensvetter {Ludwigs II.}*“³⁷⁸ Ludwig von Orléans beauftragte in den Jahren 1392 bis 1407 seinen Cousin, seines Zeichens Herzog von Burgund,³⁷⁹

³⁷² Ebd.

³⁷³ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 94.

³⁷⁴ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 18.

³⁷⁵ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. vom Bayern. München 1995, S. 51.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 20.

³⁷⁸ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. vom Bayern. München 1995, S. 51.

³⁷⁹ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 19.

eine wehrhafte Burg³⁸⁰ zu errichten. Heraus kam ein „*unregelmäßiges Festungsviereck, dessen Ecken von Rundtürmen besetzt sind*“. Der Bering wird dabei von Zinnenkränzen, zweifachen Wehrgängen und Maschikuli bekrönt. Im Inneren umringen spätgotisch gehaltene Treppen, Portale, ein Donjon sowie eine Kapelle den Ehrenhof.³⁸¹

1617 fiel die Anlage der Zerstörung durch Kardinal Richelieu anheim.³⁸² Viollet-le-Ducs „*anfänglich zurückhaltende Restauration*“ der Anlage entwickelte sich im zunehmenden Verlauf der Arbeiten zu einer kompletten Rekonstruktion und Erweiterung des ursprünglichen Gebäudes.³⁸³

Hier zeigt sich eindeutig der „*Repräsentationswille{n} des 19.Jahrhunderts*“, der für das

„*malerische Bild einer mittelalterlichen Burg- ebenso {...} {wie für das} füllige{n} Dekor aus ornamentalen Malereien und Holzschnitzwerk*“³⁸⁴

verantwortlich ist.

Mit Schloss Pierrefonds konstruierte Viollet-le-Duc eine Version des Mittelalters, die sich durch die Jahrhunderte hindurch als stilbildend erwiesen hat. Sie war nicht nur eine Inspiration für den Bau von Schloss Neuschwanstein³⁸⁵ und damit zugleich Vorlage für das auf Schloss Neuschwanstein rekurrierende³⁸⁶ „*Sleeping Beauty Castle*“ in Disneyland Anaheim, sondern auch eine Inspiration für den zeitgenössischen Fantasy-Film. Diese Traditionslinie verdeutlicht indirekt eine Farbstudie des Art Directors Jeremy Bennett, die er für die Filmkulisse von „*Minas Tirith*“ in „*Die Rückkehr des Königs*“ schuf und welche auf ihn in der Nachbetrachtung „*a little Disneyfied*“ wirkt.³⁸⁷

Viel klarer noch wird der Bezug zu Schloss Pierrefonds in der BBC-Serie „*Merlin – Die Neuen Abenteuer*“ (2008) von James Hawes, die auf Schloss

³⁸⁰ Ebd., S. 18.

³⁸¹ Ebd., S. 19.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd., S. 20.

³⁸⁵ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. vom Bayern. München 1995, S. 51.

³⁸⁶ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 8.

³⁸⁷ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 31.

Pierrefonds gedreht wurde (Abb.30).³⁸⁸ Mit ihren monumentalen Rundtürmen, der ansteigenden Silhouette und den filigranen Türmen im Bereich des Donjons liefert Schloss Pierrefonds die perfekten Location für eine romantische Version von Schloss Camelot.³⁸⁹ Ein wenig erinnert seine Silhouette auch an den Aufbau der Burg „Kings Landing“ in der aktuellen Serie „Game of Thrones“ (2011) von Timothy Van Patten und Brian Kirk.

2.14 Schloss Neuschwanstein:

2.14.1 Baugeschichte und -beschreibung:

Neuschwanstein (Abb.31) gilt als der bedeutendste Schlossbau Ludwigs II. und ist im Laufe der Zeit zu einem der meist besuchten Touristenziele in Deutschland avanciert. Dabei sollte Ludwigs Refugium vor seiner eher pragmatisch orientierten Mutter selbst eine Art gebautes „*Souvenir*“ sein.³⁹⁰ Dies zeigt unter anderem die formale Orientierung der Palasfassade des Schlosses an der Wartburg,³⁹¹ die Ludwig am 31. Mai 1867 besuchte.³⁹² Als „*Keimzelle*“³⁹³ von Ludwigs Plänen zur Errichtung von Schloss Neuschwanstein kann sein Schlafzimmer in der unter Max II. im Stil der „*Restaurationsgotik*“ wieder aufgebauten Burg Hohenschwangau eingestuft werden.³⁹⁴ Dort bewohnte der verträumte König ein Gemach (Abb.32) mit künstlichem Nachthimmel und einer „*Regenbogenmaschine*“.³⁹⁵ Jedoch störte den König an diesem „*Paradies der Erde*“ seine prosaische Mutter, sodass sich Ludwig dazu veranlasst sah, sich einen neuen Rückzugsort zu suchen.³⁹⁶

³⁸⁸ <http://www.bbc.co.uk/merlin/faq/show>, aufgerufen am 26.03.2011, um 13:55.

³⁸⁹ http://www.bbc.co.uk/merlin/#/pictures/series_1/arthur/, aufgerufen am 30.05.2012, um 14:00.

³⁹⁰ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 34.

³⁹¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 100.

³⁹² Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 15.

³⁹³ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 27.

³⁹⁴ Ebd., S. 26.

³⁹⁵ Ebd., S. 27.

³⁹⁶ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 34.

Als Bauplatz erschien der in der Nähe der „*elterlichen Burg Hohenschwangau*“³⁹⁷ gelegene Felsenberg mit den Burgruinen Vorder- und Hinterhohenschwangau sehr geeignet. Die Wahl dieses Ortes für den Bau von Neuschwanstein erlaubte es Ludwig, „*das Werk seines Vaters zu vollende{n}*“, da Max II. in Hinterhohenschwangau bereits eine Aussichtsplattform angelegt hatte.³⁹⁸

Inspiration für die Gestalt der „*neuen Burg Hohenschwangau*“ lieferten die Reisen des Königs.³⁹⁹ Im Rahmen der Pariser Weltausstellung unternahm Ludwig eine Reise nach Frankreich und besichtigte unter anderem, wie bereits erwähnt, das „*im romantischen Sinne wiederaufgebaute{n} mittelalterliche{n} Schloss{es}*“ Pierrefonds.⁴⁰⁰ Noch wichtiger für die Planungen Ludwigs war jedoch sein Besuch der Wartburg 1867⁴⁰¹ auf Anraten Richard Wagners im Zuge der Neuinszenierung des „*Tannhäuser*“. Ludwigs Kontemplation am „*Schauplatz des Sängerkriegs*“⁴⁰² führte ein Jahr darauf zu seiner Forderung nach „*Reminiszenzen aus Tannhäuser*“.⁴⁰³

Aus einem Brief an Richard Wagner vom 13. Mai 1868 geht hervor, dass die Neuinszenierungen von „*Lohengrin*“ und „*Tannhäuser*“ als „*Vorspiel zum Bau der Burg Neuschwanstein*“ angesehen werden können.⁴⁰⁴

Die eigentliche Baugeschichte ist in zwei Phasen einzuteilen. Anhand des ersten, von Eduard Riedel vorgelegten, Grundrisses (Abb.33) lässt sich die erste Planung gut nachvollziehen.⁴⁰⁵

Die Anlage besteht in dieser Planungsphase nur aus westlichem Palas und einem östlichen Bergried, die durch einen Gang verbunden werden sollten, der zum Hof hin eine offen gestaltete Galerie gezeigt hätte.

In einem Konzept vom 26. April 1868 ordnete der König zudem an, dass im unteren Teil des Turms eine Schlosskapelle einzurichten wäre und der Palas

³⁹⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 26.

³⁹⁸ Ebd., S. 31.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 18.

⁴⁰¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 32.

⁴⁰² Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 50.

⁴⁰³ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 18.

⁴⁰⁴ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 34.

⁴⁰⁵ Dazu und im Folgenden: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 32.

„nicht symmetrisch, sondern durch Mannigfaltigkeit pittoresk“ zu gestalten sei.⁴⁰⁶ Zur Sicherstellung der „pittoresk{en}“ Erscheinung wurde der Bühnenmaler Christian Jank berufen,⁴⁰⁷ dessen Illustrationen (Abb.34) des geplanten Schlosses auf Terrainstudien vor Ort beruhten.⁴⁰⁸ Im Inneren des Palas war ein Bankettsaal vorgesehen, der mit seiner Laube an den Sängersaal der Wartburg erinnert hätte.⁴⁰⁹

Den Umschwung in der Planung brachte die Reise von Eduard Riedel, Christian Jank und des Hofsekretärs Lorenz von Düfflipp, die Ludwig „zu Studienzwecken“ zur Wartburg aussandte. Ihre Studien veranlassten den König dazu, den Sängersaal und den Festsaal der Wartburg im geplanten Sängersaal miteinander zu verbinden. Aufgrund der nun gewünschten „trapezförmigen Kassettendecke“ (Abb.35) musste man den Raum in ein neues viertes Geschoss verlegen.

Eine weitere Änderung bedeutete das „Schwenken“ des Palas,⁴¹⁰ das einen „konische{n} Quergang“ zu Folge hatte, der zum nördlichen Treppenturm führt.⁴¹¹

Grund für diesen Eingriff in den Grundriss könnte ein geologisches Gutachten über den Baugrund gewesen sein.⁴¹² Allerdings ist es nicht unwahrscheinlich, dass auf diese Weise zudem der „pittoreske{n}“ Charakter des Schlosses verstärkt werden sollte.

In der zweiten Planungsphase ändert sich auch die stilistische Ausrichtung der „neue{n} Burg Hohenschwangau“ insofern, als dass man den „gotischen, „altdeutschen Style“ zu Gunsten des romanischen aufgab.

⁴⁰⁶ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 52.

⁴⁰⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 33.

⁴⁰⁸ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 54.

⁴⁰⁹ Dazu und im Folgenden: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998., S. 33.

⁴¹⁰ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 57.

⁴¹¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 33.

⁴¹² Dazu und im Folgenden: Ebd., S. 34.

Des Weiteren ergab sich in dieser Phase der Planung der Abriss der alten Ruinen und eine enorme Vergrößerung der Anlage, welche der Grundriss von Eduard Riedel aus dem Jahre 1868 (Abb.36) verdeutlicht.

Der Bau erfuhr eine Erweiterung nach Osten, bestehend aus einem zusätzlichen Hof, einer Verlängerung des nördlichen Verbindungsganges, dem Vierecksturm, einem Torbau mit Ecktürmen sowie einer chorartigen Erweiterung des Bergfrieds.

Interessant ist an dieser Stelle, dass diesmal nicht vom Grundriss des Architekten⁴¹³ Eduard Riedel, sondern von den Ansichten des Bühnenmalers⁴¹⁴ Christian Jank ausgegangen wurde, die Riedel anschließend in einen Grundriss übersetzen musste.⁴¹⁵

Auf dem Grundriss sind neben den bereits angesprochenen Gebäudeteilen noch das Ritterhaus und die Kemenate zu sehen, die den oberen Hof nach Norden und Süden hin abschließen. Sie repräsentieren die vom König im Brief an Richard Wagner angesprochenen „*Reminiscenzen aus Lohengrin*“,⁴¹⁶ da sie in abgewandelter Form Bestandteil des Bühnenbildes von Angelo II Quaglio sind, das dieser für die Münchner Neuinszenierung von „*Lohengrin*“ (Abb.37) schuf.⁴¹⁷

Nach der Grundsteinlegung fokussierte Ludwig die Errichtung des Torbaus, um von dort aus die Bauarbeiten überwachen zu können.

1874 kam es zur Ersetzung Eduard Riedels durch Georg von Dollmann, der schon für Schloss Linderhof verantwortlich war, bis schließlich Julius Hoffmann 1884 leitender Architekt wurde.

Wie eingangs erwähnt, ist die Fassade des Palas an der Wartburg orientiert. Aber auch die anderen Schlossfassaden lassen von Rundbogen überfangene Fenster,⁴¹⁸ bzw. „*zwei- oder dreiteilige{n} Arkadenfenster, die unter Blendbögen zusammengefasst sind*“,⁴¹⁹ erkennen.

⁴¹³ Petzet, Michael: Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 53.

⁴¹⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 33.

⁴¹⁵ Ebd., S. 34.

⁴¹⁶ Ludwig II., zitiert nach Sepp 1998, S. 34.

⁴¹⁷ Dazu und im Folgenden: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, (S. 34-35).

⁴¹⁸ vgl. dazu: Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 16.

⁴¹⁹ Dazu und im Folgenden: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 35.

Als besondere Auszeichnung ziert die Palasfassade ein Fresko des Ritterheiligen Georg und der bayerischen Schutzpatronin.

Ansonsten verzichtete man aus finanziellen Erwägungen heraus auf eine weitere Ausschmückung der Gebäude um den oberen Burghof herum, der im Vergleich zu den romanischen Bogenstellungen des Vorhofs von „*Minas Tirith*“ in „*Die Rückkehr des Königs*“ noch einmal Erwähnung finden wird.

Auch die von Christian Jank geplanten „*von Ranken überwucherte{n} Doppelsäulen*“ für die Arkaden des Ritterhauses (Abb.38) gelangten nicht zur Ausführung,⁴²⁰ weil sie für Ludwig einen Bruch mit der angestrebten mittelalterlichen Authentizität dargestellt hätten.⁴²¹

Dem entgegen steht der eklektizistische Charakter des Schlosses, der sich aus der

„eigentlich renaissancistisch-palastartigen Struktur des Palas, {...} den tabulariumartig gereihten Fenstergalerien des Ritterhauses und der Kemenate“⁴²²

sowie der an den barocken Schlossbau angelehnten Konzeption der Höfe⁴²³ in Verbindung mit dem vorherrschenden Rundbogenstil ergibt.⁴²⁴ Das königliche Schlafzimmer, die Räume im Torbau und die Hauskapelle sind hingegen im ursprünglich angedachten gotischen Stil gehalten.⁴²⁵

Bemerkenswert ist, dass die aus verschiedenen Stilepochen stammenden Elemente jedoch ein kohärentes Image von „*Mittelalterlichkeit*“ erzeugen.⁴²⁶

Die Wahl des romanischen Stils geht sehr wahrscheinlich auf Ludwigs Affinität für die Wagner-Opern „*Lohengrin*“ und „*Tannhäuser*“ zurück, die Anfang des 10. Jahrhunderts, bzw. um 1200 spielen.⁴²⁷ Der Bezug zur

⁴²⁰ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 38.

⁴²¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 36.

⁴²² Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

⁴²³ Russ, Sigrid: Neuschwanstein – der Traum eines Königs. München 1983, S. 24.

⁴²⁴ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

⁴²⁵ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 37.

⁴²⁶ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

⁴²⁷ Russ, Sigrid: Neuschwanstein – der Traum eines Königs. München 1983, S. 26.

romanischen Wartburg als dem „*Schauplatz des Sängerkrieges*“⁴²⁸ und einem Symbol der „*Hochblüte des deutschen Reiches*“ im Mittelalter⁴²⁹ sollte in Neuschwanstein ein Teil der persönlichen Vision Ludwigs vom idealen Königtum werden.⁴³⁰ Wie bei dem übersteigerten Paradeschlafzimmer⁴³¹ im Schloss Herrenchiemsee⁴³² handelt es sich auch bei Schloss Neuschwanstein um einen Ausgleich für seine eigene unerfüllte Herrschaft.⁴³³

Der hier gezeigte romanische Stil vermittelt allerdings nicht nur mittelalterliches Kaisertum,⁴³⁴ sondern umfasst auch einen „*exotischen*“/byzantinischen⁴³⁵ und einen sakralen Aspekt.⁴³⁶ Beides lässt sich gut am Thronsaal von Schloss Neuschwanstein (Abb.39) nachvollziehen, den ich in meinem Kapitel über die Stadtburg „*Minas Tirith*“ aus dem dritten Teil der „*Herr der Ringe*“-Trilogie als Vergleichsmaterial heranziehen werde.

Inspiziert von der geplanten Uraufführung des „*Parzival*“ in Bayreuth veranlasste Ludwig 1877 den Entwurf einer Gralshalle anstelle des bislang veranschlagten Thronsaales.⁴³⁷ Als Vorbild schwebten ihm ein „*byzantinische(r) Sakralraum*“ mit Anklängen an die Allerheiligen-Hofkirche in München und die Hagia Sophia vor. Vor allem der ausgelegte Marmor und der Baldachin in der Apsis hätten an die große Kuppelkirche in Istanbul erinnert.⁴³⁸ Wegen statischer Schwierigkeiten wurde letztlich nur eine große Kuppel über dem rechteckigen Saal errichtet, in dessen nördliche Wand eine Apsis eingelassen ist.⁴³⁹ Anstelle des Gralsmythos entschied sich Ludwig in der Ausgestaltungsfrage letztlich für sakrale Motive, welche die „*weihevollen Stimmung*“ unterstreichen. In der Apsis sind heute „*die sechs heiligen*

⁴²⁸ Petzet, Michael: *Gebaute Träume: die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*. München 1995, S. 50.

⁴²⁹ Russ, Sigrid: *Neuschwanstein – der Traum eines Königs*. München 1983, S. 26.

⁴³⁰ Tschoecke, Jutta: *Neuschwanstein*. München 1977, S. 122.

⁴³¹ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 104.

⁴³² Petzet, Michael: *Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser*. München 1980, S. 132.

⁴³³ Russ, Sigrid: *Neuschwanstein – der Traum eines Königs*. München 1983, S. 25.

⁴³⁴ Ebd., S. 26.

⁴³⁵ Tschoecke, Jutta: *Neuschwanstein*. München 1977, S. 122.

⁴³⁶ Russ, Sigrid: *Neuschwanstein – der Traum eines Königs*. München 1983, S. 26.

⁴³⁷ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 42.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Dazu und im Folgenden: Ebd., S. 43.

Könige“ mit Maria und Johannes darüber zu sehen, denen St. Michael und St. Georg auf der anderen Seite des Raumes gegenüberstehen.

Auffällig ist in diesem Saal auch das mit Sternen ausgeschmückte Gewölbe, das etwa Assoziationen an den Innenraum des Doms von Siena weckt.

2.14.2 Deutung:

Hintergrund für den Bau von Neuschwanstein ist das *„Ideengut der Burgenromantik des frühen 19. Jahrhunderts“*. So zeigte sich Ludwig II. auf seiner Rheinreise im Jahre 1864 sehr beeindruckt von den wiederaufgebauten Burgen am Rhein.⁴⁴⁰

Dennoch handelt es sich bei Schloss Neuschwanstein um kein *„Denkmal“* einer Dynastie,⁴⁴¹ wie es zum Beispiel die rekonstruierte Burg Hohenzollern darstellt,⁴⁴² wenn auch Bezüge zu den Herren von Schwangau als mutmaßlichen Vorfahren der Wittelsbacher,⁴⁴³ etwa in Form der Schwanenschwingen im Thronsaal des Schlosses, anzutreffen sind.

Schloss Neuschwanstein ist eher Ausdruck der persönlichen Vorstellungen seines Bauherren vom Mittelalter⁴⁴⁴ und geht somit über die an gängigen Auffassungen orientierten *„Stimmungskulissen“* der Romantik hinaus.⁴⁴⁵

Deswegen waren für die Gestalt des Außenbaus auch die Innenräume (beispielsweise der Sänger-, bzw. Festsaal)⁴⁴⁶ entscheidend,⁴⁴⁷ in denen Ludwig versuchte, dem *„Lebensgefühl“* einer vergangenen, glorreichen Epoche *„teilhaftig zu werden“*.⁴⁴⁸ Dementsprechend pflegte sich der König *„gelegentlich selbst als Lohengrin zu verkleiden“*.⁴⁴⁹ Michael Petzet spricht in diesem Zusammenhang von Neuschwanstein als einer der drei Fluchtwelten

⁴⁴⁰ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 120.

⁴⁴¹ Ebd., S. 121.

⁴⁴² Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 67.

⁴⁴³ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 37.

⁴⁴⁴ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 121.

⁴⁴⁵ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 98.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 33.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 37.

⁴⁴⁸ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 122.

⁴⁴⁹ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 37.

von Ludwig II.,⁴⁵⁰ die dem König Ausgleich zu seiner unglücklichen Situation als König boten.⁴⁵¹

Stephan Sepp schließt sich der Weltfluchtthese an, indem er die Schlösser Ludwigs als „*eskapistische*“⁴⁵² Scheinarchitekturen/„*Architekturen zweiter Ordnung*“⁴⁵³ auffasst, die in der Tradition der „*Staffagebauten der Landschaftsgärten des frühen 18. Jahrhunderts*“ (z. B. die „*Tempel in Stowe und Rousham*“) ⁴⁵⁴ stehen.⁴⁵⁵ In Anbetracht der entfallenen Wirtschaftsräume⁴⁵⁶ und dem vernachlässigten Aspekt der Bewohnbarkeit des Schlosses⁴⁵⁷ kann durchaus der Eindruck einer Kulissenarchitektur entstehen, die sich aus Ludwigs Vorliebe für die Illusionswelt des Theaters entwickelt hat.⁴⁵⁸ Der Welt des Theaters entlehnte Ludwig auch den verwandelnden Effekt des Lichts.⁴⁵⁹ So betrachtete der König seine Schlösser am liebsten bei nächtlicher Beleuchtung, um so die entrückende Wirkung noch zu steigern.⁴⁶⁰ Diese spezielle Rezeption seiner Schlösser durch Ludwig und das verminderte Licht bei den Aufführungen der Wagneroperen⁴⁶¹ weisen auf das Kino als Lichtspielhaus⁴⁶² und moderner Form des Eskapismus voraus.⁴⁶³

Es ist eine interessante Frage, was passiert wäre, wenn Ludwig II. über die Mittel des modernen Illusionskinos verfügt hätte⁴⁶⁴ und somit weniger finanziellen Beschränkungen⁴⁶⁵ unterworfen gewesen wäre als im Bereich der Realarchitektur.

Stephan Sepp merkt im Zusammenhang mit den Bauten Ludwigs als „*Proto-Kino*“ jedoch an, dass die „*Dienstleistungsromantiker*“ des Königs nur dessen

⁴⁵⁰ Ebd., S. 7.

⁴⁵¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 19.

⁴⁵² Ebd., S. 249.

⁴⁵³ Ebd., S. 114.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 119.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 302.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 112.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 111.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 297.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 295.

⁴⁶¹ Ebd., S. 291.

⁴⁶² Ebd., S. 296.

⁴⁶³ Ebd., S. 285.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 287.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 35.

persönliche Wünsche zu erfüllen hatten, wohingegen Hollywoodproduktionen den Geschmack eines Millionenpublikums treffen müssen.⁴⁶⁶

Bei den „*Herr der Ringe*“- Filmen gestaltete sich die Aufgabe, die Erwartungen des Publikums zu erfüllen, noch schwieriger, da sich die Literaturvorlage bereits großer Beliebtheit erfreute.⁴⁶⁷ Eine Strategie zur Lösung dieser Aufgabe war es, die beiden bekannten Tolkienillustratoren Alan Lee und John Howe zu engagieren.⁴⁶⁸

Die in diesem Kapitel vorgestellte Beschreibung und Deutung von Schloss Neuschwanstein bildet den Hintergrund meines Vergleichs zwischen dem Schloss Ludwigs II. in Füssen und der fantastischen Architektur der Stadtburg „*Minas Tirith*“.

2.15 Das Sleeping Beauty Castle in Disneyland Anaheim:

Das Sleeping Beauty Castle in Disneyland Anaheim ist das weltweit bekannte Markenzeichen des Parks⁴⁶⁹ sowie auch Teil des Disney-Firmenlogos.⁴⁷⁰

Die Planungsgeschichte des Schlosses begann mit einem Entwurf von Herb Ryman aus dem Jahre 1953, der darauf abzielte, Roy Disney und seine Geschäftspartner von der Idee eines Parks zu überzeugen.⁴⁷¹ Zu diesem Zeitpunkt war das Schloss noch nicht als südlicher Eingangsbau zum „*Fantasyland*“ vorgesehen und sollte stattdessen im Norden des Parks als eigenes Areal errichtet werden.⁴⁷²

Bereits diese erste Ansicht des Schlosses weist prototypisch die markanten Bestandteile des Disney-Schlosses auf:

Das Gebäude ist vertikal ausgerichtet, verfügt über hintereinander gestaffelte Baukörper, zwei schlanke Treppentürme sowie einen „*Vierecksturm*“, der den

⁴⁶⁶ Ebd., S. 287.

⁴⁶⁷ Sibley, Brian: *Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch*. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 7.

⁴⁶⁸ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of The Ring*. New York 2002, S. 9.

⁴⁶⁹ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 190.

⁴⁷⁰ Girveau, Bruno: *La nostalgie bâtitseuse – Architecture et décor chez Disney*. In: *IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY*. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236); hier: S. 232.

⁴⁷¹ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 190.

⁴⁷² Ebd.

(damals „*L-förmig{en}*“ geplanten) Nebentrakt mit dem Hauptbau verbindet.⁴⁷³

In der Illustration Herb Ryman von 1954 (Abb.40) nähert sich der Designer dem letztlich gebauten Schloss schon sehr stark an.

Die Abbildung zeigt einen Kompromiss zwischen der Forderung nach möglichst niedrigen Kosten für den Schlossbau und dessen Aufgabe als „*wienie*“, bzw. „*visuelle{n} Fixpunkt*“ des Parks.⁴⁷⁴ Vom vorgelagerten zentralen Platz aus, dem so genannten „*Hub*“, sendet das Schloss die „*pedestrian mobs in a variety of directions*“ aus⁴⁷⁵ und bietet den von Eindrücken überwältigten Besuchern so „*reassurance*“ (Orientierung) an.⁴⁷⁶

Der Spagat zwischen repräsentativer Wirkung auf der einen und geringen Kosten auf der anderen Seite wurde durch den Einsatz der „*forcierten Perspektive*“ möglich.⁴⁷⁷ Herb Ryman plante das Schloss nun im Süden des Parks als „*kompakte, maßstabsverkleinerte Version auf eine{m} annähernd real dimensionierten Torbau*“ ein,⁴⁷⁸ sodass aus der Ferne der Eindruck entsteht, die einzelnen Elemente des nur 23 Meter hohen Baues seien hintereinander positioniert.⁴⁷⁹ Laut Erika Doss ziehen sich solche „*visual tricks*“ der oft auch als Filmschaffende tätigen Designern Disneylands durch den gesamten Freizeitpark.⁴⁸⁰

Gegenüber der ausgeführten Variante des Schlosses sind die Baukörper auf dem Entwurf von Herb Ryman allerdings noch etwas „*aufgelockerte{r}*“.⁴⁸¹ Im Zuge der Komprimierung der Schlossanlage im Planungsprozess wandelt sich der Nebentrakt zu zwei Dächern, die sich rechts und links an den Kernbau anschließen.⁴⁸²

Betrachtet man die Anlage nun im Detail, so fällt auf, dass sich die Designer des „*fairy-tale castle*“ an Schloss Neuschwanstein als dem „*Prototyp*“ eines

⁴⁷³ Ebd., S. 191.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 190.

⁴⁷⁵ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 182.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 180.

⁴⁷⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 192.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 191.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 192.

⁴⁸⁰ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 181.

⁴⁸¹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 192.

⁴⁸² Ebd.

sentimental romantischen Märchenschlosses orientierten.⁴⁸³ Besonders deutlich zeigt sich der Einfluss des bayrischen Schlosses an der Südseite des „Palas“ (Abb.41),⁴⁸⁴ dessen spitzer Giebel mit Rundbogenfries, Balkon und Blendbögen der Palasfassade von Schloss Neuschwanstein entlehnt wurde (Abb.42).⁴⁸⁵

Diese stilistischen Anleihen werden durch die Aussage des Disney- Designers Marvin Davis belegt, der die Verwandtschaft des Disneyschlosses mit Neuschwanstein betont.⁴⁸⁶ Ähnliches ist in den offiziellen Begleitbüchern des Disneykonzerns nachzulesen,⁴⁸⁷ in denen es über das Schloss heißt:⁴⁸⁸

*„a scale model constructed from early architectural designs turned out to look suspiciously like Neuschwanstein, the famous Bavarian castle of king Ludwig.“*⁴⁸⁹

Dennoch kann das „Märchenschloss“⁴⁹⁰ Disneys nicht einfach als Kopie des Ludwig-Schlosses bezeichnet werden, sondern eher als „*eklektizistisches Machwerk*“.⁴⁹¹

Das Schloss, dessen „*concrete blocks*“, den Kalkstein von Schloss Neuschwanstein imitieren sollen, während im Burggraben „*hundreds of swans*“ leben,⁴⁹² bezieht sich nämlich auch noch auf andere Vorbilder.

Stephan Sepp verweist in diesem Kontext etwa auf den rechten Flügel des Disneyschlosses, der durch seine „*Strebeböfeler*“ an das „*Langhaus einer Kathedrale*“ bzw. den Wiener Stephansdom erinnert.⁴⁹³ Dazu passen auch das Zickzackmuster der Dachziegel und der goldene Dachreiter.

⁴⁸³ Ebd., S. 8.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 192.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 191.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 192.

⁴⁸⁸ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 192.

⁴⁸⁹ Disney, Walt: Disneyland. Dreams, Traditions and Transitions. O. O. O. J., S. 103.

⁴⁹⁰ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 191.

⁴⁹¹ Ebd., S. 193.

⁴⁹² Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 181.

⁴⁹³ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 192.

Eine andere Inspirationsquelle stellt die „*französische Schlossbaukunst der Renaissance*“ dar, wie die Lukarne um das Kreuzstockfenster auf der Südseite des Schlosses verdeutlicht.⁴⁹⁴

Der Anteil französischer Architektur an den ikonographischen Studien der Designer um Disney äußert sich auch darin, dass in der Bibliothek des Filmstudios eine Ausgabe des „*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVe siècle*“ sowie zahlreiche Fotografien des von Viollet-le-Duc wiederaufgebauten Schlosses Pierrefonds vorlagen.⁴⁹⁵ Daher überrascht es nicht, dass der Bering des Disneyschlosses mit seinen mächtigen Rundtürmen Assoziationen an das Schloss Pierrefonds mit seinen acht Türmen⁴⁹⁶ hervorruft.

Erika Doss nennt das von Ludwig II. „*projected castle at Falkenstein*“ (Abb.43) als eine weitere mögliche Vorlage der Disney-Künstler für das Märchenschloss. Laut Stephan Sepp sind ihre Belege für diese Behauptung: „*a five-story watch tower, enclosed by a rock wall with low towers {...} uniaxial gatehouse*“⁴⁹⁷ jedoch „*ziemlich beliebig*“.⁴⁹⁸ Eine gewisse Anlehnung an das Modell von Max Schultze aus dem König-Ludwig- II.-Museum auf Herrenchiemsee⁴⁹⁹ erscheint mir aber in Anbetracht der Kompaktheit⁵⁰⁰ sowohl des „*Sleeping Beauty Castles*“ als auch des eben genannten Modells im Vergleich zu der „*langgestreckten Höhenburg*“⁵⁰¹ Neuschwanstein nicht abwegig.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 193.

⁴⁹⁵ Girveau, Bruno: La nostalgie bâtitseuse – Architecture et décor chez Disney. In: IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236); hier: S. 234.

⁴⁹⁶ Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 51.

⁴⁹⁷ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 184.

⁴⁹⁸ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 193.

⁴⁹⁹ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 184.

⁵⁰⁰ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 192.

⁵⁰¹ Russ, Sigrid: Neuschwanstein – der Traum eines Königs. München 1983, S. 24.

Aufschluss über die Gründe für die Heranziehung weiterer Vorbilder neben Schloss Neuschwanstein gibt eine „Anekdote“ aus der Planungsphase des Disneyschlusses:⁵⁰²

*„Ryman – thinking it looked too much like the flamboyant nineteenth-century castle that King Ludwig II of Bavaria built at Neuschwanstein – impulsively turned the castle top so it sat crosswise on its base“.*⁵⁰³

Allerdings ist hier anzumerken, dass eigentlich keine Drehung des Schlosskerns um 45°, sondern eine Drehung des Palas um 180° erfolgte, da die Nordfront auf der Illustration Herb Rymans letztlich als Südfront errichtet wurde (Abb.41).⁵⁰⁴

Wie Stephan Sepp gezeigt hat, ergeben sich zwischen Schloss Neuschwanstein und dem „fairy-tale castle“ in Disneyland Anaheim nicht nur stilistische Gemeinsamkeiten: Beide sind „*eskapistische Bauanlagen*“, verknüpft mit bestimmten Sehnsuchtsorten⁵⁰⁵ und „*persönlichen Traumvorstellungen*“.⁵⁰⁶ Sowohl Ludwig II. als auch Walt Disney ging es um die „*glaubhafte Darstellung von Bildern der Phantasie*“.⁵⁰⁷ Ludwig II. flüchtete sich in die Welt der Wagner-Opern und Walt Disney in „*die Welt der Märchen*“,⁵⁰⁸ die das Dornröschen-Schloss verkörpert. Dabei spielt das Motiv der Nostalgie eine wichtige Rolle. Die Bauten Disneys sind geprägt von einer „*nostalgie d’une Europe romantique, plutôt nordique et rhénane*“ und drücken „*Ce regret d’une architecture traditionnelle – la grange, le chalet, le château -, perturbée par le développement de l’industrialisation*“ aus.⁵⁰⁹

Auf den Begriff der Industrialisierung werde ich im Übrigen für die Analyse der Kulissenarchitekturen des „*Bösen*“ in den „*Herr der Ringe*“-Filmen wieder zurückkommen. Er ist auch eine gute Überleitung zum nachfolgenden Kapitel über Paradiesvorstellungen, die durch ihr „*ideales Naturverständnis*“

⁵⁰² Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 193.

⁵⁰³ Dunlop, Beth: Building a Dream. New York, S. 103.

⁵⁰⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 193.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 247.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 249.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 305.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 247.

⁵⁰⁹ Girveau, Bruno: La nostalgie bâtiesseuse – Architecture et décor chez Disney. In: IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236); hier: 235.

ein Gegenbild zu unserer durch die Industrialisierung geprägten Gesellschaft⁵¹⁰ darstellen.⁵¹¹

2.16 Paradiesvorstellungen:

Die Bibel schildert im 1. Buch Mose das Paradies als einen „*Ort von Vollkommenheit, Harmonie und Unschuld*“,⁵¹² bzw. einen „*wohl organisierte{n} {...} Garten*“.⁵¹³

Aufgrund seines Fehlverhaltens muss der Mensch das Paradies allerdings verlassen, sodass dieses zu seiner „*verlorene{n} Ur-Heimat*“ wird.⁵¹⁴

Eine andere Auffassung von Paradies verkörpert die Vorstellung vom „*himmlischen Jerusalem*“ (vgl. Joh.-Offenbarung 21,9-11), die auf frühchristliche Deutungen zurückgeht.⁵¹⁵

Der Paradiesgarten der Schöpfungsgeschichte und „*der künftige Aufenthaltsort der Seligen im Jenseits*“ sind demnach die beiden Angelpunkte, auf welche die Paradies-Bilder christlicher Kunst ausgerichtet sind. Beide beziehen sich dabei auf eine „*nicht-präsente und ,zeitenthobene’ Periode*“.

Zentraler Bestandteil der meisten Paradiesvorstellungen ist das „*Verlangen nach einer harmonischen Einheit von Mensch und Natur*“.⁵¹⁶

Im Koran etwa wird das Paradies als idealer Garten beschrieben, dessen Luft von Ingwer und anderen Wohlgerüchen erfüllt ist, und Xenophon von Athen übersetzt das persische Wort für eingezäunten Königsgarten mit „*Paradeisos*“.

Wie ich in den Kapiteln über die Filmkulissen zeigen werde, gibt es auch bei den Filmarchitekturen der Elben eine Abgrenzung von der Außenwelt, jedoch

⁵¹⁰ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 11.

⁵¹¹ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 8.

⁵¹² Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 7.

⁵¹³ Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.
⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Dazu und im Folgenden: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 7.

⁵¹⁶ Dazu und im Folgenden: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

nicht in Form von Zäunen, sondern durch hohe Bäume, in die Häuser hineingesetzt sind,⁵¹⁷ oder der Brücke nach Rivendell.

Das Motiv der Mauer als Abgrenzung vom alltäglichen Leben findet sich ebenso auf dem Gemälde „*Das Paradiesgärtlein*“ (Abb.44) wieder, das aus dem 15. Jahrhundert stammt.⁵¹⁸ Es zeigt einen „mittelalterlichen *Hortus conclusus*“ mit einer zinnenversehene Mauer, hinter der sich scheinbar unendliches Himmelsblau abzeichnet. Innerhalb der rechtwinkligen Mauer befindet sich eine vollkommen „überschaubar{e} und {...} kontrollier{bare}“ Welt.

Auch von Luzifers Drache geht keine Gefahr mehr aus, da er niedergestreckt am Boden liegt.⁵¹⁹ Ferner greift das natürliche Phänomen der Vergänglichkeit in diesem Garten nicht: So blühen die Pflanzen aus verschiedenen Jahreszeiten im Garten zur selben Zeit. Sie verkörpern in ihrer Idealisierung die „*Naturvorstellungen der deutschen Mystik*“.⁵²⁰

Vor diesem reichen floralen Hintergrund liest Maria aus der Bibel, während der Jesusknabe den heiligen Michael durch sein „*Zimbelspiel*“ erfreut.⁵²¹ Das Mobiliar des Gartens, welches zwischen dem „*Baum der Erkenntnis*“ und dem „*Baum des Lebens*“ angesiedelt ist, lässt an mittelalterliche Erholungsgärten denken. Zusammen mit der Unbeschwertheit der Figuren, schafft es eine Verbindung zwischen „*Paradiesstimmung und Lustgarten*“.⁵²² Das Motiv des Liebesgartens ist aus der höfischen Literatur des Mittelalters bekannt, die aufgrund des mittelalterlichen „*Touchs*“ von Mittelerde⁵²³ im weiteren Verlauf der Arbeit interessant sein könnte.

An dieser Stelle sei der Garten des grausamen Ritters „*Mabonagrín*“ genannt, den der Held im „*Erec*“ des Hartmann von Aue betreten muss. Dieser Garten ist durch eine Barriere aus Wolken von der Burg abgegrenzt, in dem

⁵¹⁷ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 53.

⁵¹⁸ Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

⁵¹⁹ Conrad, Dennis: *Oberrheinischer Meister*. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 24-25); hier: S. 24.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

⁵²² Conrad, Dennis: *Oberrheinischer Meister – Das Paradiesgärtlein*. In: Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 24-25); hier: S. 24.

⁵²³ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 61.

„{d}ie lineare Zeit {...} in der Gleichzeitigkeit aufgehoben {...} und {...}
die Luft voll Vogelsang und die Wiese bunt von Blumen {sind}“.⁵²⁴

Die Ausgeschlossenheit der Liebenden im Garten von der höfischen Gesellschaft charakterisiert diesen Ort allerdings als „*falsches Paradies*“, aus dem Mabonagrín und seine Frau durch Erec befreit werden müssen.⁵²⁵

Ebenfalls in den Kontext der höfischen Literatur des Mittelalters gehört der „*âventiure-Garten*“, der durch den Umstand gekennzeichnet ist, dass ihn der Held im Rahmen seiner *Âventiure* zerstört. Als Beispiel bietet sich der Garten der Laudine aus dem „*Iwein*“ an: ein „*paradiesische{r} Ort mit Brunnen, ewigem Sommer und Vogelgezwitscher*“, dessen friedliche Existenz durch das „*provokative Begießen des Brunnensteins*“ gestört wird.⁵²⁶ Weitere Merkmale dieses Gartentyps sind eine „*übermäßige Künstlichkeit und Kostbarkeit*“, die in Kombination mit unglaublicher Schönheit und magischen Gegenständen auftritt.⁵²⁷ Es handelt sich demnach bei einem solchen Garten um ein „*Gaukelwerk*“, dem mit Vorsicht zu begegnen ist.⁵²⁸

Ebenfalls zu den „*falschen Paradiesen*“ des Mittelalters gehört der so genannte „*Teufelsgarten*“, wie ihn der „*Paradiesgarten des Alten vom Berge*“ repräsentiert.⁵²⁹ Dieser stellt eine Art technisches Wunderwerk dar, das der Betreiber als „*Suchtmittel*“ nutzt, um junge Männer zu Auftragsmördern zu machen.⁵³⁰ Bezieht man die eben beschriebenen „*falschen Paradiese*“⁵³¹ auf das eingangs beschriebene Paradies des Christentums, so können erstere als „*Kunst-Produkte*“ und als Versuch betrachtet werden, die „*imaginative Leerstelle*“ zu füllen.⁵³²

Neben den mittelalterlichen und christlichen Paradiesvorstellungen haben auch die griechischen Mythen um das Paradies ihre Spuren in der

⁵²⁴ Schnyder, Mireille: Daz ander paradïse. In: *Paradies – Topografien der Sehnsucht*. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76); hier: S. 64.

⁵²⁵ Ebd., S. 67.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Ebd., S. 69.

⁵²⁸ Ebd., S. 71.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd., S. 72.

⁵³¹ Ebd., S. 73.

⁵³² Ebd., S. 74.

Kunstgeschichte hinterlassen. Den Anfang markiert „*Hesiods Mythos von den fünf Weltzeitaltern*“, der um 700 v. Chr. entstand.⁵³³ Er beschreibt das „*Goldene Zeitalter*“, das unter Kronos, dem Vater von Zeus, geherrscht haben soll und das dem Dichter aufgrund seiner Einfachheit und Sorglosigkeit attraktiv erscheint. Hesiod erzählt auch von den „*Inseln der Seligen*“, einem Ort, an dem verstorbene Helden ein paradiesisches Leben nach dem Tod erwartet.⁵³⁴ Hier zeigt sich eine erstaunliche Parallele zu den „*Undying Lands*“, dem letzten Ziel des Helden Frodo in „*Der Herr der Ringe*“.⁵³⁵

In der griechischen Mythologie finden sich des Weiteren unter den „*paradiesischen Orte{n}*“ auch die Inseln der „*Hesperiden*“, auf denen die „*sirenenähnlichen Töchter{n} der Nacht ihre >>Goldenen Äpfel<<*“ beschützen.⁵³⁶

Besonders berühmt wurde Vergils Vision von „*Arkadien*“, einer „*idyllische{n}*“ Hirtenlandschaft⁵³⁷, mit der sich zum Beispiel Thomas Eakins auf seinem Gemälde „*Arcadia*“ (um 1883) (Abb.45) auseinandersetzt, das drei Jugendliche mit Panflöten als „*persönlicher Ausdruck der Sehnsucht nach diesem irdischen Paradies*“ zeigt.⁵³⁸

Diese Sehnsucht ist nach wie vor aktuell:

„Als verlorener Ursprung, ideales Naturverständnis und utopische Entwürfe oder tröstliche Aussicht haben Paradiesvorstellungen {...} auch in säkularen und postmodernen Gesellschaften ihren Ort.“⁵³⁹

Claudia Benthien führt in diesem Zusammenhang weiter aus:

⁵³³ Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288–291); hier: S. 290.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 216.

⁵³⁶ Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288–291); hier: S. 290.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Friedrich-Sander, Silke: Thomas Eakins – *Arcadia*. In: In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 74-75); hier: S. 74.

⁵³⁹ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 8.

*„So gilt die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit als eine der elementarsten Antriebskräfte des Tourismus.“*⁵⁴⁰

Ein Vorreiter in dieser Hinsicht war Paul Gauguin,⁵⁴¹ der das Paradies in Tahiti suchte und letztlich nur „eine vom Kolonialismus zerstörte Idylle“ vorfand.⁵⁴² Solche in der Realität existierenden Orte, wie die Südseeinseln, Indien oder Afrika, stehen für eine Seite der „weltliche{n} paradiesische{n} Orte“.⁵⁴³ Die andere Seite stellt imaginäre Welten der Fantasie dar.⁵⁴⁴

Zu den „mythischen (Nicht)Orten“, die auch heute noch in der Populärkultur Verwendung finden, gehören „Shangri-La, Eldorado und Atlantis“.⁵⁴⁵

In Bezug auf die populären Medien fällt auf, dass gegenwärtig eine „virtuelle{n} Realisierung des Paradieses in digitalen Medien“ (z. B. „Second Life“) stattfindet.⁵⁴⁶ Die Vermittlung von paradiesischen Welten durch den Einsatz digitaler Technik ist ein Gedanke, den ich in Bezug auf das paradiesische Mittelalter⁵⁴⁷ wieder aufgreifen möchte.

Ein wichtiger Aspekt, der bei der Analyse von paradiesischen Wunschbildern in der Moderne nicht vergessen werden darf, ist die Frage nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Sie sind nämlich mehr als nur ein Ausgleich „leidvolle{r} Erlebnisse und Gefühle in der realen Welt“ unter dem Vorzeichen der Vereinfachung von komplexen Sachverhalten durch die Einführung entgegengesetzter Welten, wie Himmel und Hölle.

Vielmehr stehen „Paradiesvorstellungen {...} in einem Spannungsverhältnis von Veränderungspotenzial und Verhinderungsdynamik.“,⁵⁴⁸ wie Thomas

⁵⁴⁰ Ebd., S. 21.

⁵⁴¹ Kittner, Alma-Elisa: Zwischen Südseetraum und Tivoli. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 191-216); hier: S. 193.

⁵⁴² Ebd., S. 197.

⁵⁴³ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 20.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 21.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 9, vgl. dazu: Kristin Marek: „Eldorado {...} das sagenumwobene Goldland“ (s. Marek, Kristin: Eldorado: Mythos, Tapete und Video – Topologien einer Projektion. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 249 - 270); hier: S. 249.

⁵⁴⁶ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 10.

⁵⁴⁷ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 68.

⁵⁴⁸ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 21.

Claviez anhand des Einflusses paradiesischer Vorstellungen auf die ersten weißen Siedler in Amerika aufzeigt, die in Amerika eine idealtypische Gesellschaft errichten wollten.⁵⁴⁹

2.17 Organische Architektur:

Eine „*Definition des Organischen*“ ist aufgrund der verschiedenen Ausprägungen der „*Rezeption von Natur und Evolution*“ im Verlauf der Kunstgeschichte schwierig.⁵⁵⁰ Dennoch ist allen Positionen eine Gegenüberstellung von natürlichen Erzeugnissen und rational, menschlichen Konstrukten gemein.⁵⁵¹ Hinzu kommt gewöhnlich eine Form der Zivilisationskritik.⁵⁵²

Sabine Brinitzer definiert dementsprechend den Begriff der „*organischen Architektur*“, der wohl ursprünglich von Frank Lloyd Wright eingeführt wurde, als:

„Architekturströmung {...} im 20. Jahrhundert im Rahmen der Moderne neben dem puristischen Funktionalismus, dem Konstruktivismus und Rationalismus“,

die sich durch „*ihre Analogie mit der Natur und ihren ontologisch begründeten Funktionalismus*“ von der übrigen Moderne abgrenzt.⁵⁵³ Wie vielfältig das Spektrum der „*organischen Architektur*“ ist, veranschaulicht ein Blick auf die Liste ihrer Vertreter:

⁵⁴⁹ Claviez, Thomas: Vom (White) American Adam zur (Black) American Eve. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 135 – 154); hier: S. 137.

⁵⁵⁰ Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004, S. 9.

⁵⁵¹ Ebd., S. 10.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 13.

*„Frank Lloyd Wright, Hugo Häring, Oskar Niemeyer, Hans Scharoun {...} {,} Alvar Aalto {...} {,} Eero Saarinen {...}{,} Erich Mendelsohn sowie die Jugendstilarchitekten Antonio Gaudi und Henry van de Velde“.*⁵⁵⁴

Bei der Analyse „organischer“ Bauten muss sich der Betrachter demnach immer die Frage stellen, was in dem vorliegenden Fall genau mit dem Begriff des „Organischen“ gemeint ist.⁵⁵⁵ Zunächst einmal kann das Adjektiv „organisch“ einerseits auf einen Organismus, andererseits auf die Natur allgemein verweisen.⁵⁵⁶ Im Rahmen einer formalen Orientierung an der Natur schwingen weitere Bedeutungen mit, die

*„zum Beispiel {...}„ganzheitlich“, „gewachsen“ {...} {,} „zusammenhängend“ {...} {,} „rundlich“ {...} {,} „geschmeidig“ als auch „kristallin“ und „spröde“ {...} {umfassen} können“.*⁵⁵⁷

Neben der formalen Naturnachahmung gibt es noch die Möglichkeit einer „tektonische{n}“ und „funktionale{n}“ Bezugnahme auf die Natur, wobei nicht vergessen werden darf, dass die unterschiedlichen Ansätze auch ineinander übergehen können und „organisches“ Bauen immer „metaphorisch“ zu verstehen ist, da Architektur niemals einen natürlichen Ursprung hat.⁵⁵⁸ Die Verbindung von Natur und menschlicher Architektur beinhaltet jedoch keinen Widerspruch, wenn man davon ausgeht, dass

*„sie {die Architektur} der Mensch in die Natur einfügt und sie so beschaffen ist, dass sie dem Menschen als natürlichem Wesen mit all seinen geistigen, körperlichen, seelischen, sozialen und kulturellen Bedürfnissen weitestgehend entspricht.“*⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ Ebd., S. 14.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 16.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 14.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 16.

Neben den eben genannten Möglichkeiten der Berufung auf die Natur ist auch die Frage nach der Naturnähe für das Aussehen und den Aufbau eines „organischen“ Gebäudes wichtig:

*„ob es beispielsweise in einen Baum hineingebaut wurde {...} oder ob es selbst die Form eines Baumes wiederholt“.*⁵⁶⁰

Nach dieser kurzen Einführung über „organische Architektur“ möchte ich mich mit der Berliner Philharmonie von Hans Scharoun (Abb.46), als konkretem Beispiel „organischer Architektur“,⁵⁶¹ auseinandersetzen, weil ich diese später als Vergleichsvorlage in meinem Kapitel zu „Minas Morgul“ heranziehen möchte.

Grundlage für den Entwurf von Hans Scharoun war die „Zusammenführung von Kunst und Leben“, welche auch bei Bruno Taut ein zentraler Gedanke ist.⁵⁶²

Die angestrebte Vereinigung von Mensch und Musik spiegelt sich in der Wahl des Kreises, bzw. „unregelmäßige{n} Oktogons“ für den Grundriss der Philharmonie wieder.⁵⁶³ Um eine optimale Funktionalität des Konzertsaaes und damit eine hervorragende Akustik zu garantieren, fasste Scharoun die Sitzplätze zu „Blöcken oder Terrassen“ zusammen, die den „scharfkantigen Brechungen eines Kristalls“ gleichen,⁵⁶⁴

*„um von hier eine unmittelbare Schallreflektion in den Raum hinein und zu den Musikern zu gewährleisten.“*⁵⁶⁵

Diese Wirkung wird durch die Platten aus Jurakalk verstärkt, die das Orchesterpodium zieren.⁵⁶⁶

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd., S. 408, vgl. dazu: Norberg-Schulz, Christian: Vom Sinn des Bauens. In: Kirschenmann, Jörg, C./Syring, Eberhard: Hans Scharoun. Stuttgart 1993, S. 14.

⁵⁶² Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 397.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 400.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 399.

⁵⁶⁶ Ebd.

Die Verwendung kristalliner anstelle von „*geschwungenen*“⁵⁶⁷ Formen steht im Kontext von Bruno Tauts Auffassung des Kristalls als einer spirituellen Form und einem „*Sinnbild des Gemeinschaftsgefühls*“.⁵⁶⁸ Zugleich erscheinen die zackigen Elemente als „*Spiegelbild der Musik*“, indem sie die Bewegung der Musiker und die des Klanges im Raum versinnbildlichen.⁵⁶⁹

Die Funktionalität des Innenraums setzt sich in der „*differenziert schwingende{n} Zeltdachkonstruktion*“ (s. a. Abb.47) fort, die ebenfalls auf eine optimale Akustik hin ausgerichtet ist⁵⁷⁰ und vermutlich aus Hans Scharouns Aquarellen (Abb.48) heraus entwickelt wurde, auf denen

„*monumentale Konstruktionen mit leichten, wie ein Tuch oder eine Membran geformten Bedachungen versehen waren*“.⁵⁷¹

Dazu passt, dass Hans Scharoun sein Gebäude mit einer „*Landschaft*“⁵⁷² verglichen hat und es damit selbst „*in Analogie zur Natur interpretiert{e}*“.⁵⁷³ Ein weiteres Merkmal „*organischer Architektur*“, das die Berliner Philharmonie aufweist, ist die bewusste Verwendung von Holz⁵⁷⁴ im Innenraum des Konzertsaaes, das zusammen mit der Beleuchtung eine „*warme, räumlich intime Atmosphäre*“ schafft.⁵⁷⁵ Auch ergeben sich Parallelen zu Antonio Gaudi,⁵⁷⁶ wenn man an den „*skulptural wirkenden*“ Studioturm⁵⁷⁷ oder die fließenden Räume im Bereich des Foyers denkt.⁵⁷⁸

Der starke Einsatz des Baumaterials Holz ist ebenfalls bei dem finnischen Architekten Alvar Aalto anzutreffen. Dies zeigt sich etwa im finnischen Pavillon auf der Weltausstellung von 1936/37, den er innen mit Rundhölzern

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 400.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd., S. 401.

⁵⁷² Hans Scharoun, zit. nach Brinitzer 2006, S. 401.

⁵⁷³ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 401.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 18.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 402.

⁵⁷⁶ s. Kapitel 2.19 „Jugendstil“.

⁵⁷⁷ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 402.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 404.

auskleidete, um den Raum so besser den „*menschliche{n} Bewegungen*“ anzupassen.⁵⁷⁹ Auch Alvar Aaltos Villa Mairea (Abb.49) weist Holzverkleidungen in vielfacher Form auf. So verhüllte er die Stahlträger im Wohnbereich mit Leder und Holz⁵⁸⁰ und griff für die Terrasse im Erdgeschoss auf „*ungeschälte{n} Baumstämme{n}*“ zurück.⁵⁸¹ Abgesehen von Holz als Baumaterial wendet er sich auch durch die „*grasbewachsenen Dächer der Sauna und der Veranda*“ der Natur zu.⁵⁸²

Die in diesem Kapitel vorgestellten Punkte: Einsatz von Holz, die formale Orientierung an der Natur⁵⁸³ und die Einbettung von Gebäuden in die Natur⁵⁸⁴ gehören zum Handwerkszeug meiner Analyse der Filmkulissen in Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“. Gleichzeitig führt uns der formale Naturbezug zu meinem nächsten Kapitel „*Jugendstil*“.

2.18 Jugendstil:

Der Jugendstil, den ich vor allem im Kontext der Elbenarchitektur in den „*Herr der Ringe*“- Kapiteln als stilistische Vorlage heranziehen werde,⁵⁸⁵ kann als

⁵⁷⁹ Ebd., S. 431.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 432.

⁵⁸¹ Ebd., S. 433.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd., S. 15.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁸⁵ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 48.

„die letzte von mehreren ernsthaften Bemühungen, einen wahrhaft zeitgemäßen und >modernen<, keine früheren Perioden imitierenden Stil zu verwirklichen {...} {...}“

angesehen werden.⁵⁸⁶

Den gesellschaftlichen Hintergrund des Jugendstils, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte⁵⁸⁷ und besonders für die Malerei, Grafik und das Kunsthandwerk stilbildend wurde,⁵⁸⁸ bilden „*Aesthetic Discontent {...} {...} Aesthetic Movement, Décadence und beginnender Sozialismus*“.⁵⁸⁹ Im Rahmen des „*Aesthetic Movement*“ trat John Ruskin für „den Wert der handwerklichen Arbeit“ und für eine neue Wirtschaftsethik ein.⁵⁹⁰

Die künstlerischen Vorbilder für den „neuen“ Stil⁵⁹¹ sind weit gestreut. So lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit der „*ausschweifenden floralen*“ Formen⁵⁹² des Jugendstils zum „*Rokoko-Ornament und zum keltischen Dekor*“ erkennen.⁵⁹³ Außerdem orientierte man sich im Jugendstil an den präraffaelitischen Malern (s. Frau als Ideal der Schönheit⁵⁹⁴ in „*weihevoller Komposition*“ mit melancholischem Touch),⁵⁹⁵ aber auch an dem englischen Künstler William Morris sowie der Arts & Crafts-Bewegung.⁵⁹⁶ Ebenso muss in diesem Zusammenhang der Einfluss der japanischen Kunst auf den Jugendstil erwähnt werden, der sich unter anderem in einer Vorliebe für „*asymmetrische Komposition, neue{n} Motive{n} aus Natur und Gesellschaft {und} Achtung vor der Leere*“ äußert.⁵⁹⁷ Zugleich existieren in Bezug auf die Betonung von „*Funktion, Materialeigenschaft und Werkprozeß*“ sowie der

⁵⁸⁶ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁵⁸⁷ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 74.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 75.

⁵⁸⁹ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 9.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 25.

⁵⁹¹ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 556 s. v. 'Jugendstil'.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Ebd., S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁵⁹⁴ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 17.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 29.

⁵⁹⁶ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁵⁹⁷ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 9.

Verbindung von Hoch- und Gebrauchskunst Parallelen zur japanischen Kunst.⁵⁹⁸

Das Motiv der soeben erwähnten „*Leere*“ verband sich bei Frank Lloyd Wright und Josef Hoffmann im Sinne einer „*einfache{n} materialgerechte{n} Konstruktion*“ mit einer fließenden Bewegung zwischen „*Innen- und Außenraum*“.⁵⁹⁹

Ein „*Ineinandergreifen von Innen und Außen*“ findet sich auch bei Gebäuden von Antonio Gaudi in Barcelona,⁶⁰⁰ die anstelle von geraden Wänden auf wellenartig fließende Formen setzen, wie sie die skulptural wirkende Fassade des Wohnhauses Casa Batlló (Abb.50) verdeutlicht.⁶⁰¹

Antonio Gaudis expressive, „*organische Architektur*“, die auch für Ralph Bakshis Version der Elbenstadt „*Bruchtal*“ Pate gestanden haben könnte (Abb.51), ist jedoch trotz aller amorphen Krümmungen an konstruktiver Balance orientiert.⁶⁰² Sein Bemühen um selbsttragende Konstruktionen zeigt sich sehr stark in der von ihm errichteten Krypta der Colònia Güell (Abb.52),⁶⁰³ deren Gewölbeform er mit Hilfe von Schnüren berechnete, die von Segeltuchsäcken nach unten gezogen wurden, welche der Last des späteren Gewölbes entsprachen.⁶⁰⁴

Ein von ihm entworfener schräg stehender Pfeiler für den Park Güell, der auch „*ein Detail für den Kennedy-Airport in New York sein {könnte}*“ illustriert die Aktualität seiner statischen Überlegungen.⁶⁰⁵

Neben Antonio Gaudi seien an dieser Stelle noch weitere bedeutende Verbreiter des Jugendstils erwähnt.

In Finnland gestaltete Eliel Saarinen den Hauptbahnhof von Helsinki als ein „*Gesamtkunstwerk{s}*“, bestehend aus „*stilisierte{n} Menschenfiguren*“ zur

⁵⁹⁸ Ebd., S. 10.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁶⁰¹ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 204.

⁶⁰² Ebd., S. 201.

⁶⁰³ Ebd., S. 202.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 203.

⁶⁰⁵ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 75.

Dekoration einer vertikal ausgerichteten Architektur,⁶⁰⁶ die im Uhrturm und den hohen Betongewölben gipfelt.⁶⁰⁷

Auch der Wiener Architekt Otto Wagner setzte sich mit modernen Baumaterialien auseinander. Am Karlsplatz schuf er den „*neuen Bautyp*“ einer Stadtbahnhaltestelle aus Eisen.⁶⁰⁸ In ihrem reichen „*sezeessionistischen Dekor*“ und den Marmorplatten wirkt der Nutzbau beinahe luxuriös.⁶⁰⁹ Ein ähnliches Design zeigen Wagners Mietshäuser an der Wienzeile, die Vorreiter des modernen Wohnungsbaus darstellen.⁶¹⁰

Schüler von Otto Wagner war Joseph Maria Olbrich, der sich nicht nur für das Hauptgebäude der Wiener Sezession,⁶¹¹ sondern auch für den skulptural wirkenden Hochzeitsturm auf der Darmstädter Mathildenhöhe verantwortlich zeichnet, von dem sich der expressionistische Architekt Erich Mendelsohn inspirieren ließ.⁶¹²

Mit dem Wohnungsbau beschäftigte sich auch Philipp Webb, der das „*Red House*“ für den präraffaelitischen Maler William Morris⁶¹³ in einem verhältnismäßig schlichten, aber komfortablen Stil,⁶¹⁴ den Bedürfnissen des Künstlers und Handwerkers angemessen, errichtete.⁶¹⁵

In den Niederlanden verwirklichte Victor Horta mit dem „*Maison und Atelier Horta*“ (Abb.53) ein „*Gesamtkunstwerk des Jugendstils*“, das die theoretischen Äußerungen Van der Veldes über die Linie als abstraktem Ausdrucksmittel widerspiegelt.⁶¹⁶

Eine an die Gestaltungsweise Van de Veldes erinnernde Linienführung ist auch auf dem Screenshotdetail zu Ralph Bakshis Verfilmung von „*Der Herr der Ringe*“ erkennbar (Abb.54).

⁶⁰⁶ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 302.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 303.

⁶⁰⁸ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁶⁰⁹ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 348.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Ebd., S. 340.

⁶¹² Ebd., S. 242.

⁶¹³ Ebd., S. 29.

⁶¹⁴ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558 s. v. 'Jugendstil'.

⁶¹⁵ Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 31.

⁶¹⁶ Ebd., S. 152.

Ähnlich wie das Wohnhaus von William Morris weist auch das von Van de Velde für sich selbst entworfene Haus einen einfachen, dafür aber sehr individuellen Charakter auf.⁶¹⁷

Die rasche Verbreitung des Jugendstils in ganz Europa wurde nicht zuletzt durch Van de Veldes Theorien,⁶¹⁸ die Weltausstellungen und diverse Kunst-Zeitschriften, etwa der französischen „*Revue Blanche*“ oder der deutschen „*Die Jugend*“⁶¹⁹ gefördert.⁶²⁰

Die Gründe für die gegenwärtige Beliebtheit des Jugendstils liegen zum einen in seiner „*modistischen Attraktivität*“⁶²¹ und zum anderen tragen „*gegenwärtige Verlusterfahrungen*“ zu einer „*nostalgische{n} Rezeption des Jugendstils*“ bei.⁶²² Seine „*florale, betont naturalistische Ornamentik, verstanden als Symbol einer Solidarisierung mit Natur gegen äußere Bedrohung*“, hilft, „*den Zweckrationalismus {der Gegenwart} ästhetisch zu kompensieren*“.⁶²³ Gleichzeitig erscheint der Jugendstil mit seinem sich wiederholenden Ornament als „*{N}aturalisier{ung}*“ der „*Stil- und Kapitalrotation*“ auf dem Kunstmarkt.⁶²⁴ Des Weiteren schafft er in seinen Objekten eine herbeigesehnte Verbindung von Technologie und romantischem Naturempfinden und bietet mit seiner Vorstellung von einer „*Kunst-Leben-Versöhnung*“ scheinbar einen Ausweg aus einer ziellosen Gesellschaft an.⁶²⁵ Das Revival des Jugendstils ist aber auch eine Gegenbewegung zur technisch kühlen, funktionalistischen Baukunst der Nachkriegszeit.⁶²⁶ Analog dazu war laut Gabrielle Fahr-Becker die Suche nach „*unverbrauchte{n} Formen und Motiven*“ im Jugendstil auch ein Ausdruck

⁶¹⁷ Ebd., S. 157.

⁶¹⁸ Ebd., S. 154.

⁶¹⁹ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 74.

⁶²⁰ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

⁶²¹ Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980, S. 210.

⁶²² Ebd., S. 211.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd., S. 212.

„der Sehnsucht nach einer neuen Spiritualität, die den drohenden lebensfeindlichen Implikationen der wachsenden Industriegesellschaft die Verbundenheit mit der äußeren wie inneren Natur entgegensetzt.“⁶²⁷

Jener Aspekt der Kritik an zunehmender Industrialisierung könnte ein guter Ansatzpunkt für die Analyse der paradiesischen Elbenarchitektur in Bezug auf Nostalgie⁶²⁸ und die Abgrenzung der Architektur des „Guten“ gegenüber den Bauten des „Bösen“ in Peter Jacksons *„Der Herr der Ringe“* sein.⁶²⁹

2.19 Ruinenbauten im Landschaftsgarten:

Der Paradies-Topos spielt auch für das Verständnis von Landschaftsgärten eine wichtige Rolle, deren künstliche Ruinenbauten aufschlussreiche Vergleichsmöglichkeiten für die Analyse der pittoresken Ruinen in den *„Herr der Ringe“*-Filmen bieten.

Hintergrund der Entstehung von Landschaftsgärten im England des 18. Jahrhunderts ist das

„Spannungsfeld zwischen Arkadia und Utopia, {...} der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies und dem Wunschbild einer wahrhaft humanen {...} Gesellschaft.“⁶³⁰

Unzufrieden mit der von *„Korruption und Machtmissbrauch“* geprägten politischen Situation in London flüchtete sich der Adel auf das Land, bzw. in den Landschaftsgarten, um dort in Erwartung eines positiven Wandels der Gesellschaft zu leben.⁶³¹ Bestandteile dieses Landschaftsgartens waren dabei

⁶²⁷ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 10.

⁶²⁸ vgl. dazu: Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980, S. 211.

⁶²⁹ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:37.

⁶³⁰ Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 17.

⁶³¹ Ebd., S. 18.

sowohl antike als auch gotische Ruinen, wie der Garten in Stowe (Abb.55) zeigt, der von William Kent umgestaltet wurde.⁶³²

Horace Walpole, seines Zeichens Schauernovellist⁶³³ und Schöpfer des neugotischen Landhauses „*Strawberry Hill*“,⁶³⁴ stufte William Kent als den ersten Landschaftsgestalter ein, der die Landschaftsgemälde von Claude Lorrain in einem Garten verwirklichte.⁶³⁵

Für das Schloss in Stowe zeichnet sich übrigens der britische Architekt John Vanbrugh verantwortlich,⁶³⁶ dessen Aussagen über den malerischen Wert mittelalterlicher Ruinen den Beginn des „*romantischen Ruinenkult{es} und d{er} romantischen Liebe zum Mittelalter*“ markieren.⁶³⁷ Idealtypisch finden sich im Garten von Stowe der „*Griechische Tempel*“ mit seinen griechischen Säulen⁶³⁸ als Ausdruck einer idealisierten Vorstellung von Griechenland als „*Wiege der Freiheit und Demokratie*“ und der von James Gibbs im Jahre 1741 errichtete „*Gotische Tempel*“, welcher für ein „*ideologisch verklärte{s}, stimmungsbelaadene{s}*“ Bild vom Mittelalter steht.⁶³⁹

Günter Hartman weist in seinem Buch „*Die Ruine im Landschaftsgarten*“ auf die enge Verknüpfung von Ruine und Landschaft hin. Während antike Ruinen samt der Originalumgebung in die herrschaftlichen Gärten hineinkopiert wurden, wie etwa das Beispiel des vom Gartentheoretiker C. C. L. Hirschfeld angeführten „*Wasserfall{s} zu Tivoli*“ in Hohenheim belegt, sind die gotischen Ruinen nicht an konkrete Bauwerke aus einer bestimmten Region angelehnt, dafür aber noch stärker mit der sie umgebenden Landschaft (z. B. Felsformationen) verbunden.⁶⁴⁰ Man denke in diesem Zusammenhang nur an die Eremitage in Wilhelmsbad, die eine eindrucksvolle „*Symbiose*“ von „*traditionelle{r} Grottenarchitektur und gotische{n} Ruinen*“ darstellt.⁶⁴¹ Noch stärker ist die Verknüpfung von Felsen und gotischer Architektur beim

⁶³² Ebd., S. 36.

⁶³³ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 617.

⁶³⁴ Ebd., S. 615.

⁶³⁵ Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 36.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 610.

⁶³⁸ Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 43.

⁶³⁹ Ebd., S. 42.

⁶⁴⁰ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 130.

⁶⁴¹ Ebd., S. 132.

Eingangsportal der künstlichen Burgruine in Machern (Abb.56),⁶⁴² die aus dem 18. Jahrhundert stammt.⁶⁴³ In das Umfeld der Ruine pflanzte man eine alte Eiche, neben die ein Steintisch gesetzt wurde, welcher durch seine Inschrift unmittelbar auf die Stammesgeschichte des Bauherren hinweisen sollte. Dies kann im Kontext der Französischen Revolution als ein Versuch des Grafen gesehen werden,

„{d}as im Zeitalter der Empfindsamkeit aktuelle Bedürfnis, der unbequemen Realität in eine erträumte Wunschwelt zu entfliehen“,

auszunutzen, um seine „verunsicherte Legitimation als Landesherr zu stützen.“⁶⁴⁴ An dieser Stelle sei bereits auf den am Ende des dritten Films wieder erblühten Baum in „*Minas Tirith*“ als Symbol einer neuen Herrschaft verwiesen.⁶⁴⁵

Der Anblick der ruinösen Architektur (Mauerreste, Burgtor, Turm) in Machern löste beim Betrachter melancholische Gefühle aus, wenn er die Bauteile im Kopf rekonstruierte,⁶⁴⁶ und ermöglichte es ihm gleichzeitig, sich mittels der abgerufenen Vorstellungen vom Mittelalter in die vergangene Epoche von ritterlichen Tugenden⁶⁴⁷ und „einer ideal vorgestellten völkischen Gemeinschaft“⁶⁴⁸ „zurückzusetzen“.⁶⁴⁹ Auch der „Geisterbahneffekt{s}“ im Inneren (ein plötzlich aufspringendes Gitter) diene einst dazu, die Distanz zwischen „*Betrachter und Kunstrealität*“ aufzuheben und somit eine Flucht „in eine ferne Welt“ in Zeiten des Umbruchs zu ermöglichen.⁶⁵⁰ Auf dem Weg zum Turm schließt sich ein „*dunkler Gang*“ an.⁶⁵¹ Bei der Analyse der Ruinen von Wörlitz (Abb.57) erklärt Günter Hartmann die Funktion eines solchen Ganges im Kontext der Ruinenarchitektur:

⁶⁴² Ebd., S. 135.

⁶⁴³ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 278-279).

⁶⁴⁴ Ebd., S. 280.

⁶⁴⁵ Russel, Gary: *The Art of the Return of the King*. New York 2004, S. 42.

⁶⁴⁶ Hartmann, Günter: *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms 1981, S. 281.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 290.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 292.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 270.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 299.

⁶⁵¹ Ebd., S. 300.

„Weil sie sehr dunkel sind, schalten diese Gänge zwischen den als verschiedene Realitätsebenen zu begreifenden Bereichen dieser Szene den Gesichtssinn des Betrachters aus, wodurch anschließend die quasi traumähnliche Realisierung von Scheinwelten ihre bestmögliche Darstellung erfährt.“⁶⁵²

Die hier beschriebenen Durchgänge sollen in Wörlitz zwischen den ruinösen Teilen der Anlage (Ruine eines römischen Gymnasiums, Theaterruine etc.)⁶⁵³ und den nachfolgenden „intakten, antikisierenden Grotten und Innenräumen {...} vermitteln“.⁶⁵⁴

In Machern wurde der Besucher beim Durchschreiten des Verbindungsgangs allerdings nicht nur auf den nächsten Abschnitt der Anlage vorbereitet, sondern auch noch durch eine „Überraschung“ erschreckt, denn in einer seitlich eingefügten Apsis, die man an dieser Stelle von der Gangführung her nicht vermuten würde, befand sich dem Chronisten Koch zufolge ein Altar mit Schwert und Totenschädel.⁶⁵⁵ Der so eben beschriebene Überraschungseffekt erinnert an den verborgenen „Ha Ha“,⁶⁵⁶ einen im Landschaftsgarten überraschend auftauchenden Graben und verdeutlicht die Wechselwirkungen von Landschaftsgarten und Ruine.⁶⁵⁷ Der von Günter Hartmann herausgearbeitete Weltfluchtcharakter⁶⁵⁸ der Ruine von Machern und die damit verbundene Funktion der Gruseffekte werden etwa im Kapitel zu den Höhlen von „Moria“ und den Ruinen von „Amon Sûl“ wieder aufgegriffen.

2.20 Moderne:

⁶⁵² Ebd., S. 268.

⁶⁵³ Ebd., S. 267.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 268.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 300.

⁶⁵⁶ Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 36.

⁶⁵⁷ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 300.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 299.

Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit den „*postmoderne{n}* {...} *Elemente{n}*“ in den „*Herr der Ringe*“- Filmen von Peter Jackson⁶⁵⁹ stelle ich in den folgenden Kapiteln kurz wesentliche Aspekte der Postmoderne dar. Da zum Verständnis der Postmoderne auch ihr Verhältnis zur Moderne gehört,⁶⁶⁰ widme ich dieser ebenfalls ein kurzes Kapitel:

Der Begriff der „*Moderne*“ steht zum einen für „*die im 17. Jahrhundert beginnende Philosophie der Neuzeit*“, der zufolge der Mensch Herrscher über die Natur sein soll, aber auch für „*die Zeit der Emanzipation und geistigen Befreiung der Menschheit*“ im 18./19. Jahrhundert sowie für das 20. Jahrhundert.⁶⁶¹

Laut Jean-François Lyotard ist die Moderne bestimmt von „*Meta-Erzählungen*“/Maximen. Beispiele hierfür sind das teleologische Menschenbild der Aufklärung, die Vorstellung allgemeinen Wohlstands im Kapitalismus oder die marxistische Ideologie.⁶⁶²

Die Kunst der Moderne versucht, sich von der Kunst des 19. Jahrhunderts und deren Realismus abzugrenzen.⁶⁶³ Ihr Gegner ist das

„*etablierte, konventionelle, biedermeierliche Verständnis von Kunst {...}*“
mit seiner Vorliebe für „*Harmonie, klare Perspektive, „schöne“ Melodien,*
und {...} konkrete Darstellung.“⁶⁶⁴

Stattdessen kommt es zu einer „*Fragmentierung der Wirklichkeit*“, wie beispielsweise im Kubismus,⁶⁶⁵ einem Vermischen der Genres, verstärkter Innerlichkeit, „*Subjektivität, persönliche Sinnesempfindung*“, etwa bei Virginia Woolf⁶⁶⁶ und einer „*Aufhebung der Perspektive*“.⁶⁶⁷

⁶⁵⁹ Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 137.

⁶⁶⁰ Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm*. Sankt Augustin 2002, S. 36.

⁶⁶¹ Ebd., S. 37.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Hawthorn, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Übersetzt v. Waltraud Kolb. Tübingen 1994, S. 207 s. v. 'Moderne und Postmoderne'.

⁶⁶⁴ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 50.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 52.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 51.

Während der Realismus die Mimesis betont, tritt in der modernen Kunst Abbildhaftigkeit in den Hintergrund und Selbstreflexivität, bzw. Selbstreferenzialität gewinnen an Bedeutung.⁶⁶⁸ Virginia Woolfs „*The Waves*“ versucht nicht, eine perfekte Illusion für den Leser zu schaffen, sondern hebt die eigene Fiktionalität hervor. Ähnliches gilt beispielsweise für die Gemälde Pablo Picassos, die zu keinem Zeitpunkt einen Zweifel daran lassen, dass sie gemalt sind. Die Kunst erlangt damit eine Form von Autonomie gegenüber der Wirklichkeit und bricht mit ihrer Vergangenheit. Kommen wir nun auf das Verhältnis von Postmoderne und Moderne zu sprechen.

Zwar ist David Harvey zufolge die Postmoderne eine Weiterentwicklung der Moderne, die mit ihr ein fragmentarisches Verständnis der Welt teilt,⁶⁶⁹ aber es besteht doch ein wesentlicher Unterschied in der Haltung gegenüber dem Phänomen des Verfalls in der Welt. Der postmoderne Mensch empfindet die fragmentierte,⁶⁷⁰ moderne Welt trotz ihrer Probleme (zunehmende Dominanz der Wirtschaft, Übertechnisierung, erkenntnistheoretischer Zweifel etc.) als positiv.⁶⁷¹ Die Postmoderne ist von daher im Gegensatz zur Tradition der Moderne weniger pessimistisch, als denn affirmativ.⁶⁷²

Auch bricht sie im Gegensatz zur Moderne nicht mit der Vergangenheit. Ihre Vertreter wie Umberto Eco oder Charles Jencks rehabilitieren vielmehr das Erbe der Vergangenheit, indem sie wieder klassische Formen verwenden.⁶⁷³

Martin-Christoph Justs Analyse der Erzählsituation Peter Jacksons in der „*Herr der Ringe*“-Trilogie als „konventionell“⁶⁷⁴ lässt sich durch einige in diesem Kapitel genannte antimoderne Elemente untermauern, etwa der

⁶⁶⁸ Dazu und im Folgenden: Hawthorn, Jeremy: Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Übersetzt v. Waltraud Kolb. Tübingen 1994, S. 207 s. v. 'Moderne und Postmoderne'.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 205 s. v. 'Moderne und Postmoderne'.

⁶⁷⁰ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 52.

⁶⁷¹ Hawthorn, Jeremy: Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Übersetzt v. Waltraud Kolb. Tübingen 1994, S. 211 s. v. 'Moderne und Postmoderne'.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Fischer Lexikon Literatur. Hrsg. v. Ulfert Rickles. Frankfurt/M 1996. Bd. 2, S. 1314 s. v. 'Moderne'.

⁶⁷⁴ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 56.

Rückbezüglichkeit auf Vergangenheit, der Verwendung „*schöner*“ Melodien in der Filmmusik oder der Schaffung einer perfekten filmischen Illusion.

2.21 Postmoderne:

2.21.1 Definition:

Der Begriff der „*Postmoderne*“, den ich für die Analyse der Filmarchitekturen in den „*Herr der Ringe*“-Filmen heranziehen möchte, setzt sich aus den beiden Bestandteilen „*post*“ und „*modern*“ zusammen. Demnach bezieht er sich auf etwas, das zeitlich nach der sogn. „*Moderne*“ anzusiedeln ist.

Problematisch bei einer Auffassung von Postmoderne als kulturgeschichtliche Phase nach der Moderne ist ihre Abgrenzung gegenüber derselben. Es stellt sich die Frage, was die Postmoderne im Gegensatz zur Moderne, wie sie Koslowski versteht, oder zu einer Weiterentwicklung der Moderne (z. B. Jean-François Lyotard) auszeichnet.⁶⁷⁵

Allgemein wird das Merkmal des „*Pluralismus*“ ins Feld geführt. In der Postmoderne existiert keine absolute Wahrheit mehr, die in Kunst, Wissenschaft oder Philosophie verbindlich ist, stattdessen stehen verschiedene, differierende Wissenskonzepte und Stilrichtungen nebeneinander.

Dem Verlust absoluter Wahrheit und der ihren Platz einnehmenden Pluralität begegnet man in der Postmoderne auf affirmative Art und Weise.

Zur klaren Differenzierung von Postmoderne und Moderne ist diese Bestimmung des Begriffs allerdings nur geeignet, wenn man die Moderne mit der Vorstellung von einer „*mathesis universalis*“ assoziiert. Schreibt man aber auch der Moderne bereits eine „*Pluralität der Wissenschaften*“ zu, so kann die Postmoderne eher als eine Umformung der Moderne betrachtet werden.⁶⁷⁶

Andreas Huyssen etwa sieht Pluralisierungstendenzen bereits in den 1960er

⁶⁷⁵ Dazu und im Folgenden: Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, (S. 602-603) s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁷⁶ Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 324 s. v. 'Postmoderne'.

Jahren⁶⁷⁷ und auch Wolfgang Iser geht davon aus, dass die Postmoderne eher Problemstellungen der Moderne radikalisiert, als tatsächlich neue schafft.⁶⁷⁸ Die Entwicklung hin zu immer mehr Vielfalt stößt allerdings nicht überall auf reine Zustimmung, kritisiert wird zumeist eine Hinwendung zu Beliebigkeit und Eklektizismus.⁶⁷⁹

Eng verbunden mit dem Pluralismus in der Postmoderne ist das Einebnen der Grenzen zwischen hoher und populärer Kultur. Leslie Fiedler fordert in seinem Essay „*Cross the Border – Close the Gap*“ eine Erweiterung des ästhetischen Spektrums hin zur Popkultur und eine Verschmelzung von hoher Kunst mit der Kulturindustrie. Die neomarxistische Ideologiekritik empfindet diese Entwicklung als negativ, sieht darin gar einen „*Ausverkauf der Kunst*“.⁶⁸⁰

Weitere Merkmale der Postmoderne, die aus dem Kriterium der Pluralität heraus abgeleitet werden, sind laut Andreas Huyssen das Ende einer linear voranschreitenden Entwicklung in der Kunst oder wie Harald Fricke meint, die Aufgabe des „*Innovationszwangs*“.⁶⁸¹

Für die Architektur, die für den Schwerpunkt meiner Arbeit am interessantesten ist, bedeutet dies, dass nun die Hinwendung zur Vergangenheit an die Seite von moderner Bautechnik tritt.⁶⁸² Es kommt zu einer Wiederentdeckung des Ornaments⁶⁸³ sowie zur Verwendung historischer Formen. Die Sprache dieser Architektur ist daher mehrfach kodiert.⁶⁸⁴ Sie beruht auf Differenzen, bzw. Gegensatzpaaren wie neu und alt, Hoch- und Populärkultur.⁶⁸⁵

⁶⁷⁷ Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 602 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁷⁸ Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 324 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁷⁹ Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 602 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁸⁰ Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 349 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁸¹ Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 603 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁸² Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm. Sankt Augustin 2002, S. 33.

⁶⁸³ Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 351 s. v. 'Postmoderne'.

⁶⁸⁴ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 6.

⁶⁸⁵ Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart 2003. Bd. 5., S. 37 s. v.

Als verbindendes Element der Gegensätze tritt laut dem Architekten und Architekturtheoretiker Charles Jencks die Ironie auf. Die Frage nach der Ironie wird uns im Übrigen auch in meiner Analyse der Filmtrilogie Peter Jacksons noch beschäftigen.

Zentral für die Postmoderne-Diskussion sind auch die Äußerungen von Jean-François Lyotard. Dieser hat in „*Le différend*“ das Ende der „*großen Erzählungen*“ verkündet, die von einem linearen, auf einen bestimmten Sinn hin ausgerichteten Verlauf der Geschichte ausgehen.⁶⁸⁶

Der performative Selbstwiderspruch der Postmoderne liegt nun darin, dass, wie Niklas Luhmann bereits sagte, die Kritik an den „*großen Erzählungen*“ selbst eine „*große Erzählung*“ darstellt.⁶⁸⁷

Ferner werden im Gegensatz zur Moderne Geschichte und Zeit in der Postmoderne nicht mehr linear, sondern räumlich gedacht. Vergangenheit, Zukunft, aber auch Moderne oder Postmoderne werden nicht mehr im Sinne einer chronologischen Abfolge, sondern räumlich ineinander verstrickt aufgefasst.⁶⁸⁸ Eine solche Betrachtungsweise lässt eine Auffassung von Postmoderne als Epoche, die zeitlich nach der Moderne kommt, nicht mehr zu.

Im Folgenden gehe ich in Anlehnung an Martin-Christoph Just auf drei zentrale Techniken der Postmoderne ein,⁶⁸⁹ die im Kapitel zur Behandlung der Frage, ob die „*Herr der Ringe*“-Filme als postmodern einzustufen sind, von mir wieder aufgegriffen werden.

2.21.2 Techniken der Postmoderne:

2.21.2.1 Bricolage:

’Postmoderne/postmodern’.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 2 s. v. ’Postmoderne/postmodern’.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 23 s. v. ’Postmoderne/postmodern’.

⁶⁸⁹ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: 53 ff.

Der Begriff wurde ursprünglich von dem Anthropologen Claude Levi-Strauss eingeführt.

Anders als bei der „*Collage*“ kommt es bei der „*Bricolage*“ zu einer Vermengung von divergenten Bestandteilen unterschiedlicher Provenienz.⁶⁹⁰

Daraus resultiert ein „*Überraschungseffekt*“.⁶⁹¹

Beispiele für „*Bricolage*“ sind die „*Entwicklung der Lego-Steine*“ oder die Verwendung von „*Samplings in den 80er Jahren*“. Beim „*Sampling*“ extrahiert man Abschnitte eines Musikstückes und fügt diese dann in das eigene musikalische Werk ein.⁶⁹²

Ähnliches praktizierte die Musikindustrie in den 90er Jahren, als man Popmusik mit Klassik vermengte.⁶⁹³ Martin-Christoph Just erkennt hierin den „*eklektisch{en}, anti-puristisch{en} und nicht-hermetisch{en}*“ Charakter der Postmoderne.⁶⁹⁴

Aus dem Bereich der Literatur nennt er „*Der Name der Rose*“ als „*kommerziell erfolgreiches Beispiel postmoderner Literatur*“ und zugleich als Beispiel für postmoderne „*Bricolage*“.⁶⁹⁵

In „*Der Name der Rose*“ führte Umberto Eco unterschiedliche Genres, beispielsweise den Kriminalroman und den Historischen Roman, zu einer literarischen Einheit zusammen.⁶⁹⁶

2.21.2.2 Pastiche:

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 54.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 55.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 54.

In „*Der Name der Rose*“ findet sich außerdem das Verfahren des „*Pastiche*“.⁶⁹⁷ Frederic Jameson versteht unter „*Pastiche*“ „*the imitation of a peculiar or unique {...} style {...} speech in a dead language*“.⁶⁹⁸

Eine der stilistischen Vorlagen für „*Der Name der Rose*“ ist, wie bereits oben erwähnt, der Kriminalroman. Dies verdeutlicht bereits der Name des Protagonisten „*William von Baskerville*“, der als Anspielung auf Conan Doyles traditionelle Detektivgeschichte verstanden werden kann.⁶⁹⁹

2.21.2.3 Zitat:

Robert Zemeckis geht in seinem Film „*Forrest Gump*“ über bloße Anspielungen hinaus, wenn er ganze Szenen in seinen Film einfügt, die ursprünglich anderen Filmproduktionen entstammen.⁷⁰⁰

Auch ist es in Filmen der Postmoderne nicht unüblich, „*the atmosphere*“ einer vergangenen Epoche wiederzubeleben.⁷⁰¹

Frederic Jameson führt unter anderem „*American Graffiti*“ und „*Chinatown*“ an, um seine These von „*la mode rétro*“ oder „*nostalgia film*“ zu untermauern:

Beide Filme verwenden gezielt Zeichen und Stilelemente der 50er und 30er Jahre.⁷⁰²

Zum Verständnis dieser „*Intertextualität*“ wird allerdings, im Gegensatz zur Moderne, weniger klassische Bildung als die Vertrautheit mit „*Populärkultur*“ vorausgesetzt.⁷⁰³

⁶⁹⁷ Ebd., S. 55.

⁶⁹⁸ Jameson, Fredric: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. London 1991, S. 17.

⁶⁹⁹ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 55.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 56.

⁷⁰¹ Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 21.

⁷⁰² Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 23.

⁷⁰³ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 56.

Dies verwundert in Anbetracht von Leslie Fiedlers postulierter Aufhebung von „*high*“ und „*low culture*“ in der Postmoderne nicht.⁷⁰⁴

2.22 Postmoderne Literatur:

Ähnlich wie schon bei der Definition des Begriffs der „*Postmoderne*“ ist es nicht leicht, eine angemessene Definition für „*postmoderne Literatur*“ zu finden. Fest steht jedenfalls, dass der Begriff „*postmoderne Literatur*“ in den 1960er Jahren aufkam und sich auf US- amerikanische Texte bezog.⁷⁰⁵ Der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler betont als eine Gemeinsamkeit den Formenreichtum in den Werken. Damit einhergeht John Barth, der anhand dieses Merkmals postmoderne Literatur von der modernen „*literature of exhaustion*“ abgrenzt.⁷⁰⁶

Leslie Fiedler stellt ein weiteres wichtiges Merkmal der Postmoderne heraus, indem er eine Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und Subkultur, Ästhetik und Philosophie⁷⁰⁷ und nicht zuletzt zwischen Literaturkritik und Literatur postuliert.⁷⁰⁸

Das Konvergieren von „*High*“ und „*Low Culture*“ in der postmodernen Literatur führt zu einer Einbeziehung der sog. „*genre fiction*“ durch die Schriftsteller. Dazu gehören „*Western*“, „*Science Fiction*“ und „*Pornografie*“. Dadurch kommt es einerseits zu einer Enthierarchisierung in der Ästhetik und andererseits zu einer Aufwertung der „*genre fiction*“.⁷⁰⁹

Auch Susan Sontag befasst sich mit Populärkultur. Sie subsumiert unter dem Begriff des „*Camp*“ zum einen eine ästhetische Betrachtungsweise, welche

⁷⁰⁴ Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 349 s. v. 'Postmoderne'.

⁷⁰⁵ Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 603 s. v. 'Postmoderne'.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 325 s. v. 'Postmoderne'.

⁷⁰⁸ Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart 2003. Bd. 5., S. 17 s. v. 'Postmoderne/postmodern'.

⁷⁰⁹ Ebd.

auf den Faktor der Künstlichkeit abhebt und zum anderen stark stilisierte Werke,⁷¹⁰ die oft nicht der Hochkultur zugerechnet werden.⁷¹¹

Die Umgebung des Kunst rezipierenden Subjekts in der Postmoderne ist dabei durch die „*neuen {...} Medien*“ bestimmt. Aufgrund von Reizüberflutung ist es ihm nur noch möglich, „*Patterns*“ wahrzunehmen. Vor diesem Hintergrund schreiben Autoren wie William Burroughs, der für seinen experimentellen Schreibstil bekannt ist.⁷¹²

In der Gegenwart gibt es zwei verschiedene Strömungen postmoderner Literatur. Zum einen die deutsche Richtung, die sich auf die aufklärungskritische philosophische Tradition bezieht und zum anderen die nordamerikanische Richtung, welche hauptsächlich vom philosophischen „*linguistic turn*“ beeinflusst ist.⁷¹³ Dieser meint eine erkenntnistheoretische Umwälzung in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften mit Konzentration auf die Sprache als Grundlage „*menschlichen Denkens und Handelns*“.⁷¹⁴

Ein wichtiger Punkt für das Verständnis postmodernen Schreibens ist die Verabschiedung „*großer Erzählungen*“, in deren Folge es auch zu einer „*Delegitimierung*“ der Grundsätze kommt, die früheren Autoren Orientierung gaben. Fortschrittsglaube und Sinnhaftigkeit werden plötzlich in Frage gestellt. Stattdessen finden sich „*konkurrierende Sprachspiele*“ in den Werken, die Einflüsse von Ludwig Wittgenstein und Friedrich Nietzsche erkennen lassen.⁷¹⁵

Postmoderne Literatur lehnt die durch die Aufklärung hervorgebrachte Modernisierung der Gesellschaft ab und bezieht sich daher auf literarische Techniken, die bis in die Romantik zurückgehen. Andreas Huyssen und Umberto Eco beispielsweise stellen das Aufgreifen althergebrachter Formen

⁷¹⁰ Sontag, Susan: Anmerkungen zu >Camp< (Notes on »Camp«). In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. Übersetzt v. Mark. W. Rien. Frankfurt/Main 2009, (S. 322-341); hier: S. 324.

⁷¹¹ Ebd., S. 325.

⁷¹² Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 325 s. v. 'Postmoderne'.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Metzler Lexikon Ästhetik. Hrsg. v. Achim Trebeß. Stuttgart 2006, S. 234 s. v. 'Linguistic turn'.

⁷¹⁵ Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 325 s. v. 'Postmoderne'.

in der postmodernen Literatur heraus und nennen als ein weiteres Merkmal Ironie in Verbindung mit Intertextualität.⁷¹⁶

In den 80er Jahren vollzieht sich in der deutschsprachigen Literaturszene die sog. „*Wiederkehr des Erzählens*“. Auktorialer Erzähler und lineare Erzählstrukturen werden damit wieder salonfähig.⁷¹⁷

Umberto Eco ist es dann auch, der eine „*Renaissance des historischen Romans*“ einleitet, eine Tendenz, der sich Patrick Süskind mit „*Das Parfum*“ oder C. Ransmayr mit „*Die letzte Welt*“ anschließen.⁷¹⁸

Umberto Eco unterscheidet drei Formen des historischen Romans. Einmal gibt es die „*Romanze*“. Gemeint sind die „*Artusromane*“ oder die „*Gothic Novel*“. Hier bildet die Vergangenheit nur den Rahmen für die Erzählung.⁷¹⁹

An zweiter Stelle wäre der „*Mantel-und-Degen-Roman*“ zu nennen.⁷²⁰ Dort geht es um tatsächliche historische Ereignisse und Persönlichkeiten, jedoch erfolgt eine Ausschmückung durch imaginierte Persönlichkeiten und Handlungen.⁷²¹ In die dritte Kategorie des „*wahren historischen Romans*“ fällt „*Der Name der Rose*“ von Umberto Eco selbst. Die Personen und Handlungen dieses Romantypus können durchaus erfunden sein, aber sie entsprechen der Zeit, in welcher der Roman angesiedelt ist.⁷²²

Diese Rückbezüglichkeit auf Vergangenheit könnte ein Versuch der Autoren sein, dem Sinnverlust nach dem Wegfall der absoluten Wahrheit entgegenzuwirken, wenn sich beispielsweise Peter Handke der erzählerischen Rekonstruktion und der Wiederholung zuwendet.⁷²³

Englischsprachige postmoderne Autoren, die eher nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen suchen, sind unter anderem Th. Pynchon, P. Auster, deutschsprachige Alexander Kluge und Heiner Müller.⁷²⁴

⁷¹⁶ Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 603 s. v. 'Postmoderne'.

⁷¹⁷ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin 2003. Bd. 3, S. 138 s. v. 'Postmoderne'.

⁷¹⁸ Ebd., S. 139 s. v. 'Postmoderne'.

⁷¹⁹ Eco, Umberto: Nachschrift zum >>Namen der Rose<<. Wien 1984, S. 86.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd., S. 87.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006, S. 326 s. v. 'Postmoderne'.

⁷²⁴ Ebd., S. 326 s. v. 'Postmoderne'.

Abschließend möchte ich noch genauer auf Umberto Eco eingehen, der in seiner Nachschrift zu „*Der Name der Rose*“ einige zentrale Aussagen über das postmoderne Schreiben gemacht hat:

Für ihn ist Postmoderne mehr eine „*Geisteshaltung*“, eine bestimmte Art des Kunstschaffens, als eine klar zeitlich einzuordnende Richtung.⁷²⁵ Er ordnet Postmoderne als kulturhistorisches Phänomen ein, dass auf jede Avantgarde folgen muss, wenn diese sich erschöpft hat, wenn sie nicht mehr fortgeführt werden kann. Auf den völligen Bruch mit der Vergangenheit, die verbrannte Leinwand in der Malerei, das Bauwerk als reine Fläche in der Architektur, antwortet die Postmoderne mit einer Rückbesinnung auf das Vergangene unter dem Vorbehalt der Ironie, d. h. „*ohne Unschuld*“.⁷²⁶ Eine viel zitierte Aussage von Umberto Eco ist der Satz:

„*Wie jetzt Liala sagen würde, ich liebe dich inniglich*“.⁷²⁷

Mit diesem Satz ist die typische postmoderne Haltung zusammengefasst: zitathafter Rückbezug auf die Vergangenheit, aber mit dem Abstand der Ironie.

Zitate erlauben Umberto Eco als Autor die Wiedergabe von Handlung durch andere Handlungen, wobei das Zitat nicht mehr so bieder sein muss, wie das Original.⁷²⁸ Hier ordnet sich Eco in die Tradition von John Barth ein, der bereits feststellte, dass es heute nur noch möglich ist, in Form von Zitaten zu schreiben.⁷²⁹ Ein nicht minder wichtiges Merkmal der Postmoderne ist für ihn der Brückenschlag zwischen „*Kunst und Vergnügen*“.⁷³⁰ Er beruft sich hier auf Leslie Fiedler⁷³¹ und John Barths Formulierungen bezüglich des idealen postmodernen Schriftstellers. Avantgarde und Unterhaltungsfaktor sind demnach in der Postmoderne nicht einfach entgegengesetzt, sondern durchaus miteinander vereinbar. Gerade eine Ausrichtung auf ein breites Publikum ist

⁷²⁵ Eco, Umberto: Nachschrift zum >>Namen der Rose<<. Wien 1984, S. 77.

⁷²⁶ Ebd., S. 78.

⁷²⁷ Ebd., S. 79.

⁷²⁸ Ebd., S. 76.

⁷²⁹ Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart 2003. Bd. 5., S. 35 s. v. 'Postmoderne/postmodern'.

⁷³⁰ Eco, Umberto: Nachschrift zum >>Namen der Rose<<. Wien 1984, S. 82.

⁷³¹ Dazu und im Folgenden: Ebd., (S. 81-82).

nach Meinung von Umberto Eco eine Chance für die Avantgarde. Der Aspekt der Orientierung am Geschmack der Massen⁷³² ist auch für das Verständnis der Filmarchitekturen in „*Der Herr der Ringe*“ nicht unerheblich.

2.23 Postmoderne Architektur:

Grundlage für die Entwicklung einer postmodernen Architektursprache ist das „*Versagen der modernen Architektur*“ im Bereich des sozialen Wohnungsbaus.⁷³³

Dieses Scheitern äußert sich dem Architekten Charles Jencks zufolge in der „*destruction of our cities*“⁷³⁴ und wird durch die Plattenbausprengung in St. Louis am 15. Juli 1972 als Abgesang von „*failure in planning and architecture*“ verdeutlicht.⁷³⁵

Eine Lösung für dieses Problem verspricht die postmoderne Architektur.⁷³⁶

In „*The Language of Post-Modern Architecture*“ definiert Charles Jencks die postmoderne Architektur genauer. Dabei fällt auf, dass sich seine Definition postmoderner Architektur nahtlos an die Äußerungen Fiedlers zur Vermischung von Elite- und Popkultur anschließen lässt.⁷³⁷

Postmodernes Bauen ist laut Charles Jencks „*hybrid, doubly-coded*“.⁷³⁸ Eine Seite dieser Architektur stellt die Moderne mit ihren modernen bautechnischen Verfahren dar, wodurch es den Architekten möglich ist, sich mit ihren Kollegen zu verständigen, die andere Seite meint das Aufgreifen von traditionellen Formen, welche eine Verbindung zum Volk gewährleisten.⁷³⁹

⁷³² Shippey, Tom: Der Weg nach Mittelerde. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 453.

⁷³³ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002, S. 33.

⁷³⁴ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 10.

⁷³⁵ Ebd., S. 9.

⁷³⁶ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002, S. 33.

⁷³⁷ Ebd., S. 35.

⁷³⁸ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 5.

⁷³⁹ Ebd., S. 6.

*„Architects who wanted to get over the Modernist impasse {...} had to use a partly comprehensible language, a local and traditional symbolism. But they also had to communicate with their peers and use a current technology. Hence the definitions of Post-Modernism as double-coding‘.*⁷⁴⁰

Eine Ausrichtung der „Elite“ (Architekten) auf den Geschmack der Öffentlichkeit (Bewohner) erscheint nicht zuletzt deswegen wichtig, da diese in zunehmendem Maße an der Architektur partizipiert.⁷⁴¹

Wie etwas weiter oben erwähnt ist die Ausrichtung auf den Geschmack der Allgemeinheit⁷⁴² auch für das Verständnis für die Entwürfe der Gebäude in den „Herr der Ringe“-Filmen wichtig.

Um die neue Architektur von „Late-Modern Architecture“ abzugrenzen, nennt Charles Jencks das Merkmal der Pluralität.⁷⁴³ Als Exempel führt er die Staatsgalerie in Stuttgart von James Stirling an, die perfekt eine „*juxtaposition of new and old*“ repräsentiert.⁷⁴⁴ Adrian Forty sieht im Falle der Stuttgarter Staatsgalerie „*‘memory’ in architecture*“ verwirklicht. Das Bauwerk beinhaltet eine Vielzahl von

*„neo-classical features – rotunda, columns with simplified capitals, heavy cornices“.*⁷⁴⁵

Ein wesentlicher Unterschied von spätmodernen und postmodernen Bauten ist laut Charles Jencks die Tatsache, dass spätmoderne Architektur immer noch vom modernen Primat der Funktion bestimmt ist, wohingegen postmoderne Architektur die Moderne transformiert, indem sie zwar, wie bereits erwähnt, moderne Traditionen und Bauformen fortführt, aber eben auch andere, ältere Formen zulässt (z. B. das Ornament).⁷⁴⁶ Auf diese Weise entsteht ein

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Shippey, Tom: Der Weg nach Mitteleuropa. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 453.

⁷⁴³ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 6.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 5.

⁷⁴⁵ The Art of Forgetting. Hrsg. v. Adrian Forty, Susanne Küchler. Oxford 2001, S. 14.

⁷⁴⁶ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 6.

mehrfach kodiertes Bauwerk mit pluralistischem Formenvokabular, das sich gegen reinen Funktionalismus wendet.⁷⁴⁷

Auch die Filmarchitektur in Peter Jacksons Trilogie ist, wie ich im Verlauf der Arbeit zeigen werde, pluralistisch konzipiert, auf historische Vorbilder bezogen und als Kulissenarchitektur bereits von Natur aus von der Funktionalität eines Nutzbaus abzugrenzen.

Als das erste Paradebeispiel postmodernen Bauens bezeichnet Charles Jencks das Portland Building (Abb.58).⁷⁴⁸

An ihm lassen sich sowohl die Doppelkodierung, wie auch die Einwirkung der Öffentlichkeit auf den Bauprozess nachvollziehen.

Michael Graves gewann zwei Architekturwettbewerbe für das Gebäude und setzte sich damit gegen seine spätmodernen Konkurrenten durch.

Einerseits ist das Gebäude modern, weil moderne Bautechniken angewendet werden, andererseits tritt hier deutlich das Ornament zu Tage:

Das Portland Building mit seiner kubischen Form erfährt eine ästhetische und bedeutungsmäßige Aufwertung durch einen gewaltigen farbig gefassten Schlussstein, das Bandornament an den Seiten des Gebäudes und die Figur der „*Portlandia*“ über dem Eingang. Der Schlussstein, die Pfeiler sowie die farblichen Kontraste lassen an den Klassizismus und ägyptische Formen denken, wodurch eine klare Hinwendung zur Vergangenheit vollzogen wird.

Die Verbindung zur Öffentlichkeit wird durch die Eingangsfigur gewahrt. „*Portlandia*“ repräsentierte im 19. Jahrhundert die Hoffnungen der Bürger und den Handel. Daher bietet diese Figur den Menschen der Handelsstadt New York eine Identifikationsmöglichkeit. So verwundert es nicht, dass es letztlich die Bürger der Stadt New York waren, die durch ihren Einsatz für die Aufstellung der Figur sorgten.

Der von Charles Jencks angeführte symbolische Einschlag in der Architektur schlägt eine Brücke zur symbolischen Architektur von „*Minas Tirith*“, die ich im dritten Teil der Arbeit darlegen werde.

⁷⁴⁷ Riedl, Peter Anselm: Nostalgie und Postmoderne. In: Kultur und Gedächtnis. Hrsg. v. Jan Assmann. Frankfurt/M 1988, (S. 340-367); hier: S. 347.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Historismus, als „Gegengewicht“ zur industriellen Bauweise, s. Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 26.

⁷⁴⁸ Dazu und im Folgenden: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. (7-8).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Charles Jencks in seinem Buch sieben Merkmale postmoderner Architektur skizziert, darunter die im Inhaltsverzeichnis genannten Merkmale des Historismus, der direkten Stilreproduktion, der Wiederbelebung bodenständiger Architektur, des kontextuellen Bauens, der Bedeutung von Metaphern und Metaphysik und des historisch bestimmten Raumes.⁷⁴⁹ Aus diesen Merkmalen entsteht ein „*Radical Eclecticism*“.⁷⁵⁰

Die Wiederkehr des „*Historizismus*“ stellt das Anfangsstadium der postmodernen Architektur dar. Ein Beispiel wäre „*Casa Belli*“ des italienischen Architekten Paolo Portoghesi in Rom mit seinem barock geschwungenen Dach (Abb.59).⁷⁵¹

Mit dem „*contextual*“ Bauen meint Charles Jencks die Rücksichtnahme auf die vorhandenen städtebaulichen Gegebenheiten,⁷⁵² während sich der Punkt „*metaphysics*“ auf die bedeutungsmäßige Aufladung von Architektur mittels „*metaphors*“ vor dem Hintergrund der postmodernen „*pursuit of odd metaphysics*“ bezieht.⁷⁵³

Der „*Radical Eclecticism*“ als Ergebnis bringt für die Architekten den Vorteil mit sich, dem Kontext entsprechend frei und „*ad hoc*“ die am besten geeigneten architektonischen Formen herauszugreifen.⁷⁵⁴

Trotz aller Betonung des Ornaments, dessen sich der postmoderne Architekt eklektisch bedient, ist dennoch nicht jedes postmoderne Bauwerk ein „*dekorierte{r} Schuppen*“, zumindest dann nicht, wenn alle Elemente Bezug zueinander haben, sodass sich eine symbolische Architektur oder eine Art Gesamtkunstwerk ergibt.⁷⁵⁵ Die dabei verwendeten Elemente können durchaus für differierende Auffassungen stehen, wie im Falle von Lucien Kroll und seinen Bauten der medizinischen Fakultät in der Nähe von Brüssel.⁷⁵⁶ Das Gesamtkunstwerk als eine „*dissonante{n} Schönheit*“⁷⁵⁷ ist

⁷⁴⁹ Ebd., S. 118.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 128.

⁷⁵¹ Ebd., S. 81.

⁷⁵² Ebd., S. 112.

⁷⁵³ Ebd., S. 113.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 128.

⁷⁵⁵ Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 176.

⁷⁵⁶ The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 105.

⁷⁵⁷ Jencks, Charles: Die Postmoderne. Übersetzt v. Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart 1987, S.

folglich eine heterogene Mischung verschiedener Stile, ein „*schwierige{s}* Ganze{s}“, ⁷⁵⁸ wie Robert Venturi sagt oder in Niklas Luhmanns Worten: „*eine Einheit des Differenten*“. ⁷⁵⁹

Aus der Verwendung der „*verschiedene{n}* Codes“ ergibt sich „*Multivalenz*“. Damit ist die Offenheit eines Gebäudes für vielfältige Assoziationen gemeint. ⁷⁶⁰

Eine solche Offenheit ist ebenso den Filmkulissen in den von mir behandelten Filmen gemein, wie sich anhand der zugehörigen Kapitel herauskristallisieren wird.

Einen Überblick über die Unterschiede zwischen postmoderner und moderner Architektur gibt neben Charles Jencks auch der bereits erwähnte Robert Venturi in seinem Buch „*Lernen von Las Vegas*“. Dort vergleicht er die beiden Seniorenresidenzen „*Crawford Manor*“ und „*Guild House*“ miteinander (Abb.60, Abb.61).

Robert Venturi beschreibt sein

„*Guild House*“ als „*eine freistehende, sechsgeschossige, palazzoähnliche Anlage, die {sich} in Material und Bauweise den umgebenden Bauten anpasst*“. ⁷⁶¹

Dem gegenüber handelt es sich bei

„*Crawford Manor*“ um „*ein{en} aus seiner Umgebung herausstechende{n} Turm, einzigartig in der modernen Ville-Radieuse-Welt*“. ⁷⁶²

Konstruktionstechnisch gesehen stellt „*Guild House*“ einen „*Skelettbau aus Ortbeton mit Curtain Walls*“ dar, dessen Vorhangfassaden aus schwarzen

330.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M 1997. Bd. 2, S. 595.

⁷⁶⁰ Jencks, Charles: Die Postmoderne. Übersetzt v. Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart 1987, S. 338.

⁷⁶¹ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 105.

⁷⁶² Ebd., S. 108.

Ziegeln bestehen, welche die angestrebte Integration in die Umgebung erleichtern.⁷⁶³

„Crawford Manor“ ist ebenfalls ein Skelettbau unter Verwendung von Ort beton, allerdings mit „*streifenförmig geriffelten Beton-Elementen*“, die auf den Produktionsprozess verweisen sollen.⁷⁶⁴

Ein Unterschied zwischen den Gebäuden ergibt sich aus der Tatsache, dass in „Crawford Manor“ anstelle von Fenstern nur „*Lichtschleusen der Balkone*“ eingebaut wurden. Robert Venturi setzt im Rahmen seines Entwurfs für „*Guild House*“ stattdessen auf traditionelle Schiebefenster. Ihr Einsatz ist symbolisch und lässt sie daher sowohl „*vertraut*“ als auch „*fremd*“ (durch die Größe der Fenster) erscheinen.⁷⁶⁵ Eine ähnliche Ambivalenz liegt im Fall der historischen Kirche Sacre-Coeur von Paul Abadie vor, die einerseits auf romanische Formen setzt und andererseits orientalische Einflüsse zeigt.⁷⁶⁶

Der wesentliche Unterschied zwischen „Crawford Manor“ und „*Guild House*“ liegt nach Robert Venturi in den ähnlich symbolisch aufgeladenen Schmuckformen, die sich beim „*Guild House*“ im Gegensatz zu „Crawford Manor“ nachweisen lassen.⁷⁶⁷

Trotz der eigentlich sechs Geschosse zeichnen sich bei „*Guild House*“ durch eingefügte weiße Steine drei Geschosse ab: „*Sockel, Obergeschoss und Attika*“.⁷⁶⁸ Auf diese Weise werden Assoziationen an einen Palazzo der italienischen Renaissance evoziert.⁷⁶⁹

Dazu passt der Eindruck einer Kolossalordnung, der durch die Relativierung der sechs Geschosse entsteht.

Den finalen Abschluss dieses „*dekorierten Schuppen{s}*“⁷⁷⁰ bildet eine

„*Fernseh-Antenne aus golden eloxiertem Aluminium {...} sowohl die Kopie einer abstrakten Lippold-Plastik als auch ein Symbol für den dominierenden Lebensinhalt unserer Alten*“.⁷⁷¹

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 109.

⁷⁶⁵ Ebd.

⁷⁶⁶ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 266.

⁷⁶⁷ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 109.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 110.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 112.

Ferner zeigt „*Guild House*“, anders als „*Crawford Manor*“, ein großes Zeichen über dem Eingang: „*Guild House*“.

Als „*explizite Symbolzeichen*“⁷⁷² erinnert es an die „*Signets*“ von Las Vegas, die von vorbeifahrenden Autofahrern wahrgenommen werden können.⁷⁷³

Erklärend sei an dieser Stelle gesagt, dass Robert Venturi unter dem erwähnten „*dekorierten Schuppen*“ die Kombination aus der funktional bedingten Grundform eines Gebäudes und einem ornamentalen Überzug versteht.⁷⁷⁴

„*Crawford Manor*“ vermittelt im Gegensatz zu „*Guild House*“ Botschaften nur mit Hilfe seiner „*physiognomischen Form*“.⁷⁷⁵

Allerdings erfolgt der Rückgriff auf historische Vorbilder (italienischer Palazzo) bei Robert Venturi auf eine indirekte Art und Weise.⁷⁷⁶

Anders verhält es sich etwa beim „*Signet*“ des „*Caesars Palace*“ in Las Vegas (Abb.62), das „*klassische Rundsäulen {...} eher etruskisch als römisch*“ und einen römischen Architrav präsentiert.⁷⁷⁷

Abschließend sei im Zusammenhang mit „*Guild House*“ noch auf den ironische Gestus hingewiesen, mit dem der Architekt die historischen Bezüge vorführt.⁷⁷⁸

⁷⁷¹ Ebd., S. 110.

⁷⁷² Ebd., S. 113.

⁷⁷³ Ebd., S. 66.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 105.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 113.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 112.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 66.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 112.

2.24 Postmodernes Kino

Neben der postmodernen Literatur und Architektur kann man auch von „*postmodernem Kino*“ sprechen, welches sich im Laufe des „*Postmodernismus*“ in den 80er Jahren entwickelte.⁷⁷⁹

Das „*postmoderne Kino*“ definiert Jürgen Felix als „*die bislang letzte bedeutende internationale Filmkultur*“, die bis in die Gegenwart hineinreicht und sich genauso auf große Hollywoodproduktionen, wie „*Blade Runner*“ (1982) von Ridley Scott und „*Terminator*“ (1984) von James Cameron, wie auch auf „*Autorenfilme*“ von Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki oder David Lynch bezieht.⁷⁸⁰

Da die von mir behandelten „*Der Herr der Ringe*“- Filme dem Gegenwartskino entstammen, könnte eine Untersuchung des Postmoderne-Begriffs im Kino interessante Interpretationsansätze für die folgende Analyse geben.

Im Kino spiegeln sich das Selbstverständnis und die Weltauffassung der Postmoderne am besten wieder,⁷⁸¹ da Medialisierung eines der Hauptkennzeichen von Postmoderne ist.⁷⁸² Die zunehmende Technisierung der Gesellschaft zeigt sich im Film etwa in Form der „*Clip-Ästhetik*“, die man vom Musiksender MTV her kennt⁷⁸³ und welche sich in „*der Verbindung von Ton und Bild in einer rhythmischen Montage {...} Strategie der assoziativen Semantik*“ äußert⁷⁸⁴ sowie in der erzählerischen Logik von Computerspielen, beispielsweise in Actionfilmen wie „*Die Hard*“ (1988) von John McTiernan.⁷⁸⁵

Letztgenannter Film weist noch ein weiteres Merkmal von Postmoderne auf, das insbesondere Umberto Eco herausgestellt hat,⁷⁸⁶ und zwar die

⁷⁷⁹ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 7-10); hier: S. 8.

⁷⁸⁰ Ebd.

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Ebd., S. 9.

⁷⁸³ Ebd., S. 8.

⁷⁸⁴ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002, S. 11.

⁷⁸⁵ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 7-10); hier: S. 9.

⁷⁸⁶ Ebd.

Rückbezüglichkeit auf Vergangenheit, jedoch unter dem Vorbehalt der Ironie und „ohne Unschuld“.⁷⁸⁷ Im Fall von „Die Hard“ handelt es sich zwar um eine Bezugnahme auf das klassische Hollywood-Kino, dieses wird aber nur zitiert, um die Computerspielatmosphäre zu vermitteln.⁷⁸⁸

Diese Verschmelzung von Computerspielindustrie, Internet und dem Filmgeschäft nimmt immer stärker zu, das zeigen unter anderem die jüngsten Computerspielverfilmungen und der Umstand, dass zu beinahe jedem neuen Hollywoodfilm gleichzeitig ein Computerspiel veröffentlicht wird. Ein gutes Beispiel für das Phänomen der Medienverschränkung ist der Film „Matrix“ (1999) der Wachowski-Brüder, in dem sich die gesamte Wirklichkeit als computerspielartige Simulation erweist.

Daran lässt sich Jean Baudrillards These von der Ersetzung der Wirklichkeit durch die Scheinwelt des „Hyperreale{n}“⁷⁸⁹ anschließen.⁷⁹⁰

Deshalb verwundert es nicht, dass Petra Meyer in ihrer Analyse des Films „Matrix“ Jean Baudrillards Begrifflichkeiten verwendet.

So erläutert sie den Transfer der Figur „Trinity“ durch eine Telefonzelle mit den Worten:

„Zugleich handelt es sich um eine Verbindung zwischen filmischer Simulation und computergenerierter Simulakrenbildung im Medium Film und somit zwischen filmischer Inszenierungsebene einer körperlichen Existenz der Darsteller und ihrer digitalen Existenz als Informationen.“⁷⁹¹

⁷⁸⁷ Eco, Umberto: Nachschrift zum >>Namen der Rose<<. Wien 1984, S. 77.

⁷⁸⁸ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 7-10); hier: S. 9.

⁷⁸⁹ vgl. dazu: Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995 (S. 90-101); hier: S. 92.

⁷⁹⁰ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 7-10); hier: S. 9.

⁷⁹¹ Meyer, Petra: Matrix: Körper- und Medieninszenierung im postmodernen Film. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 297 – 320); hier: S. 303.

Ferner beschreibt sie die „*Körper-Maschine-Verkopplungen*“⁷⁹² der Menschen mit der Matrix als „*Cyberpunk-Wunschtraum {...} {und} computergeneriertes Simulakrum*“.⁷⁹³

Die Verbindung von Mensch und Maschine hat eine lange Tradition im Kino. Sie reicht von „*Metropolis*“ über „*Odyssee im Welttraum*“ (1968) von Stanley Kubrick und „*Blade Runner*“ bis zu „*Matrix*“.⁷⁹⁴

Der Film „*Matrix*“ von 1999 bezieht sich damit auf filmische Tendenzen, die mit „*Blade Runner*“ begannen und verdeutlicht so die Aktualität des postmodernen Kinos.⁷⁹⁵

Als Nächstes möchte ich mich mit dem Film „*Blade Runner*“ als prototypischem postmodernem Film anhand des Aufsatzes von Giuliana Bruno näher auseinandersetzen.

Grundlage der Filmanalyse von Giuliana Bruno sind die von Frederic Jameson verwendeten Begriffe „*Pastiche*“ und „*Schizophrenie*“. Unter Verwendung dieser Begriffe und einer Definition von Postmoderne, die aus der Architektur abgeleitet ist, soll „*Blade Runner*“ „*als Metapher der postmodernen Situation*“ verstanden werden.⁷⁹⁶ „*Schizophrenie*“ meint nach diesem Verständnis ein Durcheinandergeraten von „*Zeichen*“ und einer damit verbundenen Unfähigkeit, auf das Symbolische zuzugreifen.⁷⁹⁷ Die Übertragbarkeit eines Krankheitsbegriffes aus der Psychoanalyse auf die gesellschaftliche Situation führt Frederic Jameson in „*Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*“ aus:

„*This differentiation and specialisation {...} of reality is then prior to what happens in the psyche —postmodern schizo-fragmentation*“.⁷⁹⁸

⁷⁹² Ebd., S. 313.

⁷⁹³ Ebd., S. 314.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 313.

⁷⁹⁵ Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 7-10); hier: S. 9.

⁷⁹⁶ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 66.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Jameson, Fredric: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. London 1991. S. 372.

„Pastiche“ bezieht sich auf „*the imitation of a peculiar or unique {...} style {...} speech in a dead language*“.⁷⁹⁹ Da Frederic Jameson selbst den Begriff des „Pastiche“ aus der postmodernen Architektur abgeleitet hat, beschäftigt sich Giuliana Bruno zuallererst mit der architektonischen Kulisse von „*Blade Runner*“.⁸⁰⁰

Ort der Handlung des Films ist das Los Angeles der nahen Zukunft, geprägt vom „*postindustriellen Verfall*“. Diese Stadt erscheint nicht „*ultramodern*“, hochtechnisiert und keimfrei. Sie ist viel mehr „*postmodern*“, im Sinne von chaotisch und schmutzig.⁸⁰¹ Die Autorin bezeichnet dies als *die „dunkle Seite der Technologie: den Prozess der Desintegration“*.⁸⁰²

An dieser Stelle sei an Niklas Luhmanns Ausführungen zur gesellschaftlichen Differenzierung erinnert, der von einer ständigen Integration und Desintegration von gesellschaftlichen Teilsystemen sprach.⁸⁰³ Allerdings ist Desintegration für Niklas Luhmann nicht unbedingt ein negatives Phänomen, sondern eine natürliche Reaktion des gesellschaftlichen Gesamtsystems auf ein Zuviel an Integration.⁸⁰⁴

Der Verfall im zukünftigen Los Angeles äußert sich primär im Müll, der ständig präsent ist. Die Filmfigur J.F. Sebastian haust in einem „*heruntergekommen*“ Gebäude, die Punks im Film streifen durch Ruinenlandschaften und Pris wartet vor einer Kulisse aus Müll auf J.F. Sebastian.⁸⁰⁵ Der Abfall ist dabei ein Produkt der postindustriellen Gesellschaft, der selbst wieder als Grundlage für weitere Produktion dient. Dementsprechend gestaltet sich die Ästhetik dieser Gesellschaft als eine Kunst des Recyclings.⁸⁰⁶ Dies passt zu Niklas Luhmanns Auffassung von autopoietischen Systemen, also Systemen, die sich aus ihren eigenen

⁷⁹⁹ Ebd., S. 17.

⁸⁰⁰ Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 66.

⁸⁰¹ Ebd., S. 67.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M 1997. Bd. 2, S. 606.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 604.

⁸⁰⁵ Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 67.

⁸⁰⁶ Ebd.

Bestandteilen heraus selbst erschaffen⁸⁰⁷ und auf eine ständige Selbstreproduktion ausgelegt sind, um nicht einfach wieder zu verschwinden.⁸⁰⁸

Recycling in der Kunst ist nichts anderes als eine Umformulierung des zitathaften Umgangs mit Vorbildern, wie er für die Postmoderne typisch ist. Von daher verwundert es nicht, dass die postmoderne Stadt Los Angeles im Film kein reines Los Angeles ist, sondern ein Konglomerat verschiedener Großstädte, wie New York oder Tokio und somit selbst eine Ansammlung von Zitaten darstellt.⁸⁰⁹ Damit soll eine Aussage über die postindustrielle Gesellschaft gemacht werden, die in die Beliebigkeit abzudriften droht. Dieser Vorwurf kann von der Stadt und ihrer Architektur auf die in ihr lebenden Menschen und deren Sprache, die aus Japanisch, Deutsch etc. besteht, übertragen werden. Ihre Sprache ist „*Pastiche*“, eine beliebige Vermengung ursprünglich einmal differierender Elemente.⁸¹⁰ Die Austauschbarkeit der Menschen wird durch die Replikanten unmissverständlich versinnbildlicht.

Zugleich haftet der postmodernen Metropole in „*Blade Runner*“ mit ihrer Verschmelzung verschiedener Städte eine Form von Verräumlichung⁸¹¹ an, die in der Diskussion um die Postmoderne ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. So fallen unterschiedliche Orte mit ehemals eigener Identität zusammen.⁸¹²

Auch zeitliche „*Sprünge*“ sind in der postmodernen Architektur möglich. Architektonische Ausdrucksformen sind nicht mehr an einen bestimmten Ort, Kulturkreis oder eine Epoche gebunden.⁸¹³ Ganz im Sinne von Charles Jencks ergeben sich aus dem Zusammenfließen von alten und neuen Elementen eine Architektur, die „*doubly-coded*“ ist⁸¹⁴ sowie ein „*Radical Eclecticism*“.⁸¹⁵

⁸⁰⁷ Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht. Köln 2003, S. 52.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 54.

⁸⁰⁹ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 68.

⁸¹⁰ Ebd.

⁸¹¹ Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart 2003. Bd. 5, S. 23 s. v. 'Postmoderne/postmodern'.

⁸¹² Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 69.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 5.

⁸¹⁵ Ebd., S. 128.

Auf filmischer Ebene äußert sich dies in „*Blade Runner*“ anhand von „{r}ömischen und {g}riechischen Säulen {...}{und} {c}hinesische{n} Drachen {...} i{m} Neonlicht“ und diversen Anklängen an ägyptische Architektur.⁸¹⁶

Die fiktive Stadt in „*Blade Runner*“ ist mit ihrem Nebeneinander unterschiedlichster Stile gar nicht so weit vom heutigen New York entfernt. Schließlich befindet sich dort das „*Portland Building*“, welches ebenfalls ägyptische Züge erkennen lässt und als das erste größere postmoderne Gebäude verstanden werden kann.⁸¹⁷

Die eklektizistische Vermengung verschiedener historischer stilistischer Vorbilder zu einer neuen Einheit ist wiederum auch ein Phänomen, das in der Filmarchitektur von Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“ beobachtet werden kann.⁸¹⁸

Sinn und Zweck des „*Pastiche*“/der Verarbeitung „*tote[r] Stilrichtungen*“ ist der Versuch, „*an die Vergangenheit zu erinnern*“.⁸¹⁹ Auf diese Weise bemüht man sich, der Architektur mehr Bedeutung zu verleihen⁸²⁰ und mit den unterschiedlichen Benutzern durch die mannigfachen Stilelemente zu kommunizieren.⁸²¹

Mit dem „*Pastiche*“ ist auch ein „*szenographischer Exhibitionismus*“ verbunden, der nicht nur auf die Architektur beschränkt bleibt.⁸²² Auch die Gewalt im Film wird inszeniert. Der Tod der Filmfigur Pris etwa gleicht einer „*Performance*“ und „*Zhora bricht in Zeitlupe sterbend durch ein Schaufenster*“. Der Akt des Sterbens wird mit allen zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln, Choreographie, Schnitt etc., zur Schau gestellt.⁸²³ Allein schon die Wahl des Schaufensters als Todesort vermittelt in diesem Zusammenhang den postmodernen Exhibitionismus.

⁸¹⁶ Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 69.

⁸¹⁷ Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1987, S. 8.

⁸¹⁸ Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 102.

⁸¹⁹ Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 69.

⁸²⁰ Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1987, S. 7.

⁸²¹ Ebd., S. 6.

⁸²² Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 70.

⁸²³ Ebd.

Bei aller Repräsentation und Zurschaustellung kommt es in der Postmoderne zu einem Bedeutungsverlust, da der eigentliche Referent und damit der Bezugspunkt für das „*Pastiche*“ verloren geht.⁸²⁴ Durch das ständige Reproduzieren erscheint die Realität gleichfalls als Reproduktion, die immer weiter reproduziert wird. Sie wird sozusagen „*hyperreal*“⁸²⁵ und damit zu einer bloßen Fiktion, wie auch im Film „*Matrix*“, der, wie bereits weiter oben erwähnt, in der Tradition von „*Blade Runner*“ steht.

Für eine „*Fiktion des Realen*“ stehen auch die „*Replikanten*“ in „*Blade Runner*“,⁸²⁶ denn sie sind exakte menschlichen Kopien,⁸²⁷ man könnte auch sagen „*Simulakra*“.⁸²⁸

Als „*Kopien*“ können die Replikanten auf keine zeitliche Kontinuität zurückgreifen, da sie über keine Vergangenheit verfügen.⁸²⁹ Insofern bilden sie ein Abbild des postmodernen Menschen, dem es schwer fällt, sein „*Ich*“ als Konstante durch die Zeit hindurch zu verstehen.⁸³⁰ Für die Replikanten existiert nur die Gegenwart. Es gibt für sie keine Vergangenheit und dementsprechend auch keine Zukunft, die aus der Vergangenheit resultieren könnte.⁸³¹ Eine solche „*absolute Gegenwart*“ ist für Jean-François Lyotard ein Phänomen, wie es aus der Kindheit bekannt ist. Kinder leben in einer „*absoluten Gegenwart*“.⁸³² Ein Beispiel hierfür liefert der Film „*Night of the Hunter*“ (1955) von Charles Laughton mit seiner Flussfahrt der vor dem Filmbösewicht fliehenden Kinder, während der die Zeit still zu stehen scheint,

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Felix: Die Postmoderne im Kino (revisited), S.9, vgl. dazu: Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90-101); hier: S. 92.

⁸²⁶ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 70.

⁸²⁷ Ebd., S. 65.

⁸²⁸ Ebd., S. 70, vgl. dazu: Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90- 101); hier: S. 98.

⁸²⁹ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 72.

⁸³⁰ Ebd., S. 76.

⁸³¹ Ebd., S. 72.

⁸³² Dazu und im Folgenden: Diskussion zwischen Jean-François Lyotard, Jean-Pierre Dubost und Publikum nach Vorführung des Films „*Night of the Hunter*“. Übersetzt v. Gabi Schilling. In: Der 2te Atem des Kinos. Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt/M 1996, (S. 47-52); hier: S. 51.

da in ihr nichts erzählt wird. Die Flussfahrt, die eigentlich ein Bild für den linearen Verlauf der Zeit und auch der linearen Bilderfolge des Kinos darstellt, gerät hier laut Jean-François Lyotard zu einem Bild des Stillstandes. Sowohl die Zeit als auch der Erzählfluss scheinen angehalten zu sein. Die Kindheit ist dabei ein Beispiel für das Paradoxon einer Zeit, die nicht verstreicht.

Positiv an dieser Art der Zeitwahrnehmung ist das intensivere Erleben des Moments, der nicht in einen größeren Zusammenhang eingeordnet wird.⁸³³

Die Gesellschaft in „*Blade Runner*“ akzeptiert jedoch dieses Lebensgefühl der Replikanten nicht und versucht, sie auszurotten, weil sie Widerstand gegen die bestehenden Gesetze und die Regeln der Sprache darstellen. Analog zum Begriff des nationalsozialistischen Euphemismus „*Endlösung*“ heißt die Auslöschung aller Replikanten im Film „*Ruhestand*“.⁸³⁴

Um der Auslöschung zu entgehen, ist es für die Verfolgten unabdingbar, in den linearen Verlauf der Zeit einzutreten, sich eine Vergangenheit zu verschaffen.⁸³⁵ Also beginnen die Replikanten nach ihren „*Ursprüngen*“ und damit nach ihren Schöpfern zu suchen.⁸³⁶ Giuliana Bruno zieht an dieser Stelle eine weitere Parallele von den Replikanten zum Menschen der Postmoderne. Beide klammern sich an Dokumente/Fotografien, um auf Geschichte zuzugreifen:

*„Wir sind, wie die Replikanten in der Position, die Geschichte durch die Mittel ihrer Reproduktion regenerieren zu müssen“.*⁸³⁷

Die Fotografie erlaubt den Glauben an ein kontinuierliches Ich, das die Zeiten überdauert. Mit ihr bezieht sich der postmoderne Mensch nicht mehr auf den eigentlichen „*Referenten*“, auf die Geschichte selbst, sondern auf ein „*Simulakrum*“, ein fotografisches Abbild von ihr.⁸³⁸ Der Verlust von

⁸³³ Bruno, Giuliana: *Ramble City: Postmoderne und Blade Runner*. In: *Die Postmoderne im Kino*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 73.

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ Ebd., S. 76.

⁸³⁸ Ebd., S. 77.

Geschichte indiziert letztlich das starke Bemühen der postmodernen Kultur und Architektur, Vergangenes wieder hervorzuholen und zu zitieren.⁸³⁹

Dieses Bemühen zeigt sich auch im Begriff des „*nostalgia film*“, den Frederic Jameson für das postmoderne Kino formuliert.⁸⁴⁰

Dabei bezeichnet er Filme wie „*American Graffiti*“ (1973) von George Lucas und „*Chinatown*“ (1974) von Roman Polanski, welche die „*atmosphere*“ der 50er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts beschwören,⁸⁴¹ „*Star Wars*“ (1977) von George Lucas oder auch „*Body Heat*“ (1981) von Lawrence Kasdan als „*historical*“⁸⁴² im Sinne eines Rückgriffs auf geläufige Filmgenres und nostalgische Objekte.⁸⁴³

*„we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about that past“.*⁸⁴⁴

Als Beispiel sei an dieser Stelle „*Star Wars*“ genannt: dort werden durch das Vermengen unterschiedlicher bekannter Genres beim erwachsenen Zuschauer nostalgische Erinnerungen an frühere filmische Erlebnisse geweckt (z. B. die „*Buck Rogers*“-Serie).⁸⁴⁵

Für Frederic Jameson ist das postmoderne Kino also durch die Verfügbarkeit verschiedener Stilrichtungen und Genres gekennzeichnet. Daraus resultieren „*pastiche*“, bzw. der „*nostalgia film*“, der den Verlust von Geschichtlichkeit zum Ausdruck bringt.⁸⁴⁶

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 4, vgl. dazu: Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 23.

⁸⁴¹ Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 23.

⁸⁴² Ebd., S. 24.

⁸⁴³ Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 5.

⁸⁴⁴ Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 25.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 24.

⁸⁴⁶ Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 6, vgl. dazu: Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and

Dies trifft laut Frederic Jameson auch auf „*Body Heat*“ zu. Zwar spielt dieser Film in der Gegenwart, aber seine Credits im Art-Deco-Stil der 1930er Jahre rufen durchaus nostalgische Gefühle hervor.⁸⁴⁷

Hinzu kommt, dass William Hurt als „*Held*“ des Films an Clark Gable erinnert und somit ein leichtes „*archaic feel*“ erzeugt.⁸⁴⁸

Zum Schluss weist Frederic Jameson noch auf den seiner Meinung nach erstaunlichen Schauplatz der Handlung hin: „*a small Florida town*“.⁸⁴⁹

Als Erklärung für die Wahl einer Kleinstadt als „*setting*“ des Films führt er an, dass so leichter Dinge ausgelassen werden können, die einen unmittelbaren Bezug zur Gegenwart erzeugen würden.⁸⁵⁰

Anstelle der Gegenwart tritt eine „*indefinable nostalgic past, an eternal 1930s {...} beyond history*“.⁸⁵¹

2.25 Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“ – ein postmoderner Film?

Anhand von Merkmalen des postmodernen Films, die Gerhard Bühler in seinem Buch „*Postmoderne auf dem Bildschirm*“ skizziert, möchte ich in diesem Kapitel der Frage nachgehen, inwiefern die „*Herr der Ringe*“- Filme von Peter Jackson als postmodern einzustufen sind:

In seiner vergleichenden Filmbesprechung von „*The Color of Money*“ (1986) von Martin Scorsese und „*Wild at Heart*“ (1990) von David Lynch arbeitet Gerhard Bühler eine „*wachsende Bedeutung und Attraktivität {...} visuell erfahrbarer Mittel zu Lasten narrativer Elemente*“ im „*postmodernen*“ Film heraus.⁸⁵²

‘Nostalgia for the present’. In: *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 25.

⁸⁴⁷ Jameson, Fredric: ‘The nostalgia mode’ and ‘Nostalgia for the present’. In: *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 24.

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Sankt Augustin 2002, S. 300.

Diese Entwicklung wurde von den Filmkritikern nicht nur positiv aufgenommen:

So wurde „*Wild at Heart*“ vorgeworfen, „*dekorativen Hochglanzbildern*“ zu frönen und einen „*ungehemmten Eklektizismus*“ zu verkörpern.⁸⁵³

Auch wenn die visuellen Gestaltungsmittel in „*Der Herr der Ringe*“ von Peter Jackson nicht zum Selbstzweck verkommen,⁸⁵⁴ so lässt sich doch ein enormer Einsatz „*filmtechnische{r} Mittel*“⁸⁵⁵ konstatieren.⁸⁵⁶

Dafür finden sich in den Filmen von Peter Jackson zahlreiche Beispiele: man denke nur an die „*Star Wars*“-artigen aufwendigen Kamerafahrten durch die Straßen von „*Minas Tirith*“ während der Belagerung der Stadt in „*Die Rückkehr des Königs*“ (RotK (Bonus): 0:54:52, Abb.63).

Hinzu kommen die Verwendung von Modellen (beispielsweise der weißen Stadt „*Minas Tirith*“),⁸⁵⁷ der Einsatz von Computeranimationen (z. B. die computeranimierten Pferde für die Schlacht um „*Minas Tirith*“: RotK (Bonus): 1:20:47, Abb.64) oder die am Computer gemalter Landschaften (etwa das Digital Matte Painting der Aussicht Gandalfs vom Balkon in „*Minas Tirith*“, Abb.65).⁸⁵⁸

In diesem Zusammenhang darf die komplett am Computer generierte Figur „*Gollum*“ nicht unerwähnt bleiben. Sie kann als perfektes Beispiel für das von Jean Baudrillard diagnostizierte „*Hyperreale*“⁸⁵⁹ gewertet werden, ein digitales eigenständiges Bild⁸⁶⁰ ohne realen Referenten.⁸⁶¹ Die detailgetreue

⁸⁵³ Ebd., S. 301.

⁸⁵⁴ Sibley, Brian: *Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch*. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 11.

⁸⁵⁵ Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Sankt Augustin 2002, S. 300.

⁸⁵⁶ vgl. dazu: Sven Jöckel: „*LOTR Filme {...} Verwendung postmoderner {...} Elemente, wie der Generierung von Hyperrealität, der Überbetonung von Image über Inhalt*“ (s. Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 137).

⁸⁵⁷ Russel, Gary: *The Art of the Return of the King*. New York 2004, S. 24.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 33.

⁸⁵⁹ Baudrillard, Jean: *Illusion, Desillusion, Ästhetik*. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: *Illusion und Simulation*. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90-101); hier: S. 92.

⁸⁶⁰ *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 56.

⁸⁶¹ Baudrillard, Jean: *Illusion, Desillusion, Ästhetik*. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: *Illusion und Simulation*. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90-101); hier: S. 91.

Darstellung einer irrealen Welt, etwa bei der Schlacht um „*Minas Tirith*“, ist für Sven Jöckel ebenfalls ein Hinweis auf „*Hyperrealität*“.⁸⁶²

Die Frage, inwiefern die Spezialeffekte im Film eher zu „*Lasten narrativer Elemente*“⁸⁶³ gehen oder helfen, die erzählte Geschichte besser zu illustrieren, ist wohl nicht abschließend zu beantworten.

Allerdings fällt beim Vergleich von Film und Buch auf, dass beispielsweise Gandalfs Besuch in der Bibliothek von „*Minas Tirith*“ von J. R. R. Tolkien im Rahmen der Ratsversammlung von Elrond geschildert wird (Die Gefährten, S. 306), während Peter Jackson diese Geschichte durch beeindruckende Bilder von „*Minas Tirith*“ in der ersten Hälfte des Films erzählt (Abb.66).⁸⁶⁴

Eines der zentralen postmodernen Merkmale, die Gerhard Bühler bei seiner Beschäftigung mit „*Wild at Heart*“ darlegt, ist der „*Eklektizismus*“, bzw. „*Pluralismus {...} heterogener Elemente*“.⁸⁶⁵ Daran lassen sich Martin-Christoph Justs Ausführungen zu „*Bricolage*“ anschließen.⁸⁶⁶

„*Der Herr der Ringe*“ offeriert auf mehreren Ebenen Eklektizismus/Pluralismus.

Besonders interessant sind für mich in dieser Hinsicht die nostalgischen Kulissen des Films, die den verschiedensten Stilrichtungen zuzuordnen sind: „*Edoras*“, die Stadt der „*Pferdeherr{en}*“ von Rohan (Die zwei Türme, S. 212) ist im Stil früher normannischer Burgen und skandinavischer Stabkirchen gehalten, wohingegen „*Minas Tirith*“ Parallelen zum neoromanischen Schloss Neuschwanstein, aber auch zu römischer Architektur aufweist.⁸⁶⁷ Ganz anders

⁸⁶² Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 101.

⁸⁶³ Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Sankt Augustin 2002, S. 300.

⁸⁶⁴ vgl. dazu: Shippey, Tom: *Der Weg nach Mittelerde*. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 456.

⁸⁶⁵ Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Sankt Augustin 2002, S. 301.

⁸⁶⁶ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 39.

⁸⁶⁷ Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 102.

stellt sich das Furcht einflößende „Schwarze{n} Tor“ von „Mordor“ in seiner „sinister side of `neo-gothic`“ dar (Die Rückkehr des Königs, S. 183).⁸⁶⁸

Der eklektische Rückgriff auf Stilformen der Vergangenheit stellt dabei eine Verbindung zur postmodernen Architektur und dem Historismus des 19. Jahrhunderts her, wobei Charles Jencks den historistischen Eklektizismus als „weak“ bezeichnet, während der postmoderne Eklektizismus über die konkrete Auswahl eines Baustils für eine bestimmte Bauaufgabe hinausgeht und sich durch eine extremere Varianz auszeichnet.⁸⁶⁹

Bezüge auf historische Architekturformen lassen, wie im vorangehenden Kapitel dargelegt, auch die Kulissen des postmodernen Films „Blade Runner“ erkennen, wobei hier im Gegensatz zu den „Herr der Ringe“-Filmen in einer Zukunftsstadt eine Verbindung der historisierenden Zitate mit moderner Architektur eingegangen wird.⁸⁷⁰

Der nostalgische Charakter der historisierenden Filmarchitekturen Jacksons erinnert ferner an Frederic Jamesons These vom postmodernen Film als „nostalgia film“ und seinen nostalgischen Objekten.⁸⁷¹

Das Phänomen des Pluralismus äußert sich des Weiteren auf der Figurenebene, wo komplementär angelegte Charaktere aufeinander treffen, wie der Zwerg Gimli auf den hochgewachsenen androgynen Elb Legolas.⁸⁷² Ihre wertungsfreie Gegenüberstellung hat oft einen humoristischen Effekt und erinnert an „romantische Ironie“,⁸⁷³ der sich auch in Daniel Kehlmanns postmodernem Roman „Die Vermessung der Welt“ z. B. in Form des Figurenpaares Alexander von Humboldt/Aimé Bonpland bedient wird.⁸⁷⁴

⁸⁶⁸ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

⁸⁶⁹ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 128.

⁸⁷⁰ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 69.

⁸⁷¹ Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 24.

⁸⁷² Uyldeert, Mellie: Die Entdeckung von Mitteleuropa. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 1978, S. 75, vgl. dazu: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 93.

⁸⁷³ Metzler Lexikon Ästhetik. Hrsg. v. Achim Trebeß. Stuttgart 2006, S. 188 s. v. 'Ironie/Ironisch'.

⁸⁷⁴ Catani, Stephanie: Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in >>Die Vermessung der Welt<<. In: Kehlmann, Daniel: Daniels Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Hrsg. v. Gunter Nickel. Reinbeck 2008, (S. 198- 215); hier: S. 206.

Als eine der zentralen Eigenarten der Postmoderne nennt Gerhard Bühler ferner „*Intertextualität*“.⁸⁷⁵ In der Tat rekurriert bereits die literarische Vorlage „*Der Herr der Ringe*“ von J. R. R. Tolkien auf zahlreiche literarische Vorlagen und Mythen.⁸⁷⁶

Die Drachen, Zauberer und Ritter verweisen auf die Gattung des Märchens,⁸⁷⁷ die Elbenstädte „*Bruchtal*“ und „*Lothlórien*“ spiegeln den Mythos vom „*irdische{n} Paradies*“⁸⁷⁸ wieder,⁸⁷⁹ die Suche nach dem Ring mahnt an den Gralsmythos, der „*White Tree of Gondor*“⁸⁸⁰ und der Tarnumhang von Frodo an den Ring der Nibelungen. Diesen „*Pastiche*“- Charakter bestätigt auch Sven Jöckel, wenn er von gotischen Anleihen in Peter Jacksons Version der Minen von „*Moria*“, Anspielungen an C. D. Friedrich am Ende des ersten Teils der Trilogie⁸⁸¹ und der aus Alfred Hitchcocks „*Psycho*“ (1960) zitierten Filmmusik in der Spinnenhöhle spricht.⁸⁸² Der Bezug zu „*Psycho*“ passt zur neuerlichen Erfahrbarkeit einer vorangegangenen kulturellen Erfahrung, wie sie Frederic Jameson im Fall von „*Star Wars*“ beobachtet.⁸⁸³

Abschließend sei in Bezug auf die Frage, ob Peter Jacksons „*Herr-der-Ringe*“- Verfilmung als postmodern eingestuft werden kann, noch auf die Erzählhaltung des Regisseurs hingewiesen.

Anders als in „*Bad Taste*“ (1987) setzt Peter Jackson in „*Der Herr der Ringe*“ eher auf eine „*konventionell{e}*“ Bildsprache.⁸⁸⁴ Dadurch grenzt sich

⁸⁷⁵ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002, S. 308.

⁸⁷⁶ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 7.

⁸⁷⁷ Uyldert, Mellie: Die Entdeckung von Mitteleuropa. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 1978, S. 7.

⁸⁷⁸ Silver, Larry: Hieronymus Bosch. Übersetzt v. Ingrid Hacker-Klier. München 2006, S. 26.

⁸⁷⁹ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 68.

⁸⁸⁰ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 42.

⁸⁸¹ Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005, S. 103.

⁸⁸² Ebd., S. 104.

⁸⁸³ Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 23.

⁸⁸⁴ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 56.

seine Inszenierung von parodistischen Fantasy-Filmen ab und wirkt fast „post“-postmodern.

Gleichzeitig bedient sich der Regisseur durch seinen Rückgriff auf das klassische Erzählkino eines filmischen Stils aus der Vergangenheit, ein Verfahren, das Frederic Jameson auch dem postmodernen „*nostalgia film*“ zuschreibt.⁸⁸⁵

Trotz der postmodernen Elemente in den „*Herr-der-Ringe*“-Verfilmungen von Peter Jackson erscheinen diese im Vergleich zu seinem Splatter-Mix „*Bad Taste*“⁸⁸⁶ oder Klassikern des postmodernen Films wie „*Blade Runner*“ nicht als typisch postmodern.

Zudem sprechen das Fehlen jeder Form von Anachronismen⁸⁸⁷ und der Einsatz von Pathos anstelle von Ironie, auf den ich später noch zu sprechen kommen werde, gegen eine Klassifizierung der Filmtrilogie als postmodern.

⁸⁸⁵ Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 5, vgl. dazu: Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and 'Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35); hier: S. 30.

⁸⁸⁶ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 56.

⁸⁸⁷ vgl. dazu: Ebd, S. 55.

3 Filmarchitekturen in Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“-Trilogie:

3.1 „Die Gefährten“:

3.1.1 Auenland:

„the story is really like a journey back in time for Frodo and Sam. You look at the Shire, certainly Bag End, and it's almost like an old English farmhouse from the late 1800s, complete with furniture that you would find from that period {...} Certainly Alan`s designs reflect the Art Nouveau and have some Irish and Celtic Influences. So you look at that and think England, maybe 150 years ago {...} every new location they come to, is like going back in time a bit further. Aragorn is right out of King Arthur {...} back in the twelfth century. Then they meet the Orcs, much further back, Medieval, Bronze Age {...} Mordor, which is like going into an almost primordial situation with cavemen. Finally, you go all the way back to Mount Doom {...} which almost represents the creation.“⁸⁸⁸

Dieses Zitat des Designers Paul Lasaine verdeutlicht die künstlerische Leitlinie der Filmtrilogie von Peter Jackson, deren „roter Pfaden“ auf den Ursprung der Welt ausgerichtet ist. Auf diese Weise werden die Filmarchitekturen, welche dem Kinobesucher im Verlauf der Trilogie begegnen, in einen größeren Zusammenhang eingeordnet.⁸⁸⁹

Bereits an dieser Stelle klingt Nostalgie als eine Form von „*Sehnsucht nach {...} der Ursprünglichkeit*“⁸⁹⁰ an, die sich durch alle drei Filme hindurch zieht. Laut dem Filmarchitekten Dan Hennah ist:

„Jeder neue Schauplatz {...} anders, hat sein eigenes spezielles Flair.“⁸⁹¹

⁸⁸⁸ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 12.

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 2.

Brian Sibley führt weiter aus:

„Von der ländlichen Ruhe Hobbingens im Auenland {...} reisen die Hauptfiguren zu den kleineren und größeren Städten der Menschen, den uralten Festungen von Elben und Zwergen. Jeder Ort hat einen eindeutigen und individuellen Charakter {...} Die in Hobbingen gedrehten Szenen sollen den Zuschauer nicht nur mit Frodo und den anderen Hobbits vertraut machen, sie sollen auch die Atmosphäre von Behaglichkeit und Sicherheit vermitteln, damit alle Orte, die sie aufsuchen, ob schön oder bedrohlich, einschätzbar sind.“⁸⁹²

Es handelt sich bei den Filmbauten demnach um „Identitätsarchitekturen“. Den Begriff der „Identitätsarchitekturen“ habe ich von Markus Dauss entlehnt, der diesen in seinem Buch über identitätsstiftende Bauten des 19. Jahrhundert verwendet.⁸⁹³

Über die Identität der kleinen Hobbits (Die Gefährten, S. 15) in Mittelerde schreibt J. R. R. Tolkien, dass dieses Volk sehr friedfertig sei, „wohlgeordneter Arbeit“ nachginge, sich wenig für das Weltgeschehen interessiere (Die Gefährten, S. 19), ein Zusammenleben in Großfamilien bevorzuge und somit sehr „sippenbewußt“ sei. Ferner hätten die Hobbits eine Vorliebe für das so genannte „Pfeifenkraut“ (Die Gefährten, S. 22) und wären „bescheiden{e}“, bäuerliche Selbstversorger (Die Gefährten, S. 24).

Die Architektur in ihrem „reich{en} und fruchtbar{en}“ Land (Die Gefährten, S. 19) geht auf „sich verzweigende{n} Stollen“ (Die Gefährten, S. 20) zurück. Zu Bilbo Beutlins Zeit wohnten allerdings nur noch die „reichsten und die ärmsten Hobbits“ in solchen unterirdischen Behausungen (Die Gefährten, S. 20).

Dazu passt, dass John Howe der „cozy“⁸⁹⁴ Hobbit- Höhle des Gutsherren⁸⁹⁵ Bilbo Beutlin „Bag End“ den Touch einer „aristocratic residence“ geben wollte.⁸⁹⁶

⁸⁹¹ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 67.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 579.

⁸⁹⁴ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 21.

In J. R. R. Tolkiens Beschreibungen, die Grundlage für das Filmteam waren,⁸⁹⁷ heißt es über die Hobbits:

„Ihre Häuser waren gewöhnlich langgestreckt, niedrig und behaglich {...}, mit trockenem Gras oder Stroh gedeckt oder auch mit Dächern aus Soden und mit Wänden, die sich ein wenig ausbauchten {...} Eine Vorliebe für runde Fenster und sogar runde Türen war die wichtigste bleibende Eigentümlichkeit der Hobbit-Architektur“ (Die Gefährten, S. 21, Abb.67).

Alan Lee baut bei seinen Entwürfen für „*Hobbingen*“ auf diesen Vorgaben auf, wenn er davon spricht, dass

„Apart from their round doors and windows – and the fact that they are half-buried underground – the houses have the look of English vernacular architecture from different periods, suggesting the area had been inhabited for several hundred years“ (Abb.68).⁸⁹⁸

Ausgehend von J. R. R. Tolkiens Text bringt Alan Lee eigene künstlerische Einflüsse wie den Jugendstil in seine Skizzen mit ein,⁸⁹⁹ immer darauf bedacht, eine künstliche Historizität vorzugeben und authentisch zu bleiben. Authentizität ist ein Grundtenor des Films, der auch für Kostümdesignerin Ngila Dickson bei der Gestaltung der Hobbit- Kleidung wichtig war.⁹⁰⁰

Eine Anleihe bei Ralph Bakshis Verfilmung von „*Der Herr der Ringe*“ bei der Darstellung von „*Hobbingen*“ erwähnt Alan Lee trotz offensichtlicher Parallelen des Designs nicht. Man beachte nur die Kombination aus der runden Eingangstür mit den flankierenden runden Fenstern oder das Gartentürchen (Abb.69). Auch im Vergleich zu den Germanen- Behausungen im Monumentalfilm gibt es Ähnlichkeiten. Ein gutes Beispiel hierfür liefert

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ Ebd., S. 18.

⁸⁹⁷ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 7.

⁸⁹⁸ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 16.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 12.

⁹⁰⁰ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 93, vgl. dazu: Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005, S. 101.

„*Der Untergang des römischen Reiches*“ (1964) von Anthony Mann. Dort sind die kreisrunden hölzernen Häuser der Germanen mit Stroh gedeckt und Ornamenten verziert (Abb.70). Der Verweis auf die Filmarchitektur des Monumentalfilms erfolgt hier aus zwei Gründen. Erstens müssen bei der Analyse eines Films immer auch mögliche filmische Vorbilder berücksichtigt werden und zweitens sind sowohl bei den strohgedeckten/bewachsenen Hobbithöhlen mit ihren kreisrunden Türen als auch bei den Germanenbehausungen Jugendstil- bzw. Heimatkunsteinflüsse festzustellen. Die Wahl des Jugendstils als eine stilistische Vorlage für das Design von „*Hobbingen*“ (Abb.71) erscheint nicht nur in Hinblick auf die eingangs erwähnte „*Zeitachse*“ der Geschichte sinnträchtig,⁹⁰¹ sondern auch dann, wenn man an die Jugendstileinfamilienhäusern von Francis Annesley Yoyses denkt, die

„*der perfekte Ausdruck des Traums der mittelständischen Stadtbewohner von der verlorenen ländlichen Seligkeit*“ sind.⁹⁰²

„*Hobbingen*“ und insbesondere Bilbo Beutlins puppenhausähnliche Wohnstube mit ihrem auf John Howes Skizzen (Abb.72, Abb.73) erkennbaren Kamin, dem Kachelofen und dem Speisezimmer⁹⁰³ sollen schließlich, dem Zitat von Brian Sibley zufolge, „*ländliche{n} Ruhe*“ und „*Behaglichkeit*“ vermitteln (Abb.74).⁹⁰⁴ Stilistische Übereinstimmungen zum Jugendstil ergeben sich etwa, wenn man die runden Türen mit dem Eingang zur Künstlerkolonie Mathildenhöhe vergleicht (Abb.75).

Auch die hölzernen Ablagen im Inneren von Bilbo Beutlins Haus neben der Wohnungstür (Abb.76) lassen z. B. an das geschwungene hölzerne Treppengeländer von Victor Horta im Maison et Atelier Horta denken (Abb.77).

⁹⁰¹ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 12.

⁹⁰² Honour, Hugh/Fleming, John: *Weltgeschichte der Kunst*. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558 s. v. 'Jugendstil'.

⁹⁰³ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 21.

⁹⁰⁴ Sibley, Brian: *Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch*. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 67.

Die Gebäude in „*Hobbingen*“ stellen einen paradiesischen „*Locus Amoenus*“ dar und sind ein Teil der „*idealen Naturschilderung*“⁹⁰⁵ in diesem Teil des Films. Inspirationsquelle für die „*idyllische{n} Hügellandschaft*“ des Hobbitdorfes sind laut Annette Simonis die „*Maler der englischen Romantik*“ wie etwa John Constable (Abb.78).⁹⁰⁶

Die Hobbits leben in ihrem Dorf, ähnlich wie die Elben, im absoluten Einklang mit der Natur.⁹⁰⁷ Dies erklärt auch die stilistischen Ähnlichkeiten in der Bauweise der beiden Völker.⁹⁰⁸ So sind sowohl in „*Hobbingen*“ als auch in „*Bruchtal*“ Einflüsse floraler Jugendstilornamentik und der „*organischen Architektur*“ zu beobachten.

Diese stilistische Parallele scheint Annette Simonis entgangen zu sein, wenn sie der elbischen Architektur in den Filmen „*einen völlig anderen Kunststil*“ attestiert.⁹⁰⁹

Die Auskleidung des Innenraums von Bilbo Beutlins Gemächern mit gut verarbeitetem Holz etwa spiegelt auf der einen Seite die „*organische Architektur*“ und auf der anderen Seite die Betonung des Handwerklichen im Jugendstil⁹¹⁰ wieder. Um die Verwandtschaft zur „*organischen Architektur*“ zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle das Innere der Berliner Philharmonie genannt, für welches der Architekt Hans Scharoun ebenfalls auf viel Holz zurückgriff.⁹¹¹

Den „*organischen*“ Charakter der Hobbit- und Elbenarchitektur veranschaulichen eine Zeichnung von John Howe für Bilbos Haus, auf der „*the roots of the Tree coming down into the back of {the entrance hallway}*“ (Abb.79),⁹¹² und Alan Lees Konzept für „*Rivendell*“, welches die Verbindung

⁹⁰⁵ Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288–291); hier: S. 290.

⁹⁰⁶ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 195.

⁹⁰⁷ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:16.

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 197.

⁹¹⁰ Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 25.

⁹¹¹ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 402.

⁹¹² Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 21.

zwischen den Häusern der Elben und den umgebenden Bäumen darlegt (Abb.80).⁹¹³

Die „*idealization of an innocent rural life*“,⁹¹⁴ welche die Hobbits verkörpern, hat eine lange Tradition. Man denke nur an Vergils „*Arkadien*“, dem idealisierten Hirtenland,⁹¹⁵ oder an Marie Antoinette, die „*refuge from the court*“ suchte,⁹¹⁶ indem sie sich in ihr Bauernhaus zurückzog, um eine Milchmagd zu spielen.⁹¹⁷ Sie war mit diesem Wunsch nach Eskapismus nicht allein, auch andere Aristokraten wollten den „*charm of simple life in a timeless country scene*“ erleben und einer „*pastoral nostalgia*“ frönen.⁹¹⁸

In Paretz zum Beispiel gestaltete David Gilly die Wirtschaftsgebäude des Landhauses als „*pittoreskes Dorf*“ und griff damit auf die englische Tradition der „*Musterdörfer*“ in unmittelbarer Nähe von Landsitzen zurück.⁹¹⁹

Die Tradition der Beschwörung einer ländlichen Idylle setzt sich bis in die Gegenwart fort, wenn im ersten Entwurf für Disneyland „*Grandmother's Farm*“ auftaucht⁹²⁰ oder Umberto Eco auf Long Island einem rekonstruierten „*Bauernhof aus dem frühen 19. Jahrhundert*“ begegnet.⁹²¹ Wie Marie Antoinette in ihrem Bauernhaus, so suchen heute die Massen Abstand zum stressigen Alltag. Sie können in Disneylands Main Street „*play at being shoppers in a presumably more innocent time*“⁹²² oder sich im Kino der ländlichen Nostalgie des „*Auenlandes*“ hingeben. Lothar Mikos spricht in diesem Zusammenhang von der „*Unkompliziertheit einer imaginierten Welt*“, die den Zuschauer im Fantasy-Film erwartet.⁹²³

⁹¹³ Ebd., S. 53.

⁹¹⁴ Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 13.

⁹¹⁵ Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288–291); hier: S. 290.

⁹¹⁶ Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 12.

⁹¹⁷ Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 194.

⁹¹⁸ Ebd.

⁹¹⁹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 292.

⁹²⁰ Designing Disney's theme parks, Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, S. 9.

⁹²¹ Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München 1985, S. 45.

⁹²² Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 194.

⁹²³ Die „Herr der Ringe“-Trilogie : Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Hrsg. v. Lothar Mikos, Susanne Eichner, Elizabeth Prommer, Michael Wedel. Konstanz 2007. Bd. 1, S. 90.

Das hier vorgestellte „*Auenland*“ ist ein gutes Beispiel für eine der Locations aus der Trilogie, die „*traditional pastoral*“ gestaltet sind⁹²⁴ und somit ein verhältnismäßig einfaches Leben postulieren.⁹²⁵

Damit sich der Kinobesucher besser in eine solche fantastische Welt hineinversetzen kann, muss diese so beschaffen sein, dass

„*sich der Zuschauer so weit identifizieren kann, dass er sich durch ihren drohenden Untergang zum Mitleiden aufgerufen fühlt.*“⁹²⁶

Der Erfolg der Filmtrilogie ist laut Thomas Murray Wilson „*to some extent*“ auf die Strategie zurückzuführen, ein Bedürfnis nach Natur, bzw. „*the entombed in concrete human*“, anzusprechen.⁹²⁷

3.1.2 Bree:

„*Bree*“ ist der „*Hauptort des Breelandes*“ (Die Gefährten, S. 188) und ein Paradebeispiel für nostalgische Architektur in „*Der Herr der Ringe*“.

Es besteht aus „*einige{n} hundert Steinhäuser{n} des Großen Volkes {...} {die} an den Berghang geschmiegt {sind}*“ (Die Gefährten, S. 189). Das Verhältnis der Dorfbewohner, zu denen sowohl Menschen als auch Hobbits gehören, wird in J. R. R. Tolkiens „*Die Gefährten*“ wie folgt beschrieben: „*Das Große und das Kleine Volk {...} standen auf freundschaftlichem Fuße*“ (Die Gefährten, S. 189).

⁹²⁴ Wilson, Thomas Murray: BLOCKBUSTER PASTORAL: An Ecocritical Reading of Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Films. In: How we became Middle-earth. Hrsg. v. Adam Lam, Nataliya Oryshchuk. Zollikofen 2007, (S. 185-196); hier: S. 190.

⁹²⁵ vgl. dazu: Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 1.

⁹²⁶ Die „Herr der Ringe“-Trilogie : Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Hrsg. v. Lothar Mikos, Susanne Eichner, Elizabeth Prommer, Michael Wedel. Konstanz 2007. Bd. 1, S. 107.

⁹²⁷ Wilson, Thomas Murray: BLOCKBUSTER PASTORAL: An Ecocritical Reading of Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Films. In: How we became Middle-earth. Hrsg. v. Adam Lam, Nataliya Oryshchuk. Zollikofen 2007, (S. 185-196); hier: S. 190.

Diese Einführung erinnert an die nostalgische Main Street in Disneyland Anaheim,⁹²⁸ über die es in „*the landscapes of Walt Disney*“ heißt, sie sei eine „*constructed version of the past*“,⁹²⁹ die alte Werte wie z. B. Nachbarschaftlichkeit widerspiegelt und eine einfachere Gesellschaftsordnung repräsentiert.⁹³⁰ Dazu passt die im Kapitel „*Nostalgie*“ dargelegte Definition von Thomas Lange, die von Nostalgie als „*Rückblick auf unverstellte Einfachheit*“ spricht.⁹³¹

Weitere Parallelen ergeben sich aus der Tatsache, dass bei der Gestaltung von „*Bree*“ ebenfalls Set-Designer am Werk waren,⁹³² die keine exakte Kopie einer bestimmten Stadt schaffen wollten, sondern eher darum bemüht waren, eine glaubwürdige und gleichzeitig idealisierte Darstellung, im Sinne von „*that was the way it should have been*“ zu schaffen.⁹³³

Ähnlich könnte man auch das Vorgehen von Ludwig II. bei Schloss Herrenchiemsee in Worte fassen, wenn er für die Hoffassade keine Nachbildung des Ehrenhofs in Versailles verlangt, sondern eine barocke Fassade im Stil der Gartenseite⁹³⁴ oder das Paradeschlafzimmer noch prächtiger als das Vorbild gestalten lässt.⁹³⁵

Alan Lee kam es bei den Zeichnungen zum Ort „*Bree*“ (Abb.81) darauf an, ähnlich wie Walt Disney, der in „*archetypes*“ dachte,⁹³⁶ einen bestimmten Typus zu kreieren:

„*It's basically a medieval English city look: some of the building were drawn from photographs I'd taken of buildings in Exeter from around the fifteenth and sixteenth centuries. All the nice timber and thin walkways.*“⁹³⁷

⁹²⁸ Uelmen, Amelia J.: *Seeing the USA.: the landscapes of Walt Disney*. Georgetown 1991, S. 54.

⁹²⁹ Ebd.

⁹³⁰ Susman, Warren I.: *Culture as History : The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York 1973, S. 31.

⁹³¹ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 1.

⁹³² Thomas, Bob: *Walt Disney – An American Original*. New York 1976, S. 17.

⁹³³ Ebd.

⁹³⁴ Petzet, Michael: *Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seiner Schlösser*. München 1980, S. 128.

⁹³⁵ Ebd., S. 133.

⁹³⁶ Finch, Christopher : *Walt Disney's America*. New York 1978, S. 64.

⁹³⁷ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 29.

Mit diesem Zitat könnte auch die miniaturisierte Kleinstadt „*Toontown*“ in Disneyland Anaheim umschrieben werden, die aus ungefähr 180 Häusern⁹³⁸ besteht. Klaus Herding schildert „*Toontown*“ als:

„>>anheimelndes<<, >>vertrautes<< *Ambiente mit Rathaus, Börse, Marktplätzen*“.⁹³⁹

Deren Vorlagen gehen auf Vorstellungen vom Mittelalter im 19. Jahrhundert zurück. Diese zeigen die Illustrationen von Gustave Doré zu Honoré de Balzacs „*Contes drôlatiques*“, welche eine Stadt mit

„*engen Gassen mit schiefen, düsteren und zugleich anheimelnden Fachwerkgebirgen*“ abbilden.⁹⁴⁰

Hieraus spricht eine Ambivalenz, die auch für historistische Bauten wie Sacre-Coeur in Paris typisch ist.⁹⁴¹

Besondere Bedeutung kommt in „*Bree*“ (Abb.82) dem Gasthaus „*Zum Tänzelnenden Pony*“ (Die Gefährten, S. 192) zu, welches im neunten Kapitel von J. R. R. Tolkiens Werk relativ detailliert beschrieben wird:

„*Es war vor langer Zeit gebaut worden, als der Verkehr auf den Straßen weit lebhafter gewesen war*“ (Die Gefährten, S. 190).

„*{Es verfügte über} drei Stockwerke{n} und viele{n} Fenster{n}*“ (Die Gefährten, S.191).

„*Selbst von außen sah das Gasthaus für Augen, die ihm vertraut waren, sehr einladend aus. Es hatte eine Front zur Straße und zwei Flügel nach hinten, die in die niedrigen Hänge des Berges hineingebaut waren, so dass*

⁹³⁸ Herding, Klaus: Toontown in Disneyland. In: Radical Art History. Hrsg. v. Wolfgang Kersten. Zürich 1997, (S. 195-201); hier: S. 195.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 198.

⁹⁴¹ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 266.

die rückwärtigen Fenster im zweiten Stock zu ebener Erde lagen. Ein breiter Torbogen führte zu einem Hof {...}

Über dem Torbogen hing eine Lampe und darunter ein großes Wirtshausschild: ein fettes, weißes Pony, das sich auf die Hinterbeine aufbäumt“ (Die Gefährten, S. 192).

Die Gegenüberstellung des „*Tänzelnden Pony*“ im Zeichentrickfilm von Ralph Bakshi und dem Realfilm von Peter Jackson zeigt (Abb.83, Abb.84), wie eng sich beide Filmteams an die Vorgaben von J. R. R. Tolkien gehalten haben. Beide weisen ein Satteldach, einen spitzen Giebel und Fachwerk auf. Die Version von „*Bree*“ in der Filmtrilogie von Peter Jackson war allerdings mehr darauf ausgerichtet, „*eine Atmosphäre der Beunruhigung zu schaffen*“ als ihr Pendant bei Ralph Bakshi.⁹⁴²

Das Innere des etwas „*humble{r}*“⁹⁴³ wirkenden Fachwerkhauses soll laut Alan Lee an einen typischen Pub⁹⁴⁴ erinnern und unterstreicht in seiner urigen Gemütlichkeit so den nostalgischen Charakter des Gebäudes (Abb.85, Abb.86).

Die Schlafräume des „*Tänzelnden Pony*“ erscheinen wie eine Puppenstube (Abb.87) und erinnern somit erneut an Walt Disneys verkleinerte und damit kontrollierbare Main Street⁹⁴⁵ oder an „*Toontown*“. Das Interesse an der Welt „*en miniature*“ lässt sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Ein berühmtes Beispiel stellt die Erzählung „*Gullivers Reisen*“ dar.⁹⁴⁶

Ein weiterer Vergleichspunkt zu Disneyland liegt in dem „*Fake*“- Charakter der Bauten in Disneyland und den Filmbauten des Dorfes „*Bree*“:

Bei der Main Street in Disneyland Anaheim handelt es sich eigentlich um eine Stahlunterkonstruktion, die im Stil der „*small-town Main Street of his {Disneys} youth, in the turn-of-the-century Missouri*“ dekoriert ist.⁹⁴⁷

⁹⁴² Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 67.

⁹⁴³ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 30.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 31.

⁹⁴⁵ Uelmen, Amelia J.: Seeing the USA.: the landscapes of Walt Disney. Georgetown 1991, S. 53.

⁹⁴⁶ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 278.

⁹⁴⁷ Thomas, Bob: Walt Disney – An American Original. New York 1976, S. 12.

Da sie dennoch „*believable*“ und sogar besser als ihre Vorbilder erscheinen soll,⁹⁴⁸ liegt ein Verweis auf Jean Baudrillards Hyperrealität nahe.

Gleiches gilt für die Kulissen von „*Bree*“, die zwar wie eine mittelalterliche Stadt aussehen sollen,⁹⁴⁹ in Wirklichkeit aber nur Attrappen oder „*matte backgrounds*“ sind (Abb.88).⁹⁵⁰

3.1.3 Amon Sûl:

Über die Ruine von „*Amon Sûl*“, die eine weitere Station auf dem Weg der Filmhelden darstellt, heißt es im ersten Band von J. R. R. Tolkiens „*Der Herr der Ringe*“:

„in den Tagen des Nördlichen Königreiches, bauten sie einen großen Wachturm auf der Wetterspitze, Amon Sûl nannten sie ihn. Er wurde niedergebrannt und geschleift, und nichts blieb von ihm als ein zusammengestürztes Rund wie eine rauhe Krone auf dem Kopf des alten Berges“ (Die Gefährten, S. 230).

„{Sie sahen} ein weites Rund von altem Mauerwerk {...} mit hohem Gras überwuchert {...} {und} in der Mitte {...} ein{en} Hügel aus Schottersteinen {...} {Es war eine} kreisrunde{n} Ruine“ (Die Gefährten, S. 231).

Die gespenstische Wetterspitze mit ihrem an Stonehenge erinnernden Steinkreis wird in „*alten Sagen*“ (Die Gefährten, S. 230) näher beschrieben, die Aragorn während einer Rast den Hobbits erzählt. Durch diese Erzählungen und Ruhmeslieder versetzen sich die Reisenden nostalgisch in eine heroische Vergangenheit und lassen den Leser daran teilhaben.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 17.

⁹⁴⁹ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 29.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 28.

Jenes „*Habinabsteigen*“ in die Vergangenheit⁹⁵¹ geschieht im Film auf visueller Ebene. Eine Art „*raumzeitlicher Nebel*“ (Abb.89),⁹⁵² den Umberto Eco beim Besuch eines Wachsfigurenkabinetts empfindet, umhüllt die Wetterspitze, welche zum einen die Protagonisten und zum anderen den Kinozuschauer in eine ferne Vergangenheit entrücken. Gleichzeitig schafft der Nebel eine gespenstische, unheimliche Atmosphäre, die an „*Geisterbahneffekt*“⁹⁵³ erinnert, wie man sie in der Burgruine in Machern mit dem aufspringenden Gitter⁹⁵⁴ einst vorfand. Dort sollte der Betrachter mittels Erschreckens aus seiner eigenen Gegenwart direkt herausgerissen und in die Vergangenheit katapultiert werden.⁹⁵⁴ Die Gotik als „*ersehnte* *Wunschzeit*“ verkörperte dabei die mit mittelalterlich anmutendem Mobiliar ausgestattete gotische Grotte.⁹⁵⁵

An die soeben genannten Gruseffekte⁹⁵⁶ anschließend kann man sich beim Betrachten der Kulissen von „*Amon Sûl*“ mit ihren gotischen Spitzbögen und modrigen Steinen auch an Geisterbahnen, beispielsweise die des Wiener Praters,⁹⁵⁷ erinnert fühlen. Ebenso sind Assoziationen an C. D. Friedrichs „*offenkundige* *Vorliebe für schaurige nächtliche Stimmungseffekte*“⁹⁵⁸ oder der „*Beschwörung einer „mittelalterlich- düsteren Stimmung*“⁹⁵⁹ des Schauernovellisten Horace Walpole⁹⁶⁰ im verschatteten Eingangsbereich der Nordfassade von Strawberry Hill⁹⁶¹ (Abb.90) denkbar. Dieser verweist laut Marion Tüting auf eine „*abgeschiedene Gegenwelt*“ und rekurriert auf sakrale, klösterliche Architekturelemente.⁹⁶²

⁹⁵¹ Herding, Klaus: Toontown in Disneyland. In: Radical Art History. Hrsg. v. Wolfgang Kersten. Zürich 1997, (S. 195-201); hier: S. 195.

⁹⁵² Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München 1985, S. 45.

⁹⁵³ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 299.

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 281.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 299.

⁹⁵⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 221.

⁹⁵⁸ Geismeyer, Willi: Casper David Friedrich: Leipzig 1998, S. 27.

⁹⁵⁹ Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert. Olms 2004, S. 275.

⁹⁶⁰ Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957, S. 617.

⁹⁶¹ Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert. Olms 2004, S. 275.

⁹⁶² Ebd.

C. D. Friedrichs Gemälde „*Abtei im Eichenwald*“ v. 1809/10 (Abb.91) könnte mit den „*schlangen- und skorpion-stachelartigen Ausgreifungen*“⁹⁶³ der Bäume, dem Nebel und den Resten der Klosterruine Eldena eine mögliche Vorlage für Alan Lees Zeichnung der Wetterspitze (Abb.92) gewesen sein.⁹⁶⁴ Man beachte in diesem Zusammenhang vor allem den zentralen Spitzbogen auf Alan Lees Zeichnung im Vergleich zu C. D. Friedrichs Fenster der Klosterruine von Eldena.

Eingestürzte gotische Spitzbögen, wie sie Alan Lee aufgreift, zeigt ferner die künstliche Schlossruine auf der Pfaueninsel (Abb.93), die eine „*romantische Wunschwelt*“ verkörpert.⁹⁶⁵ Die bedrohliche Stimmung auf der Wetterspitze nimmt im Verlauf des Films noch an Dramatik zu, als die Nasgûl/Ringgeister auftauchen und Frodo mit einem vergifteten Schwert verletzen. Dies gilt auch für Ralph Bakshis alpträumhafte Darstellung von „*Amon Sûl*“, deren Ruinenlandschaft wie ein Haufen steinerner Insekten wirkt, als Frodo den Ring aufsetzt (Abb.94). Der ohnehin schon vorhandene Nebel erfährt bei Peter Jackson durch den „*tunnel-vision effect*“ des aufgesetzten Ringes⁹⁶⁶ eine enorme Steigerung. Dabei fühlt sich der Zuschauer „*rauschhaft*“,⁹⁶⁷ mitten ins Geschehen hineinversetzt, denn die „*Verdunkelung des Kinosaals*“⁹⁶⁸ bewirkt, ähnlich wie die „*Geisterbahneffekt{e}*“,⁹⁶⁹ eine Aufhebung der Distanz zum Dargebotenen.⁹⁷⁰ Insofern sind die Ruinen nostalgische Architekturen. Sie bewirken, in Zusammenarbeit mit Licht, Ton und Tricktechnik, dass der Kinozuschauer aus seinem Alltag heraus in eine ferne „*Gegenwelt*“⁹⁷¹ entführt und so sein Verlangen nach „*Erfahrungsräumen vergangener Zeiten*“⁹⁷² gestillt wird.

⁹⁶³ Grütter, Tina: *Melancholie und Abgrund*. Berlin 1986, S. 144.

⁹⁶⁴ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 33.

⁹⁶⁵ Hartmann, Günter: *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms 1981, S. 261.

⁹⁶⁶ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 93.

⁹⁶⁷ Sepp, Stephan: *Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein"*. Stuttgart 1998, S. 286.

⁹⁶⁸ Ebd., S. 289.

⁹⁶⁹ Hartmann, Günter: *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms 1981, S. 299.

⁹⁷⁰ Sepp, Stephan: *Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein"*. Stuttgart 1998, S. 290.

⁹⁷¹ Tüting, Marion: *Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert*. Olms 2004, S. 275.

⁹⁷² *Gedächtnis und Erinnerung*. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

3.1.4 Isengart:

Sarumans Turm „*Orthanc*“ in „*Isengart*“ spielt sowohl in „*Die Gefährten*“, als auch in „*Die zwei Türme*“ eine zentrale Rolle. Im ersten Teil der Filmtrilogie findet dort das Duell der beiden von J. R. R. Tolkien als komplementäre Figuren angelegten Magier Gandalf und Saruman⁹⁷³ statt. Somit wird „*Orthanc*“ zum Symbol für den Verrat Sarumans und den Kampf zwischen Gut (Gandalf) und Böse (Saruman). Dazu passt die Tatsache, dass die Charaktere J. R. R. Tolkiens oft „überzeitliche typenhafte Züge“ aufweisen.⁹⁷⁴

Die Darstellung „*Isengarts*“ im zweiten Film bringt eine wesentliche Veränderung mit sich. Der einst prächtige, paradiesartige Garten um „*Orthanc*“ herum wird zum Zentrum der Kriegsmaschinerie Sarumans und die Natur durch Industrie ersetzt. Insofern steht „*Isengart*“ in „*Die zwei Türme*“ für Naturzerstörung⁹⁷⁵ und gleichzeitig den Verlust des Paradieses, welches in den „*Herr der Ringe*“- Filmen, etwa am Beispiel der naturverbundenen Elben in „*Lothlórien*“ und „*Bruchtal*“⁹⁷⁶ beschworen wird.⁹⁷⁷ In „*Die Gefährten*“ beschreibt J. R. R. Tolkien die Anlage von „*Isengart*“ vor ihrer Umgestaltung durch Saruman:

„in der Mitte dieses Tals steht ein Turm aus Stein, genannt *Orthanc*. {...} von den Menschen von *Númenor*; und er ist sehr hoch“ (Die Gefährten, S. 313).

„Er kann nur über den Felsenring von *Isengart* erreicht werden; und in diesem Felsenring gibt es nur ein Tor“ (Die Gefährten, S. 314).

„die Zinne von *Isengart*, {erscheint} wie ein{en} schwarz{er} Dorn“ (Die Gefährten, S. 482).

⁹⁷³ Uyldert, Mellie: Die Entdeckung von Mittelerde. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 76.

⁹⁷⁴ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 171.

⁹⁷⁵ Uyldert, Mellie: Die Entdeckung von Mittelerde. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 7.

⁹⁷⁶ Russel, Gerry: The Art of the Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 50.

⁹⁷⁷ vgl. dazu: <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:16.

Mittels der Formulierung „wie ein{en} schwarze{r} Dorn“ macht der Autor den symbolischen Charakter des Turms deutlich, der nicht zufällig eindeutige formale Ähnlichkeit mit dem Zauberstab Sarumans aufweist.

Die Schilderung von „Isengart“ in „Die zwei Türme“ verdeutlicht das Ausmaß der Naturzerstörung (Abb.95):

„Einst war er {der Kreis von Isengart} grün gewesen und von baumbestandenem Straßen durchzogen und voller Haine fruchtbarer Bäume, bewässert von Bächen. Aber nichts Grünes wuchs dort“ (Die zwei Türme, S. 180).

J. R. R. Tolkien greift in seiner Schilderung von „Isengarts“ „einst{igem}“ „beautiful forest garden“ (Paul Lasaine)⁹⁷⁸ demnach auf klassische Paradiesmotive zurück. Es handelt sich um einen abgeschlossenen Garten, einen „Hortus Conclusus“ mit „Blüten und Früchte{n}“,⁹⁷⁹ wie man ihn in ähnlicher Form auch auf dem Gemälde „Paradiesgärtlein“ aus dem 15. Jahrhundert sehen kann.⁹⁸⁰

Nach Sarumans Verrat ist nun an die Stelle des prächtigen Landschaftsgartens eine Kriegswerkstatt getreten:

„Schächte waren tief in den Boden hineingetrieben {...} {ein Bild, das} wie ein Friedhof von unruhigen Toten aussah {...} {mit} Schmieden und Schmelzöfen“ (Die zwei Türme, S. 181).

Der Vergleich zum Screenshot verdeutlicht, wie eng sich die Designer von Peter Jackson an die Buchvorlage gehalten haben.

Dies gilt auch für die Gestaltung des Turms (Abb.96), über den in J. R. R. Tolkiens „Die zwei Türme“ steht:

⁹⁷⁸ Russel, Gerry: The Art of the Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 43.

⁹⁷⁹ Schnyder, Mireille: Daz ander paradise. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 64.

⁹⁸⁰ Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

„ vier mächtige Pfeiler aus vielseitigem Stein waren zu einem verbunden {...} {mit} klaffenden Spitzen {...}, ihre Zinnen waren hart wie Speerspitzen und scharfkantig wie Messer“ (Die zwei Türme, S. 181).

Derartige Äußerungen verdeutlichen wiederum den aggressiven, bedrohlichen Charakter von „*Orthanc*“ und seinem Bewohner Saruman.

Ferner heißt es im Text:

„{Der }Fuß von Orthanc. Er war schwarz, und der Felsen schimmerte, als ob er nass sei. Die vielen Oberflächen des Steins hatten scharfe Kanten {...} in dem Winkel zwischen zwei Pfeilern, war eine große Tür hoch über der Erde; und darüber war ein mit Läden versehenes Fenster, das auf einem mit einem Eisengitter umgebenen Balkon hinausging. Bis zur Schwelle der Tür führte eine Treppe von siebenundzwanzig breiten Stufen {...} {von einer} unbekannten Kunstfertigkeit {...} viele hohe Fenster mit tiefen Laibungen waren in die emporragenden Wände eingeschnitten {...} {,} wie kleine Augen“ (Die zwei Türme, S. 207).

„*Orthanc*“ kann als stark symbolische, skulpturale Architektur gedeutet werden. Eine solche symbolische Komponente stellt eine Gemeinsamkeit mit postmoderner Architektur dar.⁹⁸¹ Robert Venturi hebt in diesem Zusammenhang etwa die symbolische Fernsehantenne auf dem Dach des Altenheims von „*Guild House*“ hervor.⁹⁸²

Der hochhausartige Turm im Tal von „*Isengart*“, von dem aus Saruman die Sterne betrachtet (Die Gefährten, S. 317), erscheint wie die messerscharfe „*Athame*“, bzw. wie der Stab eines dunklen Zauberers.⁹⁸³ Das Pendant zu diesem Turm ist „*Barad-dûr*“, der dunkle Turm Saurons (Abb.97).

Zwischen den beiden Türmen ergeben sich auch stilistische Ähnlichkeiten, vor allem, wenn man sich die charakteristische Spitze und die stützenden Strebepfeiler an den Seiten betrachtet (Abb.98).

⁹⁸¹ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt von Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 111.

⁹⁸² Ebd., S. 110.

⁹⁸³ Ebenso ist die Assoziation an den biblischen Turm von Babel als Zeichen der Vermessenheit des Menschen gegenüber Gott möglich.

„*Barad-dûr*“ ist wiederum wie das schwarze Tor in „*Mordor*“ im Stil einer grotesken „*neo-gothic*“ gehalten.⁹⁸⁴

Über dem „*mit einem Eisengitter umgebenen Balkon von Orthanc*“ (Die zwei Türme, S. 207) erscheint ein Geflecht aus Verstrebnungen, welches an Maßwerk erinnert, das von einem gotischen Wimperg gekrönt wird.

Die Spitze des Turms ist schließlich mit dornenartigen Zacken versehen (Abb. 99), die als abstrakte Fialen gedeutet werden können.

Der gotische Stil, zu dem eigentlich auch das „*Diaphane*“, Lichtdurchlässige gehört,⁹⁸⁵ wird hier auf seinen schaurigen Charakter reduziert und als Ausdrucksform des Horrors/Bösen verwendet. Im Gegensatz dazu stehen der strahlendweiße „*Sonnenturm*“⁹⁸⁶ der romanischen Stadtburg „*Minas Tirith*“ und das „*Art Nouveau*“⁹⁸⁷ der Elben aus „*Bruchtal*“ im Sinne von „*visuellen Symbolen, die sich durch starke Kontrastierungen auszeichnen*“.⁹⁸⁸

Die düstere Seite der Gotik ist aus der Kunstgeschichte, etwa von der Nordseite des Landsitzes Strawberry Hill,⁹⁸⁹ dem ersten Gebäude des englischen Gothic Revival, her bekannt.⁹⁹⁰

Auch im effektgeladenen Kinofilm „*Das Geisterschloss*“ von 1999 tritt das schaurige Moment der Gotik zutage. Dort verwandelt sich das Maßwerk der Schlafzimmerspiegel in aufgerissene Augen, die den Zuschauer anstarren (Abb.100), woraus sich eine Parallele zu den zahllosen kleinen „*Augen*“ von „*Orthanc*“ (Die zwei Türme, S. 207) ergibt.

Das Innere des Turms von „*Orthanc*“ (Abb.101), dessen Thronsaal durch die Geschosse hindurch bis zum Dach reicht,⁹⁹¹ lässt durch die Galerien,

⁹⁸⁴ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 87.

⁹⁸⁵ Jantzen, Hans: *Kunst der Gotik: klass. Kathedralen Frankreichs - Chartres, Reims, Amiens*. Berlin 1987, S. 71.

⁹⁸⁶ Uyldeert, Mellie: *Die Entdeckung von Mitteleuropa*. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 74.

⁹⁸⁷ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 12.

⁹⁸⁸ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 205, vgl. dazu: <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:25.

⁹⁸⁹ Tütting, Marion: *Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert*. Olms 2004, S. 275.

⁹⁹⁰ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: *Consuming the past : the medieval revival in fin de siècle France*. Burlington 2003, S. 65.

⁹⁹¹ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 40.

Glasfenster (Abb.102) und überfangenen Bögen an die Westfassade einer gotischen Kathedrale denken.

Im Internet findet sich eine gute Zusammenfassung dieser These:

„Unzählige reflektierende Kanten, Ecken und spiegelglatte Flächen erzeugen ein unheimliches und fantastisches Interieur ähnlich einer bizarren gotischen Kathedrale, das dennoch seinesgleichen sucht.“⁹⁹²

Im Vergleich zum Design des Interieurs von „*Orthanc*“ in der Herr-der-Ringe-Verfilmung von Ralph Bakshi gibt es gewisse Ähnlichkeiten zu den Entwürfen von Alan Lee für Sarumans Thronsaal. Dies zeigen die scharfen Kanten und Spitzen sowie der gestaffelte Aufbau des Innenraums (Abb.103). Das Konzept der bewussten Kontrastierung von Gut und Böse mittels Architektur,⁹⁹³ das ich etwas weiter oben angesprochen habe, kann durchaus auch auf Ralph Bakshis Film übertragen werden, etwa wenn man das von ihm als naturverbunden und gemütlich in Szene gesetzte Hobbitdorf mit Sarumans Turm im Zeichentrickfilm vergleicht.

Ein Foto von Peter Jackson auf dem Thron Sarumans⁹⁹⁴ (Abb.104) und Alan Lees Aussage, wie schön es sei, beim Dreh die „*oppurtunity of stepping into one of our own drawings*“ zu haben,⁹⁹⁵ verdeutlichen, wie sehr die Fantasyarchitektur der Filmtrilogie die Möglichkeit bietet, in eine andere, märchenhafte Welt⁹⁹⁶ einzutauchen.

Eine ähnliche Möglichkeit offerieren das als Gralsburg angedachte Neuschwanstein⁹⁹⁷ von Ludwig II. oder das Sleeping Beauty Castle⁹⁹⁸ in Disneyland, Anaheim.

⁹⁹² <http://www.sphaerentor.com/tolkien/index.php?file=rubrik.php&id=11>, aufgerufen am 24.11.2010, um 19:59.

⁹⁹³ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:25.

⁹⁹⁴ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 104.

⁹⁹⁵ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 40.

⁹⁹⁶ Uylert, Mellie: Die Entdeckung von Mittelerde. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 7.

⁹⁹⁷ Petzet, Michael: Gebaute Träume. München 1995, S. 81.

⁹⁹⁸ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 247.

Annette Simonis merkt in diesem Kontext an, dass die „*malerischen Momente der Kulissen*“ die „*Differenz*“ des Filmkosmos von Peter Jackson zur „*Alltagsrealität*“ verstärken.⁹⁹⁹ Der Zuschauer hat so das Gefühl, „*in ein riesiges Gemälde zu treten*“.¹⁰⁰⁰ Dies erinnert Gandalf-Darsteller Ian McKellen an „*movie theme parks*“¹⁰⁰¹ und bringt uns somit zum „*Harry Potter*“-Freizeitpark in Florida, der im Kapitel zu Schloss „*Hogwarts*“ noch einmal Erwähnung finden wird.¹⁰⁰²

Das Moment des Eintretens in eine Alternativwelt¹⁰⁰³ führt wie im vorangegangenen Kapitel zum Begriff der „*Nostalgie*“ nach Alexandra Hausstein.¹⁰⁰⁴

„*Orthanc*“ repräsentiert dabei einen Ort des Bösen, der klar dem Reich des Guten gegenübergestellt wird¹⁰⁰⁵ und ist somit Teil einer nostalgisch herbeigesehnten Welt der klaren Grenzen.¹⁰⁰⁶ Gleichzeitig verstärkt der Turm des bösen Zauberers den nostalgischen Charakter der im nächsten Kapitel behandelten Elbenstadt „*Bruchtal*“,¹⁰⁰⁷ die durch das von ihm ausgehende Böse bedroht wird.¹⁰⁰⁸

⁹⁹⁹ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 193.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 194.

¹⁰⁰¹ <http://www.mckellen.com/cinema/lotr/001128.htm>, aufgerufen am 02.07.2011, um 15:30.

¹⁰⁰² <http://www.universalorlando.com/harrypotter/>, aufgerufen am 23.12.2010, um 15:41.

¹⁰⁰³ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 193 ff.

¹⁰⁰⁴ *Gedächtnis und Erinnerung*. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie'.

¹⁰⁰⁵ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:25.

¹⁰⁰⁶ vgl. dazu: Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 1.

¹⁰⁰⁷ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 110.

¹⁰⁰⁸ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:27.

3.1.5 Bruchtal:

„*Bruchtal*“ und „*Lothlórien*“ sind die beiden paradiesischen Elbenreiche in J. R. R. Tolkiens „*Die Gefährten*“. Sie fungieren als Zufluchtsstätten für die Romanfiguren nach dramatischen Handlungssequenzen.

So wird Frodo nach der Auseinandersetzung mit den Ringgeistern auf der Wetterspitze zur Heilung nach „*Bruchtal*“ gebracht (Abb.105) und nach dem Kampf gegen den Balrog in „*Moria*“ kehren die Gefährten in „*Lothlórien*“ ein. Dazu passt auch, dass Gary Russel „*Rivendell*“ („*Bruchtal*“) als „*Elven refuge*“ bezeichnet.¹⁰⁰⁹

Ausgehend von der Beschreibung dieser fantastischen Orte in „*Der Herr der Ringe*“ möchte ich in einem ersten Schritt ihren paradiesischen Charakter herausarbeiten.

In „*Die Gefährten*“ ist vom „*Letzten Heimeligen Haus östlich der See*“ in „*Bruchtal*“ die Rede (Die Gefährten, S.274).

Es wird als „*ein vollkommenes Haus*“ (Die Gefährten, S. 274) geschildert:

„*Das bloße Dortsein genügte, um Müdigkeit, Furcht und Traurigkeit zu heilen*“ (Die Gefährten, S. 274).

Ferner heißt es:

„*viele Stufen {führten} hinab in einen Garten, der hoch über den steilen Ufern des Flusses lag {...} {Es gab} eine{n} Söller an der Ostseite des Hauses...Die Luft war warm. Laut klang das Geräusch von fließendem und fallendem Wasser, und der Abend war erfüllt von einem schwachen Duft von Bäumen und Blumen, als ob noch der Sommer in Elronds Garten verweilte*“ (Die Gefährten, S. 275).

Ähnlich klingt die Zusammenfassung des Gartens der Laudine im „*Iwein*“ des Hartmann von Aue als einem: „*paradiesischen Ort mit Brunnen, ewigem Sommer und Vogelgezwitscher*“.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 55.

¹⁰¹⁰ Schnyder, Mireille: Daz ander paradise. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg.

Über das Zeitempfinden in „*Bruchtal*“ schreibt J. R. R. Tolkien:

„*Die Zeit scheint hier nicht zu vergehen: sie ist einfach da*“ (Die Gefährten, S. 281/282).

Wie bei dem biblischen Paradiesgarten und dem „*künftige{n} Aufenthaltsort der Seligen im Jenseits*“ handelt es sich auch bei „*Bruchtal*“ um einen „*zeitenthobene{n}*“¹⁰¹¹ Ort.

Jenes besondere Verhältnis zur Zeit ist auch ein Kennzeichen von Disneyland, wo die Besucher von der „*times burden*“ befreit werden sollen.¹⁰¹²

Weitere paradiesische Merkmale von „*Bruchtal*“ sind singende „*Vögel*“ und ein „*wohltuender Frieden*“ (Die Gefährten, S. 291). Diese Beschreibung lässt an den Liebesgarten des „*Mabonagrín*“ aus dem „*Erec*“ denken, von dem es heißt, dass die „*Luft {...} {dort} voll Vogelsang*“ sei und „*jeder Kummer vergeht*“.¹⁰¹³ Mireille Schnyder sieht in diesem Liebesgarten des „*Mabonagrín*“ „*das kollektiv Imaginäre eines paradiesischen Ortes konkretisiert.*“ Die Rede von der „*Ritterfahrt*“, auf der sich Arwens Brüder bei der Ankunft Frodos in „*Bruchtal*“ befinden (Die Gefährten, S. 277), legt des Weiteren einen Bezug J. R. R. Tolkiens zur höfischen Literatur nahe.

Kommen wir nun zur Darstellung von „*Bruchtal*“ in der Verfilmung von Peter Jackson:

„*Bruchtal*“ wird von den Film-Designern vor allem im zweiten Teil der Trilogie aus einer leicht nostalgischen, wehmütigen Perspektive gezeigt.¹⁰¹⁴ Es existiert zwar noch in der Welt von Mittelerde als „*Paradies {...} Garten Eden*“,¹⁰¹⁵ jedoch steht ähnlich wie zur Jahrhundertwende ein Umbruch bevor (im Fall von Mittelerde ausgehend von der Bedrohung durch dunkle Mächte) und es naht die Zeit der Elben, ihre Heimat zu verlassen und zu den „*Undying Lands*“¹⁰¹⁶ aufzubrechen.¹⁰¹⁷ Passend dazu spricht Alexandra Hausstein von

v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76); hier: S. 67.

¹⁰¹¹ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 7.

¹⁰¹² Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 195.

¹⁰¹³ Schnyder, Mireille: Daz ander paradise. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. S. 64.

¹⁰¹⁴ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 110.

¹⁰¹⁵ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 68.

¹⁰¹⁶ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 216.

einem „*Verständnis von {...} Geschichte als Niedergang und Erfahrungen des Verlustes von Ganzheit*“ als Voraussetzung für Nostalgie.¹⁰¹⁸

Art Director Jeremy Bennett merkt bezüglich der Gestaltung von „*Bruchtal*“ dann auch an, er habe auf seiner Farbskizze versucht:

„*to capture the melancholic atmosphere which permeates Rivendell at this stage of the film*“¹⁰¹⁹ (Abb.106).

Daran lassen sich Annette Simonis Ausführungen über die Eignung des „*Tolkien-Maler{s}*“ Alan Lee für das Filmprojekt anschließen, der bereits die „*Harper Collins Edition*“ illustriert hat.¹⁰²⁰ Dessen „*spätromantisch{e} {...} impressionistisch{e}*“ Aquarelle (Abb.107) entsprechen nämlich „*der melancholischen Grundstimmung des Tolkienschen Oeuvres*“.¹⁰²¹ Als Beispiel soll an dieser Stelle Alan Lees „*conceptual illustration*“ für die Location „*Rivendell*“ herhalten (Abb.108).¹⁰²²

Bilbo Beutlins Tagebuch, welches „*als Gegenstand der {...} Erinnerung im Zeichen des Abschieds*“ im ersten Teil der Trilogie dient, unterstreicht zudem die gedrückte Atmosphäre in „*Bruchtal*“, ¹⁰²³ genau wie die „*ornamentale{n} Reliefs {...}{,} {welche} die Kunst des Fin de Siècle {imitieren}*“ und eine gewisse Endzeitstimmung befördern.¹⁰²⁴

„*Bruchtal*“ spiegelt demnach unsere wehmütige „*Sehnsucht nach der verlorenen Glückseligkeit*“¹⁰²⁵ wieder. Diese Sehnsucht ist der Grund dafür, dass wir solche „*süße{n} Orte der Erinnerung {schaffen}*“.¹⁰²⁶

¹⁰¹⁷ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:25.

¹⁰¹⁸ Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 421 s. v. 'Nostalgie', vgl. dazu: Kapitel „Nostalgie“.

¹⁰¹⁹ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 112.

¹⁰²⁰ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 190.

¹⁰²¹ Ebd.

¹⁰²² Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 15.

¹⁰²³ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 178.

¹⁰²⁴ Ebd., S. 198.

¹⁰²⁵ Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

¹⁰²⁶ Ebd.

Den Paradiescharakter von „Bruchtal“¹⁰²⁷ unterstreichen die Anklänge an „organische Architektur“, deren Ziel ja auch das „gesundheitliche{n} Wohlbefinden“¹⁰²⁸ der Bewohner ist.

Chefdesigner Alan Lee legt die Bezüge einiger Entwürfe zur „organischen Architektur“ in folgendem Zitat da:

„They {die Gebäude} veer toward a cross between a Japanese temple and Frank Lloyd Wright. The Idea of the building nestling among the trees, coexisting with nature, really appealed to me, all these trees being very organic within the stony surroundings“¹⁰²⁹ (Abb.109).

Hieraus lässt sich ein zentrales Merkmal der „organischen Architektur“ Frank Lloyd Wrights,¹⁰³⁰ aber auch der postmodernen Architektur nach Charles Jencks ableiten. Es handelt sich dabei um das sogn. „kontextualistische“ Bauen.¹⁰³¹ Charles Jencks führt in diesem Zusammenhang etwa James Stirlings Museumsprojekt für Düsseldorf aus dem Jahre 1975 an, welches ein „sensitive example of contextual infill, where heighth, scale and masonry of the area are respected,“ darstellt (Abb.110).¹⁰³²

Ein anderes Kennzeichen postmoderner Architektur, das sich ebenso auf „Bruchtal“ beziehen lässt, ist die symbolische Komponente, die ich am Beispiel von Robert Venturis „Guild House“ im Kapitel „Postmoderne Architektur“ herausgearbeitet habe.¹⁰³³

¹⁰²⁷ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe - Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 68.

¹⁰²⁸ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 17.

¹⁰²⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 51.

¹⁰³⁰ Geiger, Annette: „Form follows function“ als biozentrische Metapher in der Architektur- und Design- Theorie. In: Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004, (S. 51 – 68); hier: S. 62.

¹⁰³¹ Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 112.

¹⁰³² Ebd.

¹⁰³³ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt von Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 111.

Allerdings ist die Symbolik eines Alan Lee, der gerne „*swans*“ bei seinen Entwürfen hinzufügt, um einen „*Elven symbolism*“ zu schaffen,¹⁰³⁴ im Gegensatz zur Antenne auf dem Dach von „*Guild House*“ völlig ironiefrei zu verstehen.¹⁰³⁵

„*Rivendells*“ Einklang mit dem Kontext des Waldes, sein „*ease and peace with nature*“¹⁰³⁶ (Abb.111) geht soweit, dass man den Eindruck bekommt, der Ort „*was built around nature rather than into it*“.¹⁰³⁷ Die Natur, welche formal oder von ihren Grundprinzipien her auch Vorlage für die „*organische Architektur*“ ist,¹⁰³⁸ gerät in „*Bruchtal*“ zum Lebensmittelpunkt der Elben. Sie vermag durch die Fenster der Gebäude ein- und auszutreten, wodurch eine Art von Raumfluss entsteht (Abb.112).¹⁰³⁹

Dies wiederum erinnert an ein herausragendes Beispiel „*organischer Architektur*“, an Hans Scharouns Berliner Philharmonie, wo „*alle Bereiche offen ineinander übergehen*“,¹⁰⁴⁰ an Antonio Gaudi¹⁰⁴¹ oder Alvar Aaltos Verwendung von Baumstämmen beim Hausbau.¹⁰⁴²

Die Architektur von „*Bruchtal*“ fasst Jeremy Bennett mit den Worten zusammen:

„*There are so many little influences – the whole kind of Prague architecture, there's a lot of Art Nouveau, some Italianate and other stuff, mingling with Celtic design. Alan designed all that.*“¹⁰⁴³ (Abb.113)

¹⁰³⁴ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 57.

¹⁰³⁵ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt von Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 112.

¹⁰³⁶ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 50.

¹⁰³⁷ Ebd., S. 53.

¹⁰³⁸ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 15.

¹⁰³⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 53.

¹⁰⁴⁰ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 404.

¹⁰⁴¹ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse.

München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

¹⁰⁴² Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 433.

¹⁰⁴³ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 48.

Die spitzen Türme der „*Goldenen Stadt*“ Prag könnten auch die Zeichner von Ralph Bakshi für „*Bruchtal*“ im Sinn gehabt haben (Abb.51, Abb.114). Gleichzeitig wirkt die Silhouette ihres mystisch anmutenden Entwurfs wie eine Variante des ansteigenden indischen Felsheiligtums in Ellora (Abb.115), das sich dergestalt aus dem Berg herauslöst, sodass „*in dem seit Urzeiten ruhenden Stein der Sitz des Shiva ganz imaginiert werden konnte*“. ¹⁰⁴⁴ Die Abstufungen des Dachs finden sich in ähnlicher Form auch bei der ostasiatischen Pagode (Abb.116). ¹⁰⁴⁵

Die Giebel und Verzierungen der Geländer (Abb.117) von Peter Jacksons „*Bruchtal*“- Version sind eindeutig an den Jugendstil angelehnt. Man denke etwa an „*Die ausschweifenden floralen Ornamente im Inneren des Tassel-Hauses*“ ¹⁰⁴⁶ (Abb.118) oder die Fassade des Münchner Ateliers „*Elvira*“ (Abb.119).

Die Verbindung von Jugendstil und keltischem Design bei Alan Lee ¹⁰⁴⁷ ist im Übrigen kein Zufall, gehen die Formen des Jugendstilornaments doch bis zu einem gewissen Grad auf keltische Vorlagen zurück. ¹⁰⁴⁸

Trotz der unterschiedlichen historischen Situation vermischen sich wie bei Ludwigs Neuschwanstein, wo romanische Bögen auf ein renaissanceartiges Ritterhaus ¹⁰⁴⁹ treffen, auch in „*Bruchtal*“ verschiedene Stilrichtungen zu einem Eklektizismus. ¹⁰⁵⁰ Die harmonisch aufeinander abgestimmten Stilelemente ergeben zusammen einen unverwechselbaren Stil, der in dieser Hinsicht mit dem Ergebnis der Disney-Designer vergleichbar ist. ¹⁰⁵¹ Sie schaffen so eine Art von „*elbischer*“ „*Identitätsarchitektur*“. ¹⁰⁵² Diese stellt als naturverbundene Holzarchitektur in paradiesischen Enklaven eine Verkörperung der nostalgischen Sehnsucht des Menschen nach seinem

¹⁰⁴⁴ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 145.

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 146.

¹⁰⁴⁶ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 556 s. v. 'Jugendstil'.

¹⁰⁴⁷ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 12.

¹⁰⁴⁸ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 557 s. v. 'Jugendstil'.

¹⁰⁴⁹ Sepp, Stephan: Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein". Stuttgart 1998, S. 36.

¹⁰⁵⁰ vgl. dazu: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 197.

¹⁰⁵¹ Thomas, Bob: Walt Disney – An American Original. New York 1976, S. 17.

¹⁰⁵² vgl. dazu: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 579.

natürlichen Ursprung¹⁰⁵³ dar. Auf diese Sehnsucht verweisen auch Thomas Lange bei seiner Analyse des Stern-Berichts über den „*Nuba-Stamm*“¹⁰⁵⁴ und Volker Fischer im Rahmen seiner Deutung der gegenwärtigen Beliebtheit des naturorientierten Jugendstils als Versuch, „den Zweckrationalismus {der Gegenwart} ästhetisch zu kompensieren“.¹⁰⁵⁵

Den nostalgischen Aspekt von „*Bruchtal*“ betont insbesondere Yanick Dusseault, dessen Matte Painting für „*The Two Towers*“ „a slight nostalgic feeling“ vermitteln sollte (Abb.120).¹⁰⁵⁶

Grant Major, der Production Designer erklärt das künstlerische Vorgehen für die Filmtrilogie und belegt damit meine These der „*elbischen*“ „*Identitätsarchitektur*“.¹⁰⁵⁷

„Each society and each culture has its own look, and a lot of developmental work we did was to establish those looks through architecture“.¹⁰⁵⁸

Der Stil der einzelnen Völker sollte dabei „homogenous in itself but different from the last one“ sein.¹⁰⁵⁹ Die Idee, Identität über Architektur zu definieren, ist nicht neu. Vor allem für das 19. Jahrhundert lassen sich in dieser Hinsicht einige Beispiele formulieren.¹⁰⁶⁰

Markus Dauss führt in seinem Buch über Identitätsarchitekturen des 19. Jahrhunderts zum Beispiel die Pariser Kirche Sacré-Coeur an, die in ihrem Eklektizismus¹⁰⁶¹ unter anderem bewusst auf südfranzösische, romanische Architektur-Muster zurückgreift.¹⁰⁶² Hier nennt Markus Dauss etwa den „Einsatz von Pendentifen“ oder die Bogennischen der Kuppel.¹⁰⁶³

¹⁰⁵³ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 2.

¹⁰⁵⁴ Ebd.

¹⁰⁵⁵ Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980, S. 211.

¹⁰⁵⁶ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 110.

¹⁰⁵⁷ vgl. dazu: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 579.

¹⁰⁵⁸ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 12.

¹⁰⁵⁹ Ebd., S. 13.

¹⁰⁶⁰ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 104.

¹⁰⁶¹ Ebd., S. 267.

¹⁰⁶² Ebd., S. 310.

¹⁰⁶³ Ebd.

Er bezeichnet die Basilique de Sacré-Coeur als „*Sichtbarmachung eigentlich ferner lieux de mémoire*“,¹⁰⁶⁴ als „*gebaute{n} Mythos*“¹⁰⁶⁵ eines „*frühchristlichen Archaismus*“.¹⁰⁶⁶

Ungeachtet der Frage, ob in Anbetracht der flüchtigen Monumente außereuropäischer Kulturkreise Gegenstände überhaupt in der Tradition von Aristoteles als Träger von Erinnerung tätig sein können,¹⁰⁶⁷ soll auch „*Bruchtal*“ im Film einen „*Ort der Erinnerung*“ darstellen.

In Elronds Räumlichkeiten (Abb.121) befinden sich im Gedenken an den Kampf Isildurs gegen den dunklen Herrscher Sauron ein Wandgemälde (Abb.122, Abb.123), welches einen Ausschnitt dieser Geschichte zeigt sowie das zerbrochene Schwert Isildurs, das symbolträchtig von einer Statue¹⁰⁶⁸ mit gesenktem Haupt dem Betrachter dargeboten wird (Abb.124). Dargestellt ist im Grunde genommen der alte Mythos vom Kampf des Guten gegen das Böse. In der heroischen Illustration und Darbietung der Vergangenheit klingt erneut Nostalgie an. Der Stil des Wandgemäldes erinnert dabei an Wandgemälde aus Schloss Neuschwanstein, die ebenfalls den Heldenmut legendärer Ritter beschwören. Dasselbe Ziel verfolgt auch das Schwert eines Ritters, welches sich dem Besucher in einer „*Apsis*“ der künstlichen Burgruine von Machern auf einer „*Altarplatte*“ präsentierte.¹⁰⁶⁹

Das weitere Schicksal des zerschlagenen Schwertes in „*Bruchtal*“ zeigt, dass „*{d}ie nostalgische Perspektive {...} mit utopischen Momenten geladen {ist}*“.¹⁰⁷⁰ Im dritten Teil der Filmtrilogie schmiedet Elrond, der Herr des Wassers (Die Gefährten, S. 275), das Schwert wieder zusammen, um die Rückkehr des Königs zu ermöglichen (RotK (1): 0:30:27).

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 263.

¹⁰⁶⁵ Ebd., S. 262.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 266.

¹⁰⁶⁷ The Art of Forgetting. Hrsg. v. Adrian Forty, Susanne Küchler. Oxford 2001, S. 2.

¹⁰⁶⁸ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 56.

¹⁰⁶⁹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 300.

¹⁰⁷⁰ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 31.

3.1.6 Moria:

Die Minen von „Moria“ (Abb.125)¹⁰⁷¹ gehören sicherlich zu den beeindruckendsten Locations in der gesamten Filmtrilogie. Bewacht wird diese riesige Gebirgshöhle (Die Gefährten, S. 360) nicht von einem märchenhaften Drachen, sondern von einer riesigen Krake (FotR (2): 0:14:59). Er ist ein Vorbote dessen, was die Gefährten in den Hallen der Zwerge noch erwartet.

Den Eingang zu diesem Labyrinth, welches an den Kaninchenbau aus Alice im Wunderland denken lässt, bildet in Buch und Film ein Tor (Abb.126, Abb.127), das in J. R. R. Tolkiens „Die Gefährten“ nicht nur genau beschrieben:

„Der Mond beschien nun die graue Felswand {...} schwache Linien wie dünne Silberadern {...} Bogen von ineinander verschlungenen Buchstaben in einer Elbenschrift“ (Die Gefährten, S. 369),

sondern auch abgebildet wird (Die Gefährten, S. 371).

Einlass findet allerdings nur derjenige, der ähnlich wie in der Geschichte um Ali Baba, das Lösungswort kennt.

Auf eine gewisse Weise erinnert das Tor von „Moria“ auch an ägyptische oder südamerikanische Scheintüren und darüber hinaus mit seinem Rundbogen an das romanische Felsportal, das man in Weimar sehen kann.¹⁰⁷²

Ebenso ist eine gewisse Verwandtschaft zum neoromanischen Portal des Palas auf Schloss Neuschwanstein zu beobachten.

Die leuchtenden Säulen legen ebenso einen Vergleich mit den beiden gigantischen Metallsäulen Jachin und Boas, die einst vor dem salomonischen Tempel in Jerusalem standen, nahe.

¹⁰⁷¹ Man beachte die Kombination aus Inkabögen und römischem Aquädukt.

¹⁰⁷² Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 135.

Laut den Überlieferungen fertigte der Handwerker Hiram zwei Bronzesäulen von 9m Höhe und ca. 2m Breite an.¹⁰⁷³ Die Säulen verfügten wohl über zweiteilige Kapitelle mit Lotosblüte, Flechtwerk sowie Granatäpfeln und waren sehr wahrscheinlich frei vor dem Tempel aufgestellt. Obwohl aus Metall hergestellt, verweisen die Säulen durch ihre Pflanzenmotive doch auf Fruchtbarkeit durch YHWH und gehen somit in eine gänzlich andere Richtung als das bedrohliche Moria.

Für Wolfgang Zwickel stellen die salomonischen Säulen eine „ikonographische Anlehnung{en} an Ägypten bei gleichzeitiger Freiheit der Kombination mit einheimischen Elementen“ dar.¹⁰⁷⁴ Dies stellt unter Berücksichtigung der unterschiedlichen historischen Situation eine Parallele zum freien Umgang mit dem historischen Erbe in der postmodernen Architektur nahe,¹⁰⁷⁵ wie ich ihn am Beispiel von Robert Venturis palazzoartigem „Guild House“¹⁰⁷⁶ gezeigt habe und auf den ich im Kontext mit „Minas Tirith“ erneut noch zu sprechen kommen werde.

An dieser Stelle klingt bereits Nostalgie an, denn den die beiden Säulen an der Felswand von Moria können als Erinnerung an den zerstörten Haupttempel der Juden gelesen werden.

Die auf das Tor folgende große Eingangstreppe ist laut J. R. R. Tolkien „heil und unbeschädigt“ (Die Gefährten, S. 375). Im Film hingegen pflastern Leichen die Stufen, wodurch die gespenstische Atmosphäre der verlassenen Mine betont wird.

Im Inneren von „Moria“ gibt es zahlreiche „Treppen und Bögen und andere Gänge und Schächte, die hinaufführten oder steil hinab“ (Die Gefährten, S. 376, Abb.128).

Diese „dunklen Gänge“ lassen an Günter Hartmanns Beschreibung der künstlichen Ruinen von Wörlitz denken. Dort ist den einzelnen antiken Orten

¹⁰⁷³ Dazu und im Folgenden: Zwickel, Wolfgang: Der salomonische Tempel. Mainz 1999, (S. 114- 122).

¹⁰⁷⁴ Ebd., S. 119.

¹⁰⁷⁵ vgl. dazu: Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987, S. 6.

¹⁰⁷⁶ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 112.

ein „*dunkler Gang*“ zwischengeschaltet, der bewirken sollte, dass die nachfolgende Ruinenszene „*traumähnlich{e}*“ wahrgenommen wird.¹⁰⁷⁷

Die Dunkelheit bewirkte dabei eine Entrückung der Besucher aus ihrer Gegenwart und schickte sie so quasi auf eine Zeitreise.¹⁰⁷⁸

In der Filmversion von „*Moria*“ kommt den „*dunklen Gängen*“ und Schächten noch eine andere Funktion zu. Sie verstärken den fantastischen Charakter der Architekturen. Auf einen engen, klaustrophobischen Gang folgt eine gigantische Halle, die in ihren Dimensionen nicht mehr zu fassen ist. Ermöglicht wird diese Gigantomanie durch den Einsatz moderner Computereffekte.¹⁰⁷⁹

Walt Disney bedient sich stattdessen der „*forced perspective*“, um sein Sleeping Beauty Castle größer wirken zu lassen¹⁰⁸⁰ und bei der Burgruine in Machern scheint das Portal im Boden versunken zu sein,¹⁰⁸¹ sodass die Illusion eines „*weitläufigen Komplex{es}*“ entsteht.¹⁰⁸²

Das Spiel mit den Größenverhältnissen in „*Moria*“ ist eine weitere Parallele zu Lewis Carrolls Erzählung „*Alice im Wunderland*“, in der Alice einmal vergrößert und ein anderes Mal verkleinert wird.¹⁰⁸³

Die gigantische Halle im Film (Abb.129, Abb.130) wirkt wie eine völlig übersteigerte mehrschiffige Kathedrale¹⁰⁸⁴ oder eine Eisenbahnstation Santiago Calatrava Valls'. Laut der Buchvorlage verfügt sie über:

„eine doppelte{n} Reihe von Säulen“, die „gemeißelt {waren} wie die Stämme mächtiger Bäume, deren Äste mit einem verzweigten Maßwerk aus Stein das Dach trugen. Die Stämme waren glatt und schwarz“ (Die Gefährten, S. 397).

¹⁰⁷⁷ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 268.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 269.

¹⁰⁷⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 65.

¹⁰⁸⁰ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 181.

¹⁰⁸¹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 281.

¹⁰⁸² Ebd., S. 280.

¹⁰⁸³ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 278.

¹⁰⁸⁴ vgl. dazu: Sven Jöckel: „Die Architektur der Minen von Moria {...} ist deutlich der Gotik entlehnt“ (s. Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005, S. 103).

Diese Beschreibung J. R. R. Tolkiens steht in der Tradition J. W. von Goethes und François-Réne de Chateaubriands, die den Ursprung der gotischen Architektur in der frühchristlichen Verehrung im Wald sehen.¹⁰⁸⁵

Nach den engen Tunneln ist die große Halle jedoch kein Ort der Erholung, sondern bringt eine andere Form des „*Horrors*“ für die Protagonisten des Films mit sich: die Möglichkeit von allen Seiten aus der Dunkelheit angegriffen zu werden (FotR (2): 0:26:56).

Angst und Schrecken sind Wirkungen, die auch in der gotischen Ruine von Machern mit Hilfe eines „*Geisterbahneffekts*“ beim Besucher durch ein aufspringendes Gitter,¹⁰⁸⁶ erzielt werden sollten.¹⁰⁸⁷

In J. R. R. Tolkiens Geschichte müssen die Gefährten auf ihrem Weg durch den Berg diverse „*erschreckende*“ Räume durchqueren. So gelangen sie in eine „*in den Fels gehauene Kammer*“, die als „*Wachstube*“ diente (Die Gefährten, S. 379). Dort erschreckt der Hobbit Pippin seine Begleiter, indem er einen Stein in einen Brunnen fallen lässt (Die Gefährten, S. 379). Er wird daraufhin von Gandalf dem Zauberer zurechtgewiesen, er {Pippin} habe „*wahrscheinlich {...} etwas aufgescheucht {...}, was man besser in Ruhe gelassen hätte*“ (Die Gefährten, S. 380). Einen vergleichbaren Fehler beging zuvor der Ritter Boromir, als er die Krake vor dem Eingang von „*Moria*“ durch einen Stein aufweckte, den er in den See warf (Die Gefährten, S. 373). Dieses ungestüme Verhalten ist aus der höfischen Literatur bekannt. Ein Beispiel wäre der Held im „*Iwein*“, der einen Brunnen begießt und so die Ruhe im „*Reich der Laudine*“ stört.¹⁰⁸⁸

Im weiteren Verlauf der Handlung des Films stößt die Gemeinschaft um den Ringträger Frodo auf das Grab des ehemaligen Zwergenkönigs Balin (Die Gefährten, S. 388). Es handelt sich um einen „*große{n}, rechtwinklige{n} Raum*“, in dem eine „*dicke Staubschicht*“ liegt, wie J. R. R. Tolkien in „*Die Gefährten*“ schreibt (Die Gefährten, S. 386). Der Raum wird

¹⁰⁸⁵ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 95.

¹⁰⁸⁶ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 299.

¹⁰⁸⁷ Ebd.

¹⁰⁸⁸ Schnyder, Mireille: Daz ander paradise. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76); hier: S. 67.

„durch einen breiten Schacht in der Ostwand erhellt“, wobei das „Licht des Schachts {genau} {...} auf einen Tisch in der Mitte des Raumes {fällt}: einen einzigen, länglichen Block “ (Die Gefährten, S. 386).

Ein Unterschied zur Darstellung im Film liegt in der Tatsache, dass im Film die Brunnenszene aus der „Wachstube“ mit der Grabszene zusammengeführt wurde (FotR (2): 0:21:31).

Die Runen auf dem Grab (Abb.131) und „die Reste eines Buchs“, bei dem es sich um die „Chronik über das Schicksal von Balins Leuten“ handelt (Die Gefährten, S. 388), geben den Romanfiguren und dem Leser bzw. Kinzuschauer die Gelegenheit, immer weiter in die Vergangenheit einzutauchen.

Diese Interpretation des „verstaubte{n}“ Buches bestätigt Annette Simonis, wenn sie in diesem Zusammenhang davon spricht, dass „die Darstellung der Schriftkultur im Film einmal mehr im Zeichen eines nostalgischen Rückblicks“ stünde.¹⁰⁸⁹

Die Artefakte Buch und Grabplatte sind insofern vergleichbar mit dem „Ritterdenkmal“ des „Tour de Gabriele“ in Ermenonville, das in „eine entfernte Zeit {...} versetzen soll“¹⁰⁹⁰ (Abb.132) und das ich im Kapitel über „Ruinenbauten im Landschaftsgarten“ näher besprochen habe.

Jene „entfernte“ Zeit kann anhand der Bögen in der Grabkammer und den Gängen in „Moria“ näher bestimmt werden. Die Filmkulissen erinnern an die Kragsteinbauweise der Maya (Abb.133),¹⁰⁹¹ aber auch an die treppenartigen Bögen der Inka (Abb.134, Abb.135) oder Gebäude aus Mykene (Abb.136).

Die Illustration von „Moria“ in Ralph Bakshis Zeichentrickverfilmung weist ebenfalls Einflüsse von mykenischer Architektur auf (Abb.137).

Der Kinzuschauer kann demnach in eine fantastische Höhlenwelt der Zwerge eintauchen, die auf antike Hochkulturen rekurriert.

¹⁰⁸⁹ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 177.

¹⁰⁹⁰ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 265.

¹⁰⁹¹ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 171.

Eine ähnliche Wirkung strebte der „*Tour de Gabriele*“ in Ermenonville an, der auf die Zeit Heinrichs IV verwies¹⁰⁹² und darauf abzielte, den „*historische{n} Schauplatz*“ als Gegenwart erlebbar zu machen.¹⁰⁹³ An dieser Stelle sei auf Peter Jacksons Anspruch verwiesen, dass „*Der Herr der Ringe*“ mittels der sorgfältig hergestellten Requisiten „*eher den Eindruck eines historischen Films*“ vermitteln sollte als den eines Fantasy-Films.¹⁰⁹⁴

Ebenso sollte der Besucher der künstlichen Ruinen in Wörlitz durch die gedankliche Rekonstruktion der Ruinen in eine „*vergangene Epoche zurück{versetzt}*“ werden.¹⁰⁹⁵

Interessanterweise dienen also beide von Svetlana Boym eingeführten Formen der Nostalgie, die „*Reflective nostalgia*“¹⁰⁹⁶ im Fall der Ruinen von Wörlitz und die „*Restaurative nostalgia*“¹⁰⁹⁷ im Fall des Turms von Ermenonville, welcher keinerlei ruinöse Beschädigungen zeigte,¹⁰⁹⁸ der „*Gegenwartsflucht*“.¹⁰⁹⁹ Hintergrund für die Errichtung dieser Bauten im Landschaftsgarten und auch der Erschaffung virtueller Welten in Peter Jacksons Filmtrilogie ist eine gewisse Unzufriedenheit mit der eigenen Gegenwart,¹¹⁰⁰ die von mir bereits im Kapitel „*Nostalgie*“ als ein zentrales Merkmal derselben benannt wurde.

Vergleicht man „*Moria*“ mit anderen nostalgischen Orten in den „*Herr-der-Ringe*“- Filmen, so ergibt sich ein wichtiger Unterschied: Im Gegensatz zu „*Bruchtal*“ gehört „*Moria*“ eher zu den düsteren Sehnsuchtsorten, die eine Warnung beinhalten und mehr der „*Schauerromantik*“ zuzuordnen sind, die wir von der „*künstliche{n} Burgruine*“ in Machern her kennen.¹¹⁰¹

Bei den Minen von „*Moria*“ besteht die Warnung darin, nicht „*zu gierig und zu tief*“ zu graben (Die Gefährten, S. 384), sonst verwandelt sich das einstige Paradies „*voller Licht und Glanz*“ (Die Gefährten, S. 382) in ein staubiges

¹⁰⁹² Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 265.

¹⁰⁹³ Ebd., S. 266.

¹⁰⁹⁴ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 83.

¹⁰⁹⁵ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 270.

¹⁰⁹⁶ Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York 2001, S. 41.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 266.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 263.

¹¹⁰⁰ Ebd., S. 273.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 284.

Grab. Von derartigen Orten der Versuchung ist auch in „*Reiseberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*“ die Rede, zum Beispiel vom „*Paradiesgarten des Alten im Berge*“, ¹¹⁰² einer künstlichen „*Wunderwelt*“. ¹¹⁰³

Der Interpretation von „*Moria*“ als Metapher für die menschliche Gier entspricht das nostalgische Design, wenn die Höhlen mit ihren Balken und Stegen die Vorstellung einer typisch amerikanischen Goldmine aus der Zeit des Wilden Westens evozieren (Abb.138).

3.1.7 Lothlórien:

Die Naturverbundenheit der Elben, die man bereits in „*Bruchtal*“ beobachten konnte, erfährt in „*Lothlórien*“ noch eine Steigerung. Die gesamte Stadt ist auf extrem hohen Bäumen errichtet worden (Abb.139). Sie ist damit ein Beispiel für „*organische Architektur*“, die „*in einen Baum hineingebaut wurde*“. ¹¹⁰⁴

Der Elb Legolas berichtet seinen Gefährten von den Elben in „*Lórien*“, deren „*Haus {...} in den Zweigen eines Baums (gebaut ist), der nah dem Wasserfall wuchs*“ (Die Gefährten, S. 412).

Wie bereits im Kapitel über „*Bruchtal*“ erwähnt, ist auch „*Lothlórien*“ eine Zufluchtsstätte, die durch ihre besondere Lage Schutz vor Angriffen bietet (Die Gefährten, S. 415).

Um das schutzbietende „*talan*“ bzw. „*Flett*“ in den Bäumen zu erreichen, wird eine Leiter benutzt, die „*durch ein rundes Loch in der Mitte {...} hindurchführt{e}*“ (Die Gefährten, S. 414).

Diese Leiter ist entgegen der hölzernen Treppe im Film (Abb.140), die einen „*weihevollen Aufstieg*“ zur Plattform ermöglicht, laut J. R. R. Tolkien nur „*aus Stricken*“ zusammengesetzt (Die Gefährten, S. 413).

Der Übergang von Innenraum und Natur ist in „*Caras Galadon*“, der Hauptstadt „*Lothlóriens*“ (Die Gefährten, S. 426), auch „*Stadt der Bäume*“ (Die Gefährten, S. 427) genannt, derart fließend, dass es „*keine Wände, nicht*

¹¹⁰² Schnyder, Mireille: Daz ander paradïse. In: *Paradies – Topografien der Sehnsucht*. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76); hier: S. 71.

¹¹⁰³ Ebd., S. 72.

¹¹⁰⁴ Brinitzer, Sabine: *Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland*. Frankfurt/M 2006, S. 16.

einmal ein Geländer“ gibt: „*nur an einer Seite war ein leichter, geflochtener Wandschirm*“ (Die Gefährten, S. 415).

Diese Formulierung führt uns zur gotischen Architektur. Marion Tüting spricht im Zusammenhang mit der Fassade des neogotischen Landsitzes Strawberry Hill von weißen „*aufgestellte{n} Schirmwände{n}*“, auf welchen die Schmuckformen nur appliziert wurden (Abb.141).¹¹⁰⁵

Ein herausragendes Beispiel für eine transparente Wand aus der Hochgotik liefert die Kathedrale von Reims mit ihrer stark „*<durchbrochen{en}>*“¹¹⁰⁶ Wand und „*<d{iaphan{en} Struktur*“.¹¹⁰⁷

Neben der Wandauffassung erinnern auch die im Film gezeigte Wendeltreppe mit ihrem spitzbogigen Laubengang (Abb.140) sowie die Vertikalität der Bäume in der Elbenstadt an eine gotische Kathedrale.

Wie unterschiedlich die Designer um Peter Jackson den gotischen Stil für ihre Entwürfe nutzen, verdeutlicht eine Gegenüberstellung mit den düsteren gotischen Visionen des Bösen in „*Mordor*“. So zeigt das Tor von „*Morannon*“ furchterregende „*spikiness taken to needle-sharpness*“ (Abb.142).¹¹⁰⁸

Gotische Bezüge lässt ebenfalls die Zeichnung einer Brücke in „*Lothlórien*“ von Alan Lee erkennen (Abb.143), die letztlich doch nicht im Film umgesetzt wurde.¹¹⁰⁹ Sie sieht wie eine Variante der „*Gothic Bridge*“ im New Yorker Central Park aus.

In diesem Zusammenhang spielt auch das für die Gotik elementare Licht in der „*Stadt der Bäume*“ eine entscheidende Rolle. Ganz „*Caras Galadon*“ scheint in ein mystisches Licht getaucht und generiert so eine Traumsphäre, in die sich der Kinzuschauer flüchten kann. Daraus ergibt sich eine Parallele zu den Gefährten, die in den Bäumen Schutz suchen oder zu Frodo, der durch das Aufsetzen des Ringes auf der Wetterspitze versucht, vor den Ringgeistern in eine andere Welt zu flüchten.

¹¹⁰⁵ Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert . Olms 2004, S. 275.

¹¹⁰⁶ Jantzen, Hans: Kunst der Gotik: klass. Kathedralen Frankreichs - Chartres, Reims, Amiens. Berlin 1987, S. 72.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 73.

¹¹⁰⁸ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

¹¹⁰⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 82.

An dieser Stelle sei auf die Auffassung der „Kinoerfahrung als Halbwachzustand mit reduziertem Bewusstsein“ (Winfried Pauleit), die Siegfried Kracauer vertritt,¹¹¹⁰ und erneut auf Günter Hartmanns Ausführungen zur traumhaften Wahrnehmung der Ruinenszenen in Wörlitz nach dem Durchschreiten eines „*dunkle{n} Gang{es}*“¹¹¹¹ verwiesen.

Das Licht in „*Lórien*“ wird ferner wie in der christlichen Barockmalerei symbolisch genutzt, um etwa die Herren von „*Lórien*“, Celeborn und Galadriel, aus dem Licht treten zu lassen (Abb.144).

Die Bewohner dieser Stadt sind unsterblich, wunderschön, androgyn (Die Gefährten, S. 276) und weisen „*kein Zeichen des Alters*“ (Die Gefährten, S. 427) auf. Sie erinnern also nicht von ungefähr an die androgynen Figuren der Präraffaeliten/des Jugendstils (Abb.145). Ihre engelsgleiche Erscheinung bekräftigt den Eindruck, in einem Paradies hoch in den Bäumen angekommen zu sein.

Statt einer Mauer, die den „*Hortus conclusus*“ umgibt,¹¹¹² schaffen die gigantischen Bäume den Abstand zur übrigen, von „*Entfremdung*“ beherrschten Welt (Die Gefährten, S. 420).

In diesem Paradies gibt es einen „*schimmernden Springquell*“ (Die Gefährten, S. 427) sowie einen magischen Spiegel (Die Gefährten, S. 436), den Spiegel der Herrscherin und Hexe Galadriel.

Interessant ist ein Vergleich mit den paradiesischen Orten der höfischen Literatur. Im „*Iwein*“ von Hartman von Aue trifft der Held im Reich der Laudine auf einen Brunnenstein¹¹¹³ und im „*Laurin*“ erblickt Witege in der „*paradiesischen {...} Zwergenwelt*“¹¹¹⁴ das „*Leuchten {...} {eines scheinbaren} Engels*“.¹¹¹⁵ Den zahlreichen funkelnden „*Edelsteinen*“¹¹¹⁶ eines „*âventiure-Gartens*“¹¹¹⁷ entsprechen die unzähligen farbigen Lichter in

¹¹¹⁰ Das Kino träumt. Hrsg. v. Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews. Berlin 2009, S. 7.

¹¹¹¹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 268.

¹¹¹² Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

¹¹¹³ Schnyder, Mireille: Daz ander paradise. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76); hier: S. 67.

¹¹¹⁴ Ebd.

¹¹¹⁵ Ebd., S. 69.

¹¹¹⁶ Ebd., S. 71.

¹¹¹⁷ Ebd., S. 67.

„*Caras Galadon*“, die wie Glühwürmchen die Stadt erhellen (Die Gefährten, S. 426) und den „*Gegenständen der Magie*“¹¹¹⁸ Galadriels Spiegel.

Auf einem der Bäume in der Elben- Stadt befindet sich das „*Herz*“ der Stadt, ein

„talan, das geräumig war wie das Deck eines großen Schiffs. Darauf war ein Haus gebaut, {...} {die} „Königshalle {...} {,} ein{em} ovale{s} Gemach {...}, in dessen Mitte der Stamm des großen Mallorn wuchs“ (Die Gefährten, S. 427).

Hier sei angemerkt, dass J. R. R. Tolkien ähnlich wie bei der Beschreibung von „*Minas Tirith*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 21) auf Schiffsmetaphorik zurückgreift, um die Fantasie des Betrachters zu inspirieren.

Im Thronsaal befindet sich ein Doppelthron, bestehend aus zwei „*Sesseln am Stamm des Baumes, überdacht von einem lebenden Zweig*“ (Die Gefährten, S. 428).

Diese Beschreibung erinnert an Zeichnungen des Romantikers Philip Otto Runge. Auf der Federzeichnung Runges zum „*Tag*“¹¹¹⁹ ist die Charitas unter einer schützenden Laube aus Blättern und Blüten dargestellt (Abb.146).

Passend dazu sagt Alan Lee über sein Konzept zu „*Lothlórien*“:

*„Peter liked the way the buildings had an almost flower-like look – as though they were delicately balanced on their branches“*¹¹²⁰ (Abb.147).

Übereinstimmungen ergeben sich auch, wenn man die Zeichnung von Alan Lee zum Sockel von Galadriels Spiegel (Abb.148, Abb.149) mit Christian

¹¹¹⁸ Ebd., S. 69.

¹¹¹⁹ Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975, S. 347.

¹¹²⁰ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 74.

Janks baumartigen Entwürfen für die Säulen des Ritterhauses (Abb.38)¹¹²¹ vergleicht.

Die floralen Formen des Sockels und der gesamten elbischen Architektur sind Ausdruck von Nostalgie. Der westlichen Kultur wird hier eine alternative Lebenswelt gegenübergestellt, die noch in direktem Kontakt mit der Natur steht.¹¹²² In dieser Welt ist es, „*als ob man zu Hause sei und gleichzeitig in Ferien*“ (Die Gefährten, S. 435). Ein solches Zitat könnte sich auch in Walt Disneys Anzeige für sein Magic Kingdom Verwendung finden, in der mit dem Versprechen des „*happiest place on earth*“ geworben wird, an dem Kriminalität ein Fremdwort sei.¹¹²³

Walt Disney, der definitiv eine Affinität für das Kindliche besaß,¹¹²⁴ ließ übrigens in „*Tom Sawyer's World*“ das Baumhaus von Tom Sawyer und Huckleberry Wirklichkeit werden.¹¹²⁵

Auch in „*Lothlórien*“ fühlt sich der Kinzuschauer beim Betrachten der Baumstadt an Kindertage erinnert, in denen aufwendige Baumhäuser errichtet wurden. Insofern zeugt „*Lothlórien*“ von nostalgischer Sehnsucht nach der Natur und kindlicher Ursprünglichkeit/Reinheit, die auch Paul Gauguin in Tahiti suchte.¹¹²⁶

Die Sehnsucht nach natürlicher Ursprünglichkeit klingt des Weiteren bei Thomas Langes Definition von Nostalgie an,¹¹²⁷ auf die ich mich in meinem Kapitel zu Nostalgie beziehe.

¹¹²¹ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 38.

¹¹²² vgl. dazu: <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:16.

¹¹²³ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 179.

¹¹²⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 307.

¹¹²⁵ Uelmen, Amelia J.: Seeing the USA.: the landscapes of Walt Disney. Georgetown 1991, S. 57.

¹¹²⁶ Kittner, Alma-Elisa: Zwischen Südseetraum und Tivoli – Sehnsuchtsorte in der modernen und zeitgenössischen Kunst. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 191-216); hier: S. 194 ff.

¹¹²⁷ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 1.

3.1.8 Amon Hen:

Die Gebäudereste auf dem „Amon Hen“ gehören zu den Ruinenarchitekturen in Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“.

In J. R. R. Tolkiens Buch werden sie näher beschrieben:

„{Frodo} sah wie durch einen Nebel einen großen, flachen Kreis, mit mächtigen Säulen gepflastert und umgeben von einer verfallenden Festungsmauer; und in der Mitte stand auf vier Säulen aus Stein ein Hochsitz, der über eine vielstufige Treppe erreicht wurde {...} , {...} Sitz des Sehens auf Amon Hen, dem Berg des Auges {genannt}“ (Die Gefährten, S. 482).

Diese Schilderung war die Grundlage für die Darstellung des Ensembles im Film.

Anhand des Screenshots (Abb.150) kann man den Aufbau des Aussichtspunkts nachvollziehen.

Vier toskanisch anmutende Säulen, deren Kapitelle aus einem Halsring, einem Wulst und einem Abakus bestehen, tragen eine steinerne Plattform mit Rundbogenfries, die über eine vielstufige Treppe erreicht werden kann (Abb.151).

Diese wird von zwei beschädigten Sphinxen (Abb.152) flankiert, die Ansätze von Flügeln erkennen lassen.

Auf der Plattform befindet sich der „Sitz des Sehens“.

Er setzt sich aus einem konkav geschwungenen Sockel und vier Adlerfiguren zusammen, welche an die Akroteria griechischer Tempel erinnern. Zwischen den Adlern ist die Rückenlehne des Hochsitzes erkennbar, die mit einem „sehenden“ Auge verziert ist.

John Howe, der sich neben Alan Lee für das künstlerische Design der Filme verantwortlich zeichnet,¹¹²⁸ entwickelte „*Amon Hen*“ als „*a huge assemblage of Roman temples*.“¹¹²⁹

So erklären sich auch die aus der griechisch/römischen Tempelarchitektur übernommen Elemente, die wiederum zu den „*Roman-looking*“ Argonath Statuen passen.¹¹³⁰

Alan Lee gibt schließlich noch Aufschluss über die Symbolik der Adler (Abb.153) an der Spitze des Monuments:

*„I had the idea of using these eagle motifs because of their excellent vision, symbolic of what Amon Hen's about.“*¹¹³¹

Die Ruinen von „*Amon Hen*“ stehen in der Tradition der antiken Ruine im Landschaftsgarten. Günter Hartmann beschreibt, etwa wie bereits erwähnt im Landschaftsgarten von Wörlitz, zwischen den einzelnen „*antike{n}* Stätten“ einen „*dunklen Gang*“, durch den der nachfolgende Bereich „*traumähnlich{e}*“ erfahren werden sollte.¹¹³² Einen ähnlichen Effekt haben die nebelhaften Visionen der Filmfigur Frodo in „*Die Gefährten*“,¹¹³³ als er den Zauberring aufsetzt (Die Gefährten, S. 482, Abb.154).

Wie die antiken Ruinen in Wörlitz, so sind auch die Bauten von „*Amon Hen*“ „*Zeitmaschine{n}*“,¹¹³⁴ die den Betrachter, den Kinozuschauer und die Filmfiguren, in eine entfernte Zeit versetzen. Jene entfernte Zeit ist für den Kinobesucher zum einen das fiktive Mittelalter, indem die Haupthandlung des Films spielt und zum anderen die Zeit der Menschen von Númenor (Die Gefährten, S. 482), die vor langer Zeit die Plattform errichteten. Ähnlich wie bei der Ritterburgruine im Landschaftsgarten von Machern erscheint das Mittelalter von Mitteleuropa allerdings nicht als perfekter Märchenort,¹¹³⁵

¹¹²⁸ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 191.

¹¹²⁹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 90.

¹¹³⁰ Ebd., S. 88.

¹¹³¹ Ebd., S. 91.

¹¹³² Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 268.

¹¹³³ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 92.

¹¹³⁴ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 269.

¹¹³⁵ Ebd., S. 284.

sondern als vom Verfall bedroht, der nur durch das Eingreifen eines tapferen Ritters,¹¹³⁶ in diesem Fall Aragorn, abgewendet werden kann.

Das Eintauchen in die Vergangenheit wird durch den ruinösen Charakter befördert, da dieser das Assoziationsvermögen anregt, indem der Betrachter aufgefordert wird, die Ruine im Geiste zu rekonstruieren, wie es der Theoretiker C. C. L. Hirschfeld beschreibt.¹¹³⁷

Die Ruine im Landschaftsgarten weckt melancholische Gefühle und ist Ausdruck der Sehnsucht nach einer verlorenen Vergangenheit,¹¹³⁸ die dem Besucher aufgrund von Unzufriedenheit mit der eigenen Gegenwart¹¹³⁹ attraktiv erscheint. Damit ist ein Grundmotiv der Nostalgie angesprochen.¹¹⁴⁰

Dies trifft auch auf die Filmarchitekturen von „*Amon Hen* zu“, die demnach als nostalgische Architekturen im Sinne einer „*Reflective nostalgia*“¹¹⁴¹ eingestuft werden können. Jedoch darf nicht unerwähnt bleiben, dass es bei der hier herbeigesehnten Zeit um eine fiktive Epoche handelt, die in dieser Form niemals existierte.¹¹⁴² Gleichzeitig verweisen die Ruinen von „*Amon Hen*“ mit ihrem Stilmix aus römischen Säulen und ägyptischen Anklängen (Sphinxen, stilisiertes Auge) auf ein relativ freies Architekturverständnis der Designer. Ihre eklektische Herangehensweise¹¹⁴³ steht in einer Tradition mit eklektischen Bauten des Historismus und schlägt ebenso eine Brücke zu postmodernen Architekturkonzepten, wobei im Gegensatz zu Letzterer Bezüge zur modernen Architektur¹¹⁴⁴ aufgrund des mittelalterlichen Rahmenkonzeptes nicht möglich sind.

Architekturen wie „*Amon Hen*“ funktionieren im Film natürlich nur dann, wenn das Publikum sie als Teil des Gesamtkunstwerkes¹¹⁴⁵ der Filmtrilogie

¹¹³⁶ Ebd., S. 290.

¹¹³⁷ Ebd., S. 270.

¹¹³⁸ Ebd., S. 274.

¹¹³⁹ Ebd., S. 273.

¹¹⁴⁰ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 8.

¹¹⁴¹ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. 41.

¹¹⁴² vgl. dazu: Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 66.

¹¹⁴³ vgl. dazu: Jöckel, Sven: *Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption*. München 2005, S. 102.

¹¹⁴⁴ Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1987, S. 6.

¹¹⁴⁵ vgl. dazu: Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura:

„*Der Herr der Ringe*“ begreift und der Spagat zwischen der Anknüpfung an bekannte Architekturelemente¹¹⁴⁶ und innovativem eigenem „*Herr der Ringe*“- Stil (TTT (Bonus): 0:36:03) gelingt. Inwiefern die Rechnung der Designer bezüglich des Publikumsgeschmacks aufgegangen ist, müsste eine empirische Datenerhebung zeigen. Dem finanziellen Erfolg des Franchise scheinen sie auf jeden Fall nicht im Wege gestanden zu haben.

Des Weiteren befürwortete zumindest die Fangemeinde die Heranziehung der Tolkienillustratoren Alan Lee und John Howe durch Jackson, deren Entwürfe ja auch Grundlage für das Design der Kulissen waren.¹¹⁴⁷

Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 86, s. Begriff des „Gesamtkunstwerks“.

¹¹⁴⁶ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 198.

¹¹⁴⁷ Ebd., S. 191.

3.2 „Die zwei Türme“:

3.2.1 Edoras:

„Edoras“, die Stadtburg der halbnomadischen¹¹⁴⁸ „Pferdeherr{en}“ von Rohan (Die zwei Türme, S. 212), ist zum größten Teil aus Holz gebaut (Die zwei Türme, S. 128, Abb.155). Sie stellt damit im Vergleich zur Weißen Stadt „Minas Tirith“ mit ihren mächtigen Steinbauten eine Vorstufe dar.

In diesem Sinn lässt die Filmversion von „Edoras“ bereits Merkmale einer klassischen Höhenburg¹¹⁴⁹ erkennen:

So gehören ein größerer Turm und ein Palas mit Festsaal zum Gebäudeensemble. Dieser Palas wird in J. R. R. Tolkiens „Die zwei Türme“ auch als „goldene Halle“ bezeichnet (Die zwei Türme, S. 125).

Aufgrund seiner hölzernen Bauweise führt uns „Edoras“ zur so genannten „Motte“, den Anfängen des Burgenbaus.

Der Bautyp der „Motte“ wurde von den Normannen erfunden und war in Frankreich und England im 10. und 11. Jahrhundert verbreitet. Der Aufbau einer solchen Anlage folgte dabei immer demselben Schema:

*„Auf einem befestigten, natürlichen oder künstlichen Hügel wurde ein hölzerner Wehr- oder Wohnturm erbaut, dem Wirtschaftshöfe als Vorburg vorgelagert waren.“*¹¹⁵⁰

Statt einer festen Mauer mit Zinnen und Brustwehr war die „Motte“ durch Gräben und „Palisaden“ geschützt (Abb.156).¹¹⁵¹

¹¹⁴⁸ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 72.

¹¹⁴⁹ vgl. dazu: Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 15.

¹¹⁵⁰ Schneider-Ferber, Karin: Die Anfänge. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Ausgabe: Januar 2001, (S. 22 – 25); hier: S. 23.

¹¹⁵¹ Ebd.

Die Ähnlichkeit der Gesamtanlage mit einer mittelalterlichen „Motte“ und des großen Turms mit einer skandinavischen Stabkirche (Abb.157) werden durch die Aussagen des Chefdesigners Alan Lee bestätigt:

„The buildings of Rohan are wooden and based loosely on our idea of structures that would have existed in northern Europe during Dark Ages. The description of Hrothgar's Hall, Heorot, in the Anglo-Saxon poem Beowulf was probably as useful as Tolkien's own words in evoking the kind of place we wanted to create. We wanted it to feel ancient and strong, bound with iron and heavily decorated. We adopted the sunburst motif as something that felt appropriate for a plainsdwelling, seminomadic people, and, of course, we used lots of carvings of horses on gables and gateways.“¹¹⁵²

Alan Lee bezieht sich demnach eindeutig auf J. R. R. Tolkiens Schilderung von „Edoras“:

„in der Mitte steht auf einem grünen Bergsattel hoch oben eine große Halle der Menschen {...} {mit einem} goldene{n} Dach {...} Golden sind auch die Pfosten ihrer Türen. Dort stehen auch Männer in schimmernder Rüstung {...} >>Edoras werden diese Höfe genannt<< {...} und Meduseld ist die goldene Halle“ (Die zwei Türme, S. 125).

Der „ancient“ Charakter der befestigten Anlage wird durch Äußerungen betont, wie:

„>>Viele lange Menschenleben sind vergangen, seit die goldene Halle erbaut wurde.<< {...} die Erbauung dieses Hauses {ist} nur noch eine Erinnerung im Lied, und die Jahre davor sind versunken im Nebel der Zeit“ (Die zwei Türme, S.126).

¹¹⁵² Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 72.

Ein solcher „*raumzeitliche Nebel*“, wie ihn auch Umberto Eco im Wachsfigurenkabinett in Amerika empfindet,¹¹⁵³ soll hier den Leser, bzw. Kinzuschauer in eine ursprüngliche, „*ancient*“ Welt entführen.

Dementsprechend ist es auch wichtig, dass die Tore von „*Edoras*“ im Film so gestaltet sind, dass

*„everything that we see could have been built a thousand years ago with the materials available to that kind of culture.“*¹¹⁵⁴

Damit ist der Eindruck von Authentizität intendiert, der auch für Ludwig II.¹¹⁵⁵ und seine Fluchtwelten¹¹⁵⁶ von entscheidender Bedeutung war.

Um die Stimmung einer Epoche oder einer bestimmten Lokalität authentisch wiedergeben zu können, beauftragte Ludwig II. seine Künstler, auf Reisen zu gehen und ihm später die eingefangenen Impressionen zu präsentieren.¹¹⁵⁷

Auch Walt Disney reiste nach Europa und ließ sich von seinen Reiseeindrücken inspirieren.¹¹⁵⁸ Deshalb verwundert es nicht, dass sein Sleeping Beauty Castle in Disneyland Anaheim einer Mischung aus den berühmten französischen Loire-Schlössern¹¹⁵⁹ und Schloss Neuschwanstein¹¹⁶⁰ gleicht.

Peter Jacksons Chefdesigner Alan Lee orientierte sich für das Design von „*Bree*“ an Fotografien, die er von Exeter angefertigt hatte,¹¹⁶¹ und für die „*weighted ropes on the thatched roofs*“ von Rohan an

¹¹⁵³ Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München 1985, S. 45.

¹¹⁵⁴ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 72.

¹¹⁵⁵ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 36.

¹¹⁵⁶ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 7.

¹¹⁵⁷ Russ, Siegrid: Neuschwanstein - der Traum eines Königs. München 1983, S. 24.

¹¹⁵⁸ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 184.

¹¹⁵⁹ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 249.

¹¹⁶⁰ Ebd., S. 8.

¹¹⁶¹ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 29.

„examples that {they} had seen on farmhouses in remote and equally windswept areas of northern Europe.“¹¹⁶²

Zwischen diesen strohgedeckten und „aus Holz erbauten Häusern“ ist laut J. R. R. Tolkien ein „breite{r} Pfad angelegt, der „mit behauenen Steinen gepflastert“, zu einem „hohe{n} Söller über de{m} grünen Bergsattel“ führt. Dort ist eine „Quelle aus einem Stein“ zu sehen, „in den das Abbild eines Pferdekopfs eingemeißelt {ist}“ (Die zwei Türme, S. 128).

Auf dem Söller steht das Zentrum der Anlage (Abb.158), die „Goldene Halle“, welche J. R. R. Tolkien auf Seite 131 in „Die zwei Türme“ ausführlich beschreibt:

Sie verfügt über „schwere{n} Riegel an den Türen {...} Drinnen erschien es ihnen dunkel {...} Die Halle war lang und breit und von Schatten und Halblight erfüllt; mächtige Säulen trugen das hohe Dach {...} {mit einem} breiten Dachgesims {...} {und einem} Rauchabzug im Dach {...} der Fußboden {war} mit vielfarbigen Steinen gepflastert {...}; verästelte Runen und seltsame Sinnbilder verflochten sich unten ihren Füßen {...} die Säulen {waren} reich geschnitzt {...} und {glänzten} matt {...} in Gold {...} Viele gewebte Decken waren an den Wänden aufgehängt {...} {Sie zeigten} Gestalten der alten Sage {...} {z.B.} ein{en} junge{n} Mann auf einem weißen Pferd {...} {;} Eorl der Junge {...} >>So ritt er aus dem Norden zu der Schlacht auf dem Feld von Celebrant {...} {Es gab ein} brennende{s} Holzfeuer auf dem Herd in der Mitte der Halle {...} {, einen} erhöhte{n} Sitz mit drei Stufen; und in der Mitte des erhöhten Sitzes stand ein großer, vergoldeter Sessel“ (Die zwei Türme, S. 131).

Die „Goldene Halle“ (Abb.159) gehört zusammen mit den Ställen und dem Torbau zu den Teilen von „Edoras“, die nicht nachträglich am Computer entstanden, sondern in achtmonatiger Arbeit (TTT (Bonus): 0:34: 27) in den Bergen von Christchurch errichtet wurden.¹¹⁶³ Sie bilden dort mit den

¹¹⁶² Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 73.

¹¹⁶³ Ebd., S. 70.

„urtümlich wirkenden Landschaft{en}“¹¹⁶⁴ Neuseelands eine „organische Einheit“.¹¹⁶⁵

Das Design der Gebäude erinnert Painter Brett Larsen „zumindest entfernt an nordische Völker, wie die Kelten“ (TTT (Bonus): 0:32:11). Dazu passt der keltische Einschlag in den Zeichnungen von Alan Lee.¹¹⁶⁶ Annette Simonis führt diesbezüglich aus, dass für das Design von Rohan

„angelsächsische und keltische Ornamente {...} als Vorlagen gewählt {wurden}, wie sie vor allem in den Evangelien von Lindisfarne und dem Book of Kells überliefert sind“.¹¹⁶⁷

Diese Elemente (z. B. das keltische Knotenmuster, Abb.160) mischen sich mit romanischen Einsprengeln, beispielsweise den Würfelkapitellen oder Blendbögen, die im Inneren der „goldenen Halle“ zu beobachten sind.

Vergleicht man die Darstellung J. R. R. Tolkiens, die von goldglänzenden Säulen, einer Feuerstelle, den „verästelte{n} Runen“ und den Wandteppichen spricht, mit dem Filmset, so fällt auf, wie exakt sich die Filmdesigner an die Vorlage gehalten haben.

Als Motive für die Wandteppiche dienten Sagen und Gestalten des fiktiven Volkes der „Rohirrim“. Beispiele hierfür wären die Wandteppich- Designs von Jeremy Bennett, auf denen König „Folca“ gegen einen „gigantic boar“ kämpft oder „Helm Hammerhand“, der „Helms Klamm“ den Namen gab und seine Feinde besiegt (Abb.161, Abb.162).¹¹⁶⁸

Ein weiterer Entwurf für das Design der Wandteppiche, auf dem ein „mounted warrior crossing a foaming ford“ zu sehen ist, stammt von Alan Lee (Abb.163).¹¹⁶⁹ Die dort erkennbare Linienführung erinnert an ein Wandgemälde von „Lohengrins Abreise mit dem Schwan“ in Hohenschwangau (Abb.164).¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁴ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 189.

¹¹⁶⁵ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 23.

¹¹⁶⁶ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 12.

¹¹⁶⁷ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 201.

¹¹⁶⁸ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 68.

¹¹⁶⁹ Ebd., S. 69.

¹¹⁷⁰ Petzet, Michael: Gebaute Träume. München 1995, S. 48: s. Abbildung.

Sowohl die nachgealterten Wandteppiche in „*Edoras*“ als auch die Wandgemälde in Hohenschwangau/Neuschwanstein oder die „*Exposition des Primitifs*“ von 1904, in welcher die Besucher die mittelalterlichen „*Apocalypse Tapestries*“ aus der Kathedrale von Angers sehen konnten,¹¹⁷¹ evozieren Nostalgie.

Ludwig II. schuf sich mittels seiner „*Dienstleistungsromantiker*“¹¹⁷² eine nostalgische Fantasiewelt und Frankreich war um die Jahrhundertwende darum bemüht, sein mittelalterliches Erbe wiederauferstehen zu lassen,¹¹⁷³ wie François-René de Chateaubriands christliches, nostalgisches Werk „*Le Génie du Christianisme*“ zeigt.¹¹⁷⁴ Die Gründe für diese Nostalgie in Frankreich können in der schwierigen gesellschaftlichen Situation nach dem verlorenen deutsch-französischen Krieg gesucht werden.¹¹⁷⁵

Die zahlreichen Filmbauten und das fantastische Geschehen in den „*Herr der Ringe*“-Filmen führen die Tradition des nostalgischen Eintretens in eine andere Welt fort, der etwa auch Marie Antoinette als verkleidete Milchmagd im Schlossgarten von Versailles entspricht.¹¹⁷⁶

Auch wenn es den Fans der Filmtrilogie heute nicht möglich ist, die Sets zu betreten, da diese nur temporär aufgestellt wurden (TTT (Bonus): 0:35:05), so gibt es doch zahlreiche „*Live Action Rollenspieler*“, die in aufwendigen Kostümen die tapferen Helden Aragorn und Co. nachahmen, um sich den dunklen Mächten in Mittelerde zu stellen.

Der erste Eindruck der „*Goldenen Halle*“ auf den Kinozuschauer spiegelt diesen Einbruch dunkler Mächte wider.

Alan Lee sagt hierzu:

¹¹⁷¹ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 13.

Burlington 2003, S. 13.

¹¹⁷² Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 287.

¹¹⁷³ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 14.

¹¹⁷⁴ Ebd., S. 15.

¹¹⁷⁵ Ebd., S. 4.

¹¹⁷⁶ Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 194.

*„For all its richness, we wanted the first impression to be quite somber, to reflect the state of decay that Saruman and Wormtongue have engendered.“*¹¹⁷⁷

Der Giebel der großen Königshalle (Abb.165), die auf einem steinernen Unterbau aufsitzt, weist indessen Parallelen zur römischen Befestigung in Germanien aus dem klassischen Monumentalfilm auf (Abb.166). Das gleiche gilt für die geschnitzten Säulen im Inneren, wobei die Kapitelle in „*Edoras*“ mehr romanisch als römisch angehaucht sind. Des Weiteren sind die Übereinstimmungen vom Aufbau des Gebäudes (Giebel über drei Portalen) mit Lucillas Zelt in „*Der Untergang des römischen Reiches*“ interessant, das im Inneren ebenfalls prächtig golden ausgestaltet ist (Abb.167, Abb.168). Den zeltartigen Charakter verstärken ferner das tief sitzende Dach und die aufgehängten Banner, wie sie auch in „*Gladiator*“ (2000) von Ridley Scott zu sehen sind (Glad.: 0:19:07). Diese Ähnlichkeiten unterstreichen den nomadischen Charakter der Bewohner Rohans.¹¹⁷⁸

Neben der „*Goldenen Halle*“ befinden sich die Ställe von „*Edoras*“, über die John Howe sagt:

*„Imagine Sutton Hoo, with an equine twist, and also with a hint of the reverence in which the Rohirrim must hold their horses“*¹¹⁷⁹ (Abb.169).

Dieses Zitat verdeutlicht gleich zwei Eigenschaften der Filmbauten von „*Edoras*“. Zum einen vermittelt der Rückgriff auf die Wikingerarchitektur mit dem Vorbild des „*Schiffsgrab{s} von Sutton Hoo im ostenglischen Suffolk*“¹¹⁸⁰ erneut ein Gefühl von Nostalgie für eine scheinbar einfachere vortechnologische Zeit und zum anderen markieren die Pferdeköpfe den symbolischen Charakter der Gebäude.

¹¹⁷⁷ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 73.

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 72.

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 71.

¹¹⁸⁰ Krause, Arnulf: *Die Welt der Wikinger*. Frankfurt/M 2006, S. 33.

3.2.2 Morannon:

Während sich Alan Lee mehr auf „*Rivendell*“/„*Bruchtal*“ und „*Moria*“ konzentrierte, beschäftigte sich John Howe mehr mit „*Sauron and his fortresses*“.¹¹⁸¹

Von John Howe stammen auch die Skizzen zu den „*Black Gates*“ (Abb.170), die in „*The Art of The Two Towers*“ abgebildet sind.¹¹⁸²

Wie Alan Lee bei seinen Entwürfen für Sarumans Turm „*Orthanc*“ geht auch John Howe von J. R. R. Tolkiens Beschreibung der Architekturen in den Büchern aus. Dort heißt es:

„die Zähne von Mordor {sind} zwei starke und hohe Türme. In längst vergangenen Tagen waren sie von den Menschen von Gondor erbaut worden {...}. Doch Gondors Stärke schwand {...}. Dann kehrte Sauron zurück. Nun wurden die Wachtürme, die verfallen waren, ausgebessert und mit Waffen bestückt {...}. Steinverkleidet waren sie, mit dunklen Fensterhöhlen, {...} {wie} schlaflose Augen. {...} Quer über den Pass, von Felswand zu Felswand {...} {erstreckte sich} ein{en} steinerne{r} Schutzwall {...}. In ihm gab es ein einziges eisernes Tor {...} {mit} Zinnen“
(Die zwei Türme, S. 279).

„In der Mitte des Tals standen die schwarzen Grundmauern des westlichen Wachturms“ (Die zwei Türme, S. 283).

¹¹⁸¹ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 10.

¹¹⁸² Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 86.

„Die drei riesigen Türflügel des Schwarzen Tors unter ihren drohenden Gewölbebögen waren fest verschlossen“ (Die Rückkehr des Königs, S. 183).

John Howe fasst J. R. R. Tolkiens Worte in einem Statement zusammen und erklärt Peter Jacksons Änderungswünsche gegenüber der Vorlage:

„The Black Gates are quite precisely described by Tolkien, with their flanking towers, the wall across the Isenmouth, and triple gates. Initially, I began with more conventional gates, under arches that are distinctly Númenorean in design, but Peter wanted something he could march his army of thousands through without changing formation {...} Sets of wheels were added, and a system with two arcs of inner walls for huge trolls chained to immense beams, who could provide the leverage to open them.“¹¹⁸³

Dieser aufwendige Toraufbau (Abb.171) lässt „Morannon“ gegenüber der Beschreibung im Buch wesentlich spektakulärer wirken und erinnert an aufwendige „Auffahranlage{n}“, ¹¹⁸⁴ die man etwa von der historistischen Burg Hohenzollern her kennt, wo „sich die Straße in drei nebeneinanderliegenden Kehren {...} nach oben {windet}“. ¹¹⁸⁵

Auch die Formulierung „Zähne von Mordor“ passt zur Assoziation einer mittelalterlichen Burg mit ihren Zinnen und Fallgittern. Überdies unterstreicht sie symbolisch den Horror, der mit der Bestie Sauron verbunden ist.

Stilistisch stellt John Howe die Schwarzen Tore in einen neogotischen Kontext (Abb.142):

„Sauron`s `embellishments` on existing structures, as well as the architecture he creates, are wrong in every sense. He is trying to capture something – humanity – he no longer possesses. Sauron`s architectural

¹¹⁸³ Ebd., S. 86.

¹¹⁸⁴ Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern: von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 19.

¹¹⁸⁵ Ebd., S. 26.

*forays fall on the sinister side of `neo-gothic` Height for heighth, spikiness taken to needle-sharpness, and, above all, repetition of motifs ad infinitum. Much of his architecture is in metal, riveted onto stone foundations {...}. It is an attempt to capture all the attractiveness of human craftsmanship in an industrial manner. Above all, it is disproportioned, too tall, too sharply edged, inhuman.*¹¹⁸⁶

Mit diesen Ausführungen greift John Howe das Problem der seriellen Fertigung für die Kunst im 19. Jahrhundert auf. Das neue Material Gusseisen¹¹⁸⁷ erlaubte die grenzenlose Vervielfältigung von Mustern, Ornamenten und Maßwerk.¹¹⁸⁸ Der Jugendstil, dessen Wurzeln im Kunsthandwerk liegen,¹¹⁸⁹ ist dabei ein Versuch, Natürlichkeit¹¹⁹⁰ und Individualität¹¹⁹¹ zu bewahren und kann als Gegenbewegung zur technischen Massenproduktion gesehen werden.¹¹⁹²

Die naturverbundenen Elben mit ihren Rückzugsorten „Bruchtal“ und „Lothlórien“ vertreten in Opposition zur „Industrialisierung“ Saurons und Sarumans¹¹⁹³ einen „organischen“ Jugendstil. Ihre nostalgischen Baumhäuser sind auf eine ursprüngliche Einheit mit der Natur hin ausgerichtet und stehen somit den industriellen Bestrebungen des Bösen diametral gegenüber.¹¹⁹⁴ Den Sieg des „Guten“ und damit der Natur über das „Böse“ (die Maschinen) verkörpert exemplarisch der erfolgreiche Angriff der Baumwesen (Ents) auf Sarumans Festung.

¹¹⁸⁶ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

¹¹⁸⁷ Dolgner, Dieter: Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch-emotionaler Idealität. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 15 – 32); hier: S. 18.

¹¹⁸⁸ Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 73.

¹¹⁸⁹ Ebd., S. 74.

¹¹⁹⁰ Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980, S. 211.

¹¹⁹¹ Honour, Hugh/Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558 s. v. `Jugendstil`.

¹¹⁹² Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 10.

¹¹⁹³ Wilson, Thomas Murray: BLOCKBUSTER PASTORAL: An Ecocritical Reading of Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Films. In: How we became Middle-earth. Hrsg. v. Adam Lam, Nataliya Oryshchuk. Zollikofen 2007, (S. 185-196); hier: S. 194.

¹¹⁹⁴ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:16.

3.2.3 Osgiliath:

„*Osgiliath*“, die einstige Hauptstadt von Gondor, überspannt den Fluss „*Anduin*“.¹¹⁹⁵ Die Stadt bildet ein Ensemble verschiedener Architekturen, die stilistisch der Romanik von „*Minas Tirith*“ und der „*Hornburg*“ in „*Helms Klamm*“ nahe stehen. Dies zeigen die überfangenen Rundbögen (Abb.172), Würfelkapitelle (Abb.173), Blendbögen (Abb.174) sowie die massive Bauweise in Stein.

Eine Erklärung für die Ähnlichkeit von „*Osgiliath*“ und der „*Hornburg*“ (Abb.175) gibt uns Alan Lee, der das Set von „*Osgiliath*“ als ein Konglomerat aus Teilen früherer Sets beschreibt:

*„Osgiliath was one of the most enjoyable sets to work on. We had a lot of existing pieces of masonry left over“.*¹¹⁹⁶

Neben der Romanik als stilistische Vorlage für die Architektur fließen noch weitere Stilrichtungen in das Amalgam des „*Gondor-Stils*“ ein.

Betrachtet man beispielsweise das ehemalige Zentrum von „*Osgiliath*“, die „*Zitadelle der Sterne*“ (Die Gefährten, S. 297), so fallen neben romanischen Elementen auch ägyptische Lotuskapitelle (Abb.176) und indisch anmutende Türmchen (Abb.177) auf.

Chefdesigner Alan Lee sagt bezüglich der künstlerischen Einflüsse:

¹¹⁹⁵ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.

¹¹⁹⁶ Ebd.

*„The bird`s-eye view shows the broken brigdes and an island, somewhat inspired by the Isle de la Cité in Paris, which contains a large cathedral-like building. We know that Osgiliath had once housed one of the Palantirs which had been lost when the tower it was kept in collapsed, so it could be that building.“*¹¹⁹⁷

Auch wenn das Grundkonzept einer Stadtinsel mit einer Kathedrale an Paris erinnert (Abb.178),¹¹⁹⁸ erscheint das „cathedral-like building“ auf der Stadtinsel von „Osgiliath“ mit seiner großen oktogonalen Kuppel (Abb.179) eher wie die Kuppel des Florentiner Doms von Filippo Brunelleschi oder aufgrund der gigantischen Ausmaße wie der Entwurf des Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée für das Grabmahl Isaac Newtons.

Zu Filippo Brunelleschi passt der Eindruck einer Renaissance-Stadt, der beim Anblick der im „Gondor-Stil“ gehaltenen Stadt „Minas Tirith“ ebenfalls aufkommen kann.¹¹⁹⁹

Die große Brücke von „Osgiliath“ lässt zudem an die Karlsbrücke in Prag denken (Abb.180). Welche Rolle die Architektur Prags für das Design der Filme spielt, verrät uns Jeremy Bennett in seinen Ausführungen über das Konzept von „Rivendell“, wenn er vom Einfluss der „the whole kind of Prague architecture“ spricht.¹²⁰⁰

Der stark ruinöse Charakter der Stadt weist auf das antike Rom als eine weitere Inspirationsquelle der Filmkünstler hin und zeugt einerseits vom vergangenen Glanz, aber auch vom Niedergang der Stadt. Sie spiegelt J. R. R. Tolkiens Beschreibung einer dekadenten Gesellschaft wieder, die

„sich völlig dem Müßiggang und Wohlleben {hingab und} Grabmäler bauen {ließ}, die prächtiger waren, als die Häuser der Lebenden {...}. Kinderlose Fürsten saßen in altersgrauen Hallen und grübelten über

¹¹⁹⁷ Ebd.

¹¹⁹⁸ Ebd.

¹¹⁹⁹ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 13.12.2010, um 15:29.

¹²⁰⁰ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 48.

Ahnenkunde; in geheimen Kammern mischten verwelkte Greise starke Zaubetränke oder befragten auf hohen, kalten Türmen die Sterne“ (Die zwei Türme, S. 328).

Vor dem geistigen Auge des Lesers baut sich beim Lesen dieser Zeilen unweigerlich ein Bild von römischen, bzw. antiken Ruinen auf, zum Beispiel das des Forum Romanum oder des Kolosseums. Ebenso kann man an Vorstellungen von der angeblich versunkenen antiken Stadt „*Atlantis*“ denken.

Diese Assoziationen scheinen auch die Designer um Peter Jackson im Sinn gehabt zu haben, wenn man an die Säulenreste (Abb.181), die mehrstöckigen römischen Pfeilerkonstruktionen¹²⁰¹ (Abb.182) sowie die Ränge eines römischen Theaters denkt (Abb.183).

Die Arbeitsweise der Zeichner und Designer, die für das Set von „*Osgiliath*“ verantwortlich waren, kann demnach als stark eklektisch bezeichnet werden.¹²⁰² Daraus ergibt sich eine Parallele zum Historismus des 19. Jahrhunderts¹²⁰³ und Ludwigs Neuschwanstein.¹²⁰⁴ Gleichzeitig war Jeremy Bennett bei seinen Farbstudien stark an einer Einordnung der Filmarchitekturen in ihre Umgebung interessiert, etwa wenn er die Flussansicht der Stadt mit dem „*brooding sky*“ korrespondieren lässt¹²⁰⁵ oder ähnlich wie der Impressionist Monet auf seinen Serienbildern zum Thema der Kathedrale von Rouen die Auswirkungen des Sonnenlichts auf das Gefüge aus Stein studiert (Abb.184).¹²⁰⁶

Diese besondere Beachtung der Umgebung teilt Jeremy Bennett mit John Howe, der ebenso ein starkes Interesse für das „*terrain*“ zeigt, das die Gebäude umgibt.¹²⁰⁷

Dieses Interesse am Kontext ist ferner ein elementarer Bestandteil der „*organischen Architektur*“, welche die „*Harmonie von natürlicher Umgebung und Bauwerk*“ anstrebt.¹²⁰⁸

¹²⁰¹ vgl. dazu: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. München 1997, S. 25.

¹²⁰² vgl. dazu: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 197.

¹²⁰³ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 264.

¹²⁰⁴ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

¹²⁰⁵ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.

¹²⁰⁶ Ebd., S. 133.

¹²⁰⁷ Ebd., S. 87.

Für die antike Ruine im Landschaftsgarten ist der Bezug zum Umfeld ebenfalls sehr wichtig, in dem die Ruine Teil einer Ideallandschaft sein soll.¹²⁰⁹ Als ein gelungenes Beispiel für diese Art von Ruinenarchitektur rühmt der Gartentheoretiker C. C. L. Hirschfeld Hohenheim den Nachbau der Ruine von Tivoli und des dazugehörigen Wasserfalls.¹²¹⁰

Die Kombination von italienischer Landschaft und antiker Ruine findet sich auch bei den Ruinen von Wörlitz,¹²¹¹ zu denen auch eine Theaterruine gehört¹²¹² und die den Besucher „in entfernte Länder und Zeiten“ versetzen und so eine „*Flucht aus {...} {der eigenen} historischen Situation*“ ermöglichen sollen.¹²¹³

Laut Thomas Lange spricht man von Nostalgie, wenn aus Unzufriedenheit mit der Gegenwart in die Vergangenheit geflüchtet wird.¹²¹⁴

Demzufolge können die Ruinen von Wörlitz und die in der Tradition der Ruine im Landschaftsgarten stehenden Kulissen von „*Osgiliath*“ als Beispiele nostalgischer Architekturen aufgefasst werden.

¹²⁰⁸ Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004, S. 14.

¹²⁰⁹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 130.

¹²¹⁰ Ebd.

¹²¹¹ Ebd., S. 266.

¹²¹² Ebd., S. 267.

¹²¹³ Ebd., S. 270.

¹²¹⁴ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 1.

3.2.4 Helms Klamm:

„*Helms Klamm*“ ist ein Beispiel dafür, wie sehr sich die Designer aus dem Team um Peter Jackson an die Beschreibung der Fantasyarchitekturen in der Romanvorlage „*Der Herr der Ringe*“ gehalten haben (Abb.185).

In „*Die zwei Türme*“ von J. R. R. Tolkien ist die Erscheinung und Geschichte der Burg nachzulesen:

„{benannt} nach einem Helden aus alten Kriegen, der hier seine Zufluchtsstätte gehabt hatte. {...} Auf diesem Felsvorsprung standen hohe Mauern aus uralten Steinen und in ihrer Mitte ein stolzer Turm. {...} Bei den Menschen hieß es, in den weit zurückliegenden ruhmreichen Tagen von Gondor haben die Meer-Könige diese Festung mit Hilfe von Riesen gebaut. {...} Hornburg wurde sie genannt, denn eine auf dem Turm geblasene Trompete hallte in der Klamm dahinter wieder {...}. Auch eine Mauer hatten die Menschen {...} von der Hornburg zur südlichen Felswand gezogen {...}. Unter ihr floß in einem {...} überwölbten Abzugsgraben der Klammbach“ (Die zwei Türme, S. 150).

„{Es ging} die Rampe hinauf {...} {zu den} {...} Tore{n} der Hornburg. {...} Der Klammwall war zwanzig Fuß hoch und so breit, dass vier Mann nebeneinander auf ihm gehen konnten, geschützt durch eine Brustwehr“ (Die zwei Türme, S. 153).

>>Heißt es nicht, dass die Hornburg noch nie eingenommen wurde, wenn Menschen sie verteidigten?<< >>So sagen die Sänger<<“ (Die zwei Türme, S. 160).

J. R. R. Tolkien bemüht sich durch Formulierungen, wie „*aus alten Kriegen*“, „*weit zurückliegenden, ruhmreichen Tagen*“ oder „*So sagen die Sänger*“, eine künstliche Historie zu schaffen, ganz so, als hätte es die „*Hornburg*“ wirklich in einer „*entfernte{n} Zeit*“¹²¹⁵ gegeben. Generell ist es auch ein

¹²¹⁵ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 257.

erklärtes Anliegen der Filmcrew um Peter Jackson in ihrem Werk, den „Eindruck von etwas Gewachsenem“ zu erzeugen.¹²¹⁶

Peter Jackson sagt dazu in der Dokumentation von Costa Botes über die Entstehung der Filmtrilogie:

„Es sollte wie eine echte Burg aussehen, an deren Existenz man glauben kann“ (TTT (Bonus): 1:09:39).

In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei „*Helms Klamm*“ um ein Modell, bzw. ein Set aus Sperrholz (TTT (Bonus): 1:10:21) und Styropor (TTT (Bonus): 1:10:22) handelt (Abb.186), sei hier ein Verweis auf Jean Baudrillards Vision der Hyperrealität angebracht, die von einer „*Auslöschung des Wirklichen durch sein Double*“ ausgeht.¹²¹⁷ Bernhard Hill, der in den Filmen König Théoden verkörpert, merkt zum Thema der Hyperrealität selbstironisch an: „*Wieso bin ich eigentlich hier, ich sollte in einem echten Bett liegen*“ (TTT (Bonus): 1:05:39).

Allerdings geht es Peter Jackson nicht nur um Authentizität, welche bereits für Ludwig II. bei Schloss Neuschwanstein ein wichtiges Anliegen gewesen ist,¹²¹⁸ sondern auch um einen eigenen Stil, der die Burg von bekannten Vorbildern unterscheidet (TTT (Bonus): 1:09:43).

Vom grundlegenden Aufbau handelt es sich bei der Veste jedoch schon um eine klassische Burg:

So gibt es neben dem Wall und der Auffahranlage/Rampe einen „*Bergfried*“ (TTT (Bonus): 1:09:49) und einen Palas, der durch seine Lisenen und Rundbogenfenster an den Palas der Wartburg erinnert (Abb.29).¹²¹⁹

Die Burg könnte sich laut Peter Jackson aber auch in „*Osteuropa*“ befinden (TTT (Bonus): 1:16:42).

¹²¹⁶ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 93.

¹²¹⁷ Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90 – 101); hier: S. 92.

¹²¹⁸ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 36.

¹²¹⁹ vgl. dazu: Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 16.

Hauptunterscheidungsmerkmal zu bekannten Burgen stellt die Ausgestaltung des Turms dar. Dieser überdimensionale Klangkörper des Horns von „*Helms Klamm*“ (Die zwei Türme, S. 150) mit seinen vier Eckpfeilern und dem Turmabschluss (Abb.187) weckt etwa Assoziationen an Eliel Saarins Jugendstilbahnhof in Helsinki (Abb.188) oder den Turm der St. Vincent Street Church in Glasgow (Abb.189).

Peter Jacksons Version von „*Helms Klamm*“ mit dem mächtigen Turm hält sich im Übrigen eher an die Textvorlage von J. R. R. Tolkien als Ralph Bakshis Inszenierung, die zwar den Klammbau und Wehranlagen auf die Leinwand zaubert, auf einen zentralen Turm aber verzichtet (Abb.190). Indessen ergeben sich interessante Parallelen zwischen der fantastischen katedralartigen großen Halle in Moria, die Peter Jackson inszeniert¹²²⁰ und der starken Vertikalität der gotisch angehauchten Mauern von Helms Klamm bei Ralph Bakshi (Abb.130, Abb.191).

Die weiter oben genannten Textstellen aus „*Die zwei Türme*“ und der mittelalterliche Touch, den Peter Jackson seiner Variante von „*Helms Klamm*“ verleiht, verdeutlichen den nostalgischen Charakter der Burganlage. Der Blick ist rückwärtsgewandt auf eine fiktive vergangene Epoche, welche auf der Sagenwelt des Mittelalters basiert und durch ihre Idealisierung als „romantische Wunschwelt“¹²²¹ erscheint.

Laut dem Schauspieler Rhys-Davis „*erfüllt Tolkiens Mythologie ein heute weit verbreitetes Bedürfnis der Menschen*“:

„*Viele von uns haben ein starkes Verlangen nach Abenteuer, nach einem bewegten Leben, das nur in der Phantasie zu finden ist.*“¹²²²

Das Wirken übernatürlicher Kräfte bei der Erbauung („*mit Hilfe von Riesen*“) entrückt die Burg noch mehr in eine phantastische Gegenwelt, in der andere Gesetze gelten. Derartige Legenden sind uns auch von realen Burgen, wie der

¹²²⁰ vgl. dazu: Sven Jöckel: „*Die Architektur der Minen von Moria {...} ist deutlich der Gotik entlehnt*“ (s. Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005, S. 103).

¹²²¹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 261.

¹²²² Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 8.

Burg Colmberg bekannt. Dies passt wiederum zum „*authentischen*“ Charakter der Anlage.

Im Inneren des Berges, hinter der „*Hornburg*“, liegt ein weiterer sagenhafter Ort:

„die Grotten von Helms Klamm {...} {mit ihren} weiße{n} und safrangelbe{n} Säulen {...}, geriffelt und verschlungen in traumhaften Formen; sie streben von vielfarbigen Böden empor zu den Schlusssteinen des Daches {...}; die Fackeln ziehen weiter in eine andere Kammer und in einen anderen Traum“ (Die zwei Türme, S. 172).

Die Gestalt der Grotte in „*Helms Klamm*“ mit ihren Säulen, die zu den „*Schlusssteinen des Daches {streben}*“, erinnert an Günter Hartmanns Erläuterungen bezüglich der „*Beziehungen der gotischen Architektur zur Grottenarchitektur*“ und der „gotischen“ Eingangsgrotte von Machern.¹²²³

Auch jene Abfolge von wundersamen Kammern, die wie die Bestandteile eines Traums wirken, lässt an Günter Hartmanns Beschäftigung mit der Ruine im Landschaftsgarten denken, insbesondere an seine Analyse der künstlichen Ruinen in Wörlitz.¹²²⁴ Dort fügt sich, wie bereits mehrfach erwähnt, zwischen die einzelnen antiken Orte jeweils ein „*dunkler Gang*“ ein, der eine traumhafte Wahrnehmung der dargebotenen Szenerien fördern sollte.¹²²⁵

Zugleich bringt uns der traumähnliche Charakter¹²²⁶ zum „*narkotische{n}*“ Kinoapparat, welchem sich der Zuschauer in einem abgedunkelten Raum hingibt.¹²²⁷

Mit ihren „*Zinnen von hängenden Palästen*“ (Die zwei Türme, S. 172) leitet die Höhle in „*Helms Klamm*“ auch zu einem der bekanntesten Traumtänzer über, der laut Stephan Sepp als Vorläufer des modernen Illusionskinos bezeichnet werden kann,¹²²⁸ nämlich zu Ludwig II. Dessen Venusgrotte im Schloss Linderhof ließe sich gut mit dem im Zusammenhang der Grotte von „*Helms Klamm*“ zitierten Textauszug umschreiben.

¹²²³ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 281.

¹²²⁴ Ebd.

¹²²⁵ Ebd.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 286.

¹²²⁸ Ebd., S. 285.

Explizites Vorbild für die Umsetzung der Grotte im Film (Abb.192) waren für Paul Lasaine Höhlen in Virginia (Abb.193),¹²²⁹ während John Howe einen „*inverted mineral forest*“ vor Augen hatte (Abb.194).¹²³⁰

In allen drei Fällen, sowohl bei der eben erwähnten Venusgrotte Ludwigs II. (Abb.195), dem Kinoerlebnis der „*Herr der Ringe*“- Filme als auch bei der Grottenarchitektur in Machern geht es um eine „*Entführung*“ des Besuchers in eine nostalgisch inszenierte „*Wunschzeit*“¹²³¹ des Mittelalters.

¹²²⁹ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 144.

¹²³⁰ Ebd., S. 146.

¹²³¹ Hartmann, Günter: *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms 1981, S. 281.

3.3 „Die Rückkehr des Königs“:

3.3.1 Minas Tirith:

3.3.1.1 Gesamtanlage:

„*Minas Tirith*“, die „*Veste der untergehenden Sonne*“ (Die Gefährten, S. 297) stellt den Höhepunkt der fantastischen Architekturen dar, denen der Leser/Kinozuschauer im Verlauf von „*Der Herr der Ringe*“ begegnet (Abb.196).

J. R. R. Tolkien bemüht sich, die Stadtburg „*Minas Tirith*“ als Relikt längst vergangener Tage erscheinen zu lassen, wie der Turm „*Orthanc*“, der

„*nicht von Menschenhand gefertigt, sondern dereinst bei der Folterung der Berge aus dem Gebein der Erde herausgerissen {wurde}*“ (Die zwei Türme, S. 181)

oder der „*Hornburg*“, die angeblich „*mit Hilfe von Riesen gebaut*“ worden sei. So erschafft der Autor auch um „*Minas Tirith*“ eine Entstehungslegende, welche die Burg in eine längst vergangene Zeit entrückt:

„*Und auf einem vorgeschobenen Sattel lag die Bewachte Stadt mit ihren sieben Mauern aus Stein, so mächtig und alt, daß es schien, als seien sie nicht erbaut worden, sondern von Riesen aus dem Gebein der Erde herausgehauen {...}, {die Mauern} gingen {...} von undeutlichem Grau in Weiß über und röteten sich schwach in der Mor- (Die Rückkehr des Königs, S. 19) gendämmerung*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 20).

Auf diese Weise erzeugt J. R. R. Tolkien Authentizität, denn derartige Legenden sind uns von realen Burgen, zum Beispiel von der Burg Colmberg bekannt, die ich bereits im Zusammenhang mit „*Helms Klamm*“ erwähnt habe.

Der zweite Teil dieses Zitats bringt uns zu den Farbstudien des Filmkünstlers Jeremy Bennett (Abb.197), von denen wir bereits eine im Kapitel zu „*Osgiliath*“ genauer betrachtet haben (Abb.184). Ähnlich wie Claude Monet auf seinen Serienbildern zur Kathedrale von Rouen zeigt der Künstler ein Gebäude auf mehreren Bildern aus derselben Perspektive, aber bei wechselndem Tageslicht. Eine der Studien, die einen starken Hell-Dunkel-Kontrast zwischen verschattetem Torbau und den ansteigenden Rängen der Stadt aufweist, wirkt laut Jeremy Bennett „*a little Disneyfied*.“¹²³² Dies legt die Traditionslinie offen, welche von den Filmarchitekturen in „*Der Herr der Ringe*“ über Disneyland und Schloss Neuschwanstein bis zur Wartburg zurückreicht.¹²³³

Jeremy Bennett richtete sich bei seinen Gemälden nach den designtechnischen Vorgaben von Alan Lee,¹²³⁴ der sich wiederum an J. R. R. Tolkiens ausführliche Beschreibung von „*Minas Tirith*“ orientierte:

Minas Tirith war {...} auf sieben Stufen erbaut {...}; jede von ihnen war in den Berg hineingegraben und mit einer Mauer umgeben worden, und in jeder Mauer war ein Tor. Die Tore lagen nicht {...} übereinander {...}; der gepflasterte Weg, der zur Veste hinaufführte, erklomm den Berg daher im Zickzack. Und jedesmal, wenn er über dem Großen Tor angelangt war, verschwand er in einem überwölbten Gang, der einen gewaltigen Felsenpfeiler durchschnitt, dessen riesige Außenseite alle Ringe der Stadt mit Ausnahme des ersten in zwei Abschnitte teilte {...} {...} teilweise in der urzeitlichen Gestalt des Berges und teilweise durch die große Kunstfertigkeit“ (Die Rückkehr des Königs, S. 20).

Alan Lee erläutert sein künstlerisches Vorgehen mit den Worten:

„Tolkien`s description of Minas Tirith {...} established a few basic facts that we did not wish to alter in our version {...}. I started by taking the layout and dimensions that Tolkien had indicated {...}. I started with {...}

¹²³² Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 31.

¹²³³ vgl. dazu: Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 8.

¹²³⁴ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 190.

the main gate protected by its bastions and towers and also indicated the seven tiers of the city rising up behind it, with the huge pier of rock that bisected the city and also formed the foundations of the Court of the Kings seven hundred feet above“ (Abb.198).¹²³⁵

In einem nächsten Schritt zeichnet Alan Lee Gandalfs Weg durch die Stadt (Abb.199) nach:

„through the labyrinth of streets to see how the city might reveal itself to a visitor.“¹²³⁶

Auf das Tor folgt der „große{n} gepflasterte{n} Platz, auf dem alle Wege nach Minas Tirith einmündeten“ (Die Rückkehr des Königs, S. 43, Abb.200). In der Mitte des öffentlichen Platzes steht ein Reiterstandbild, welches sich auf einen der Gründerväter der Stadt bezieht (Abb.201).¹²³⁷

Ein derartiger zentraler Platz als Angelpunkt der Stadt passt zu Jeremy Bennetts „Disneyfied“ Ansicht des Torbaus, da es in Disneyland Anaheim mit dem „Sleeping Beauty Castle“ als „Hub“ ebenfalls einen zentralen Verteilerpunkt gibt.¹²³⁸

Auch wenn sich Alan Lee bei den Entwürfen für „Minas Tirith“ im Wesentlichen an J. R. R. Tolkiens Vorgaben hielt, gibt es doch eine bedeutsame Abweichung:

„{Die} Außenseite {des Hauptwalls} war wie die des Turms von Orthanc{...} unzerstörbar“ (Die Rückkehr des Königs, S. 105).

Im Film hingegen ist die äußere Mauer der Stadt nicht schwarz, sondern weiß/grau, um die Einbettung der Miniaturen in die Umgebung zu erleichtern.¹²³⁹

¹²³⁵ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 25.

¹²³⁶ Ebd.

¹²³⁷ Ebd.

¹²³⁸ Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney`s theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 182.

¹²³⁹ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 25.

Nachdem Gandalf das Haupttor in der äußeren Mauer und den Marktplatz hinter sich gelassen hat, gelangt der Zauberer zum zweiten Tor.

Jeremy Bennetts Farbstudie zum zweiten Tor eröffnet den Stil der gesamten Anlage. Zu sehen sind massive Mauern, Rundbögen, eine Galerie sowie das Trichterportal des zweiten Tores. Der Künstler bezeichnet den Stil von „*Minas Tirith*“ von daher auch als „*Romanesque*“¹²⁴⁰ mit einem Hauch von „*melancholy*“.¹²⁴¹ Zwar präsentiert uns Jeremy Bennett keine melancholische Ruinenlandschaft,¹²⁴² aber seine Version von „*Minas Tirith*“ weist dennoch deutlich „*cracks*“ und „*stains*“ der Wände auf.¹²⁴³

Dieser wehmütige Blick auf eine einst glorreiche Zeit entspricht dem „*nostalgic feeling*“, das Yanick Dusseault auf seinem Matte Painting¹²⁴⁴ zu „*Rivendell*“ versucht, zu vermitteln.¹²⁴⁵

Der verfallene mittelalterliche Charakter der Gebäude setzt sich fort, als Gandalf das vierte Tor erreicht, welches durch seine flankierenden Wehrtürme mittelalterliche Burgen wie das Caerphilly Castle in Wales (1268) anklingen lässt (Abb.202).

Der Weg des Zauberers, der „*im Zickzack*“ bis zur Spitze des Bergsattels verläuft (Die Rückkehr des Königs, S. 20), führt den Kinzuschauer über die verschiedenen Ränge der Stadt.

Jene lassen an den „*Turmbau zu Babel*“ von Pieter Bruegel dem Älteren aus dem Jahre 1563 denken.¹²⁴⁶ Sowohl auf dem Gemälde als auch in „*Minas Tirith*“ finden sich auf mehreren Ebenen Rundbogenstellungen, die denen des Kolosseums gleichen. Alan Lees Aussage, von Gondor als einem „*crumbling Roman Empire*“,¹²⁴⁷ steht im Einklang mit J. R. R. Tolkiens Schilderung vom „*Niedergang*“ Gondors als einer dekadenten Gesellschaft (Die zwei Türme, S. 328). Diese legt die Assoziation des Turmbaus und der römischen Architektur nahe.

¹²⁴⁰ Ebd., S. 31.

¹²⁴¹ Ebd.

¹²⁴² Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 274.

¹²⁴³ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 31.

¹²⁴⁴ Matte Painting: gemalter Hintergrund im Spielfilm, vgl. dazu: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 164.

¹²⁴⁵ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 110.

¹²⁴⁶ Auch die Assoziation an den siebenstufigen Läuterungsberg aus Dantes „Göttliche Komödie“ mit dem Paradiesbaum auf der Spitze ist in diesem Zusammenhang möglich.

¹²⁴⁷ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 25.

Auch Annette Simonis konstatiert Elemente des „klassischen römischen Baustil{s}“.¹²⁴⁸ Sie untermauert ihre These durch die von J. R. R. Tolkien genannten „sieben Stufen“, auf denen die Stadt errichtet wurde (Die Rückkehr des Königs, S. 20) in einer möglichen Anlehnung an die sieben Hügel Roms.¹²⁴⁹

Des Weiteren fühlt man sich durch die Aufwärtsbewegung der Stadt an „Mont St. Michel“ erinnert, der laut dem Creative Director von Disneyland Paris auch eine Vorlage für das Cinderella Castle war:

„The twist of Mont St. Michel, as it spirals up out of the water, like a vine.“¹²⁵⁰

3.3.1.2 Veste:

Der „Hof der Könige“, bzw. die „Veste“ befindet sich auf dem höchsten Plateau, oberhalb des siebten Tores, auf einer

„sich auftürmende{n} Bastion aus Stein, deren Rand scharf wie ein Schiffskiel nach Osten blickte“ (Die Rückkehr des Königs, S. 21).¹²⁵¹

Diese Bastion besteht zum einen aus dem „urzeitlichen“ Berg und zum anderen aus aufgeschichtetem Stein (Die Rückkehr des Königs, S. 20). Sie baut demnach, ähnlich wie Christian Janks Schloss Neuschwanstein, auf dem darunter liegenden Felsenterrain auf.¹²⁵²

Alleine schon aufgrund ihrer gigantischen Ausmaße ist die Filmstadt „Minas Tirith“ mit ihrer monumentalen „Bastion“ ein Beispiel für fantastische Architektur.

¹²⁴⁸ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 199.

¹²⁴⁹ Ebd.

¹²⁵⁰ Marling, Karal Ann: Imagineering the Disney Theme Parks. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 29 – 176); hier: S. 172.

¹²⁵¹ vgl. dazu: Angriff auf Helms Klamm: „Sie (die Angreifer) {...} wie das heranwogende Meer“ (s. Die zwei Türme, S. 155).

¹²⁵² Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 54.

Gleichzeitig ergeben sich Parallelen zur „organischen Architektur“, die auf eine Bauweise im Einklang mit der Umgebung abzielt, aus dem natürlichen Material erwächst und eine gesellschaftliche Funktion innehat.¹²⁵³ Ihre gesellschaftliche Funktion nimmt diese Wehrarchitektur durch ihren symbolischen Charakter wahr. Die Soldaten auf der „Brustwehr“ der „Bastion“ erscheinen „wie Seeleute auf einem riesigen Schiff“ (Die Rückkehr des Königs, S. 21) und das Bollwerk selbst als eine riesige Skulptur. Man denke nur an das Seefahrerdenkmal in Lissabon, die segelschiffartigen Dächer der Oper von Sydney oder das Auditorium von Santiago Calatrava Valls in Santa Cruz.

Durch den Bezug zur Seefahrt ist das Motiv der Reise angesprochen, dem auch Ludwig II. und „das allgemein von eskapistischen Sehnsüchten geprägte 19. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit schenkt{en}“,¹²⁵⁴ indem man beispielsweise auf Weltausstellungen Reiseziele einfach nachbaute.¹²⁵⁵

Die Formulierung bezüglich der „urzeitlichen Gestalt des Berges“ (Die Rückkehr des Königs, S. 20) oder der Ausspruch des Designers Lasaine: „a journey back in time for Frodo and Sam {...} all the way back to {...} the creation“¹²⁵⁶ verdeutlichen die nostalgische Suche nach dem Ursprung.¹²⁵⁷

In diesen Kontext ordnet sich auch der von J. R. R. Tolkien beschriebene „Baum von Gondor“ ein (Die Rückkehr des Königs, S. 22, Abb.203), der auf den „Baum des Lebens“¹²⁵⁸ aus dem verlorenen Paradies und die Schöpfung verweist:

„Dort in den Höfen des Königs wuchs ein weißer Baum aus dem Samen jenes Baumes, den Isildur über das tiefe Wasser gebracht hatte {...}. {I}m Laufe der flüchtigen Jahre von Mittelerde {verdorrte} {...} der Baum“ (Die Gefährten, S.297).¹²⁵⁹

¹²⁵³ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 16.

¹²⁵⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 306.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 307.

¹²⁵⁶ Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 12.

¹²⁵⁷ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 43.

¹²⁵⁸ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 7.

¹²⁵⁹ Auch die Assoziation des „heilige{n} Baum{s}“, den Athena der Akropolis schenkte, des

Der inzwischen „tote{n} Baum“ steht auf einem

*„weißgepflasterten Hof {...} {mit einem} liebliche{n} Springbrunnen {...}
{und} grünem Rasen“ (Die Rückkehr des Königs, S. 22).*

Das Motiv des Paradiesbaumes begegnet uns des Weiteren bei J. R. R. Tolkien in den

„Häuser{n} der Heilung {...} und das waren schöne Häuser, die etwas abseits lagen {...}, im sechsten Ringe, nahe an der Südmauer, und über ihnen lag ein Garten und eine Rasenfläche mit Bäumen“ (Die Rückkehr des Königs, S. 145).

Alan Lee sagt über diesen Teil von „*Minas Tirith*“:

*„The Houses of Healing are set around a courtyard and have a peaceful, monastic air of seclusion and retreat“ (Abb.204).*¹²⁶⁰

Die „*Häuser der Heilung*“ mit ihrem „*Klostergarten*“ verstärken die paradiesartige Atmosphäre in diesem Abschnitt von „*Minas Tirith*“. Sie sind nach dem Vorbild mittelalterlicher Klostergärten angelegt, die wiederum am Paradies mit dem Lebensbaum orientiert waren.¹²⁶¹

Ein solcher paradiesischer Ort gehört zu den Versuchen,

*„positive Gegenwelten zu schaffen, um damit defizitäre oder leidvolle Erlebnisse in der realen Welt zu kompensieren“.*¹²⁶²

„erste{n} Ölbaum{s} auf der Welt“ (s. Souli, Sofia: Griechische Mythologie. Übersetzt v. Hanns E. Langenfass. Athen 1995, S. 30) oder des germanischen Weltenbaumes ist in diesem Zusammenhang nahe liegend. Interessant erscheint ebenso die Parallele zur Errichtung einer Eiche vor der „künstliche{n} Burgruine“ in Machern (s. Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 278).

¹²⁶⁰ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 34.

¹²⁶¹ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 13.

¹²⁶² Ebd., S. 21.

Er ist als ein sakrales Element innerhalb einer wehrhaften Burg einzustufen, wie es auch der „*italienische{n} Kreuzgang{es}*“ auf der historistischen Burg Hohenzollern sein sollte.¹²⁶³

Die Farbsymbolik fördert dabei den sakralen Charakter:

Die Stadt erscheint „*weiß im Morgenlicht*“ (Die zwei Türme, S. 236). Ihr Weiß kennzeichnet sie in der Welt von J. R. R. Tolkien als Gegenpol¹²⁶⁴ zum dunklen Abgrund von „*Mordor*“ und steht für den „*himmlischen Ursprung*“ des Menschen.¹²⁶⁵

Der in Peter Jacksons Film gezeigte weiße Kalkstein in den „*Höfen des Königs*“ (Die Gefährten, S. 297, Abb.205) erinnert zusammen mit den romanischen Bogenreihen und Lisenen an das Ritterhaus und den oberen Burghof von Schloss Neuschwanstein (Abb.42).

3.3.1.3 Die große Halle:

Für die Fassade der Zitadelle im Film, die sich in den „*Höfen des Königs*“ befindet, könnte die neoromanische Palasfront von Schloss Neuschwanstein Pate gestanden haben.

Das Erdgeschoss zeigt ein romanisches Trichterportal sowie von einem Rundbogen überfangene Blendarkaden.¹²⁶⁶

Im Obergeschoss finden sich von einem Rundbogen überfangene Rundbogenfenster in Form einer Galerie.¹²⁶⁷ Seitlich vom zentralen Fenster, werden sie als doppelte Bogenöffnungen von Lisenen unterteilt und ähneln den zweigeteilten Arkadenfenstern von Schloss Neuschwanstein und der Wartburg.¹²⁶⁸ Darüber ist ein Rundbogenfries zu erkennen und unter dem hochgezogenen Giebel eine Galerie, welche die Epoche der Renaissance¹²⁶⁹

¹²⁶³ Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern : von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 59.

¹²⁶⁴ Uyldeert, Mellie: Die Entdeckung von Mittelerde. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 1978, S. 73.

¹²⁶⁵ Ebd., S. 74.

¹²⁶⁶ Dazu und im Folgenden: Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 16.

¹²⁶⁷ Dazu und im Folgenden: Ebd., S. 115.

¹²⁶⁸ vgl. dazu: Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 35.

¹²⁶⁹ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 16.12.2010 um 12:32.

bzw. den renaissanceartigen Palas von Neuschwanstein¹²⁷⁰ anklingen lässt. Fernerhin kommt der Gedanke an die Königsgalerie einer Kathedrale auf.

Den Eindruck einer Kathedrale verstärken die beiden flankierenden Türme, die zugleich die Position der Erkertürme des Palas von Neuschwanstein einnehmen.

Im Gegensatz zum Buch befindet sich die „große Halle“/Zitadelle in der Verfilmung von Peter Jackson (Die Rückkehr des Königs, S. 23) allerdings nicht „unter dem schimmernden Turm“ (Die Rückkehr des Königs, S. 22), sondern in einem lang gestreckten Gebäude neben dem Turm.¹²⁷¹ Trotzdem entspricht die Darstellung des Innenraums im Wesentlichen J. R. R. Tolkiens Beschreibung:

„eine große Halle. Sie erhielt Licht durch tiefe Fenster in den breiten Seitenschiffen hinter den Reihen hoher Säulen, die das Dach trugen. Die Säulen waren jeweils aus einem einzigen schwarzen Marmorblock herausgehauen, und in ihre großen Kapitelle waren viele seltsame Figuren von Tieren und Blättern eingemeißelt; und hoch oben im Schatten funkelte das Gewölbe von dunklem Gold, unterbrochen von verschlungenem Maßwerk in vielen Farben. Keine Wandteppiche {...} waren in dieser {...} Halle zu sehen; doch zwischen den Säulen erhob sich eine stumme Gruppe großer Standbilder aus kaltem Stein. {...} {Es} fielen Pippin die behauenen Felsen von Argonath ein {...}. Auf einer Empore am anderen Ende des Raums, zu der viele Stufen hinaufführten, stand unter einem Baldachin aus Marmor in Form eines bekrönten Helms ein Herrschersitz; hinter ihm war das Abbild eines blühenden Baumes in die Wand eingemeißelt und (Die Rückkehr des Königs, S. 23).

„mit Edelsteinen besetzt {...}. Am Fuß der Empore {...} stand ein steinerner Sitz, schwarz und unverziert“ (Die Rückkehr des Königs, S. 24).

¹²⁷⁰ Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

¹²⁷¹ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 15.12.2010 um 12:12.

„{ein kleines silbernes} Schallbecken {...} {stand} neben {...} {dem} Schemel {...} {sowie} Alkoven zu beiden Seiten der Tür“ (Die Rückkehr des Königs, S. 26).

Vom Grundaufbau stellt die „große{n} Halle“ einen basilikalen Longitudinalbau dar, der an romanische/frühchristliche Kirchen angelehnt ist (Abb.206). Man denke etwa an den dreischiffigen Virgildom aus der Karolingerzeit.¹²⁷²

Der Rückgriff auf den sogn. „altchristliche{n} Stil“¹²⁷³ ist uns von Kirchen wie beispielsweise St. Benno in München (1888)¹²⁷⁴ oder der Liebfrauenkirche in Zürich bekannt,¹²⁷⁵ auf die ich im Theorieteil meiner Arbeit genauer eingegangen bin.

Das dreischiffige Langhaus der großen Halle verfügt über ein Triforium und eine mosaikgeschmückte Apsis. Die Kapitelle sind romanischen Figurenkapitellen nachempfunden.

In den Arkadenbögen zeichnet sich eine Abfolge von schwarzweißen Steinen ab, die auch im Aachener Dom des Odo von Metz (ca. 793/94) zu sehen sind. Alan Lee merkt dazu an:

„We did put some courses of black stone around the gate {...} and we echoed that Byzantine theme in other aspects of Gondor“,¹²⁷⁶

wodurch der Eindruck eines „crumbling Roman Empire“ entstehen sollte.¹²⁷⁷

Schwarz/weiße Steine in Anlehnung an Ravenna zieren im übrigen desgleichen die Bögen der mosaikgeschmückten Apsis von St. Benno in München.¹²⁷⁸

¹²⁷² Schütz, Bernhard/Müller, Wolfgang: Deutsche Romanik. Frechen 2006, S. 21.

¹²⁷³ Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 23.

¹²⁷⁴ Ebd., S. 70.

¹²⁷⁵ Ebd., S. 156.

¹²⁷⁶ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 25.

¹²⁷⁷ Ebd.

¹²⁷⁸ Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 68.

Laut J. R. R. Tolkiens Vorlage steht der Thron des Königs von Gondor unter einem Baldachin aus Marmor. Unweigerlich fühlt man sich an dieser Stelle an Gian Lorenzo Berninis Baldachin mit den salomonischen Säulen aus schwarzer Bronze im Petersdom in Rom erinnert. Jeremy Bennetts düstere Farbstudie mit ihren gigantischen Bögen und korinthisch wirkenden Pfeilern beweist, dass der Petersdom tatsächlich als Vorbild für den Thronsaal in Betracht gezogen wurde (Abb.207), obwohl man sich im Endeffekt für eine schlichte Variante des Innenraums entschied.

Anstatt des Baldachins ist im Film „*die überdimensionale Krone von Gondor*“ über dem Thron aufgehängt.¹²⁷⁹

Der Thron wiederum steht in einer Apsis, in der gedoppelte Fenster mit eingefügter Säule, sog. „*Biforien*“,¹²⁸⁰ zu sehen sind. Außerdem ist sie

*„in sieben Segmente unterteilt. An der Kuppel sind über jedem Segment zwei stilisierte Schwanenschwingen {...} und darüber jeweils ein Stern {...} {angebracht.} Über den Säulen befindet sich jeweils ein stilisierter Baum.“*¹²⁸¹

Hinter dem Thron sieht man ebenfalls einen weißen Baum, der Darstellungen des Jugendstils, beispielsweise das Baumrelief an der Fassade des Prager Hauptbahnhofs, ins Gedächtnis ruft und somit zu Alan Lees prägendem¹²⁸² Jugendstil¹²⁸³ passt.

Die „*Schwanenschwingen*“¹²⁸⁴ in der Kalotte der Apsis und die Bogenstellungen weisen indessen Parallelen zum Thronsaal von Neuschwanstein auf, der von Julius Hofmann gestaltet wurde¹²⁸⁵ und in der Apsis stilisierte Palmenzweige als „*Sinnbild des Paradieses*“¹²⁸⁶ präsentiert. Ursprünglich als „*Gralshalle*“ Parzivals im byzantinischen Stil geplant,¹²⁸⁷

¹²⁷⁹ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 15.12.2010 um 13:08.

¹²⁸⁰ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 15.12.2010 um 12:57.

¹²⁸¹ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 15.12.2010 um 13:08.

¹²⁸² Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 25.

¹²⁸³ Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 12.

¹²⁸⁴ <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 20.12.2010 um 14:32.

¹²⁸⁵ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 43.

¹²⁸⁶ Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 348.

¹²⁸⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 42.

verleiht dieser Saal Neuschwanstein eine sakrale Note.¹²⁸⁸ Auch hier dient der Rückgriff auf sakrale Architektur der Erzeugung einer weihvollen, ehrwürdigen Stimmung.

3.3.1.4 Turm:

Neben der „großen Halle“ steht der

„Turm von Ecthelion {...}, schimmernd wie eine Ähre aus Perlen und Silber, hoch und schön und wohlgestalt, und seine Spitze glitzerte, als sei sie aus Kristallen {...}“ (Die Rückkehr des Königs, S. 20).

Eine derartige Beschreibung des Turms (Abb.20), in dem sich einer der sehenden Steine verbirgt (Die Rückkehr des Königs, S. 143), könnte sich ebenso auf den Elfenbeinturm mit seinen markanten Felsenspitzen aus der „Unendlichen Geschichte“ (1984) von Wolfgang Petersen¹²⁸⁹ beziehen. Auch der Vergleich mit den strahlend weißen und sehr schlanken Treppentürmen von Neuschwanstein¹²⁹⁰ oder dem „Sleeping Beauty Castle“ in Disneyland Anaheim liegt nahe.

Wenn J. R. R. Tolkien von einem „Aufleuchten, als ob ein Blitz aus der Erde aus der Stadt hervorgeschossen sei“ spricht „und ihr höchster Turm {...} wie eine glitzernde Nadel“ (Die Rückkehr des Königs, S. 123) erscheint, wirkt der Turm von Ecthelion, vor allem in Verbindung mit dem Leuchtturm von „Minas Tirith“ (Abb.208), als ob es sich um einen Leuchtturm handeln würde.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die formalen Ähnlichkeiten der Filmarchitektur des Turms zum weißen „Leuchtturm von Pharos“ (Abb.209) berücksichtigt:

Auf einem polygonalen Aufsatz ruht eine Laterne. Anstelle der Lisenen, die wahrscheinlich den Leuchtturm von Alexandria zierten, treten beim Turm von „Minas Tirith“ Strebepfeiler als vertikale Gliederungselemente auf.

¹²⁸⁸ Ebd., S. 43.

¹²⁸⁹ Necknig, Andreas Thomas: Wie *Harry Potter*, *Peter Pan* und *Die Unendliche Geschichte* auf die Leinwand gezaubert wurden. Berlin 2007, S. 130.

¹²⁹⁰ Russ, Sigrid: Neuschwanstein – der Traum eines Königs. München 1983, S. 26.

Jene führen gleichzeitig zur Assoziation eines campanileartigen Kirchturms, die dem Betrachter beim Anblick des Turms in den Sinn kommt.

J. R. R. Tolkien unterstützt diese Wahrnehmung, da „*vom Turm in der Veste ein klarer, lieblicher Glockenton*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 31) erklingt.

3.3.1.5 Die Stadt der Toten:

Hinter den „*Höfen des Königs*“ liegt die Stadt der Toten, ein Ort der nostalgischen Erinnerung an eine glorreiche Zeit, die besonders in der Filmszene deutlich wird, in der die unsterbliche Arwen ihren toten Ehemann vor dem Hintergrund der Kuppel der Totenstadt betrauert (Abb.210).

J. R. R. Tolkien verortet diesen Ort der Erinnerung genau in der Stadt:

„{Es gab} eine {r} Tür in der rückwärtigen Mauer des sechsten Ringes {...}. Hinter dieser Tür führte ein gewundener Weg mit vielen Kehren hinunter {...}, wo die Behausungen der toten Könige {...} standen. {...}. Es war dunkel auf dem abschüssigen Weg zwischen uralten Mauern und Geländern aus vielen Säulen, {...} zwischen bleichen Kuppeln und leeren Hallen und Bildsäulen längst verstorbener Menschen“ (Die Rückkehr des Königs, S. 109).

Im „*Haus der Truchsessen {...} {mit der} großen Kuppel*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 141) versucht Denethor schließlich in seinem Wahnsinn, seinen verwundeten Sohn auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen.

Das im Film gezeigte Gewölbe mit der Kassettendecke in diesem Haus ist eindeutig vom römischen Pantheon abgeleitet.

3.3.1.6 Fazit:

„*Minas Tirith*“ vereint alle Merkmale einer idealen Burg:

In den äußeren Wall ist ein Torbau eingelassen, der von massiven Wehrtürmen flankiert wird. Die Mauern sind mit einer Brustwehr und Zinnen versehen und die Wirtschaftsgebäude in der Vorstadt gruppieren sich um den erhöhten Palas mit integriertem Thronsaal. Diese steht direkt neben dem Bergfried, „*Turm von Ecthelion*“ genannt (Die Rückkehr des Königs, S. 20).

Diese „*capital city of an ancient culture*“¹²⁹¹ gehört zu „*einer mittelalterlich anmutenden, in sich geschlossenen Welt*“¹²⁹² die leicht wehmütig, nostalgisch heraufbeschworen wird¹²⁹³ und dem Publikum damit die Möglichkeit gibt, sich seiner „*Weltflucht*“ in die fantastische Welt von „*Der Herr der Ringe*“¹²⁹⁴ hinzugeben.

Abgesehen von den klassischen Elementen einer Burg wie einem Palas oder einem Bergfried, die man etwa von Jutta Tschoeckes Beschreibung der Wartburg her kennt,¹²⁹⁵ greifen Peter Jacksons Designer bei „*Minas Tirith*“ noch auf andere Vorbilder zurück. Jeremy Bennett führt dazu aus:

„*however, it ended up looking more like a view you would find in Morocco rather than Romanesque Minas Tirith*“¹²⁹⁶ oder: „*It has an Arabian Nights feel to it*“.¹²⁹⁷

Der orientalische Beiklang, den die Kuppeln in der Stadt vermitteln, erinnert an die Pariser Kirche Sacre-Coeur aus dem 19. Jahrhundert,¹²⁹⁸ die ebenfalls in erheblichem Maße eklektisch ist.¹²⁹⁹

¹²⁹¹ Ebd., S. 25.

¹²⁹² Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 61.

¹²⁹³ vgl. dazu: Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 110.

¹²⁹⁴ Hahn, Ronald/Giesen, Rolf: *Das neue Lexikon des Fantasy-Films*. Berlin 2001, S. 221. s. v. „*Der Herr der Ringe*“.

¹²⁹⁵ Tschoecke, Jutta: *Neuschwanstein*. München 1977, S. 15.

¹²⁹⁶ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 24.

¹²⁹⁷ Ebd., S. 31.

¹²⁹⁸ Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, S. 266.

¹²⁹⁹ Ebd., S. 264, vgl. dazu: Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 197.

Der Reiz des Exotischen kann dabei als Teilaspekt von Nostalgie verstanden werden. Thomas Lange spricht in diesem Kontext von Nostalgie als „*gegenwartsflüchtige{m}, historisches Denken voraussetzenden Charakter {exotische{r} Sehnsucht}*“.¹³⁰⁰

Zum 19. Jahrhundert führt auch die Traditionslinie zurück, die von der Bühnendekoration Ludwigs II. zur Entwicklung von „*glaubwürdig {...} {und dennoch} {...} unreal*“¹³⁰¹ wirkenden Filmkulissen verläuft.¹³⁰²

Um die filmische Illusion der riesigen Stadtborg „*Minas Tirith*“ zu erzeugen, kamen allerdings nicht nur die Kulissen (Abb.211) zum Einsatz.

Dylan Cole bediente sich ferner eines Modells und eines am Computer gemalten „*Matte Paintings*“, die dann beide am Computer mit der Filmaufnahme kombiniert wurden (Abb.212).¹³⁰³ Eine interessante Anmerkung macht Annette Simonis zum Thema der Modelle für Filmaufnahmen aus der Vogelperspektive, wenn sie die dreidimensionale Umsetzung der Buchillustrationen von Alan Lee und John Howe als „*Intermedialität*“ bezeichnet. Daraus resultiert ihrer Meinung nach ein Überraschungseffekt bei gleichzeitiger Freude am Wiedererkennen.¹³⁰⁴

Anders stellt sich die Situation im Fall der Verfilmung von Ralph Bakshi dar, der sich des Mediums Trickfilm bediente, dabei jedoch wie Peter Jackson¹³⁰⁵ pittoreske Hintergrundbilder wünschte.¹³⁰⁶

In seiner romantischen Mittelalterverehrung ähnelt das oben genannte „*Matte Painting*“ den Gemälden des „*malenden*“ Architekten Schinkel,¹³⁰⁷ der seinen

„*Dom über einer Stadt*“ aus dem Jahre 1813 „*gegen das Sonnenlicht stellte, um das Wiederaufleben einer nationalen Idee sinnbildlich zu übermitteln.*“¹³⁰⁸

¹³⁰⁰ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 27.

¹³⁰¹ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 299, s. „*fiction effect*“, vgl. dazu: Affron, Charles/Affron, Mirella: *Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick 1995, S. 41.

¹³⁰² Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 309.

¹³⁰³ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 32.

¹³⁰⁴ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 192 ff.

¹³⁰⁵ Ebd., S. 193.

¹³⁰⁶ Hahn, Ronald/Giesen, Rolf: *Das neue Lexikon des Fantasy-Films*. Berlin 2001, S. 222. s. v. „*Der Herr der Ringe*“.

¹³⁰⁷ Sepp, Stephan: *Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“*. Stuttgart 1998, S. 115.

Bei J. R. R. Tolkien hat das Sonnenlicht, welches „*Minas Tirith*“ zu Beginn des Tages erstrahlen lässt (Die Rückkehr des Königs, S. 20), eine vergleichbare Bedeutung, die Peter Jackson in seinem Film wiederaufgreift, da „*Minas Tirith*“ mit der Krönung Aragorns zu alter politischer Stärke zurückfindet (Die Rückkehr des Königs, S. 278, Abb.213, Abb.214).¹³⁰⁹

Peter Jacksons Inszenierung der Krönungsszene im dritten Teil der Filmtrilogie wirkt durch ihren „konventionell{en}“ Charakter¹³¹⁰ und das Fehlen von Ironie, welche ein zentrales Merkmal von Postmoderne ist,¹³¹¹ fast „post“-postmodern.

Auf diese Weise grenzt er sich von parodistisch gefärbten Märchen, wie James Thurbers „*The little girl and the wolf*“, indem „*Rotkäppchen den Wolf mit einer Magnum-Pistole {erschießt}*“¹³¹² oder der „Selbstironie“ eines Dumbledores,¹³¹³ die Chris Columbus in „*Harry Potter und der Stein der Weisen*“ zeigt, ab.

Statt einer ironischen Brechung setzt Peter Jackson vehement den ausgeprägten Pathos der Buchvorlage von J. R. R. Tolkien um:

„und Aragorn kniete nieder, und Gandalf setzte ihm die Weiße Krone aufs Haupt“ (Die Rückkehr des Königs, S. 277).

Er rückt so das Geschehen in die Nähe von pathetischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Der Hintergrund des romanischen Trichterportals und die versammelten Bürger wirken so, als könnten sie beispielsweise Moritz von Schwinds Fresko im Treppenhaus der Kunsthalle in Karlsruhe (Abb.215) entliehen sein.

¹³⁰⁸ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 417.

¹³⁰⁹ Dazu passt der nun wieder erblühte Baum von Gondor (s. <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>, aufgerufen am 28.09.2011 um 20:20.)

¹³¹⁰ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 56.

¹³¹¹ Ebd.

¹³¹² Ebd., S. 54.

¹³¹³ Ebd., S. 64.

In Anbetracht des Pathos stellt sich dem kritisch geneigten Betrachter durchaus die Frage, ob diese Art der ironiefreien, nostalgischen Art der Darstellung der einzig gangbare Weg für Peter Jackson gewesen ist.

Da es Peter Jackson um eine möglichst werkgetreue Verfilmung der Bücher J. R. R. Tolkiens ging,¹³¹⁴ ist seine pathetische Herangehensweise in meinen Augen durchaus nachvollziehbar. Jedoch steht aufgrund von medialen Unterschieden zwischen Buch und Film Peter Jacksons Anspruch einer möglichst literaturnahen Verfilmung grundsätzlich zur Debatte.¹³¹⁵

So gibt J. R. R. Tolkiens Text jedem Leser die Möglichkeit, den fantastischen Figuren ein eigenes Gesicht zu verleihen, während der Film eine gewisse Festlegung verlangt.¹³¹⁶

Ein starker ironischer Einschlag hätte sicherlich der bedrohlichen Gesamtatmosphäre der Filme, welche auf der „*melancholischen Grundstimmung des Tolkienschen Oeuvres*“ basiert,¹³¹⁷ einen Abbruch getan und so eine Distanzierung von der literarischen Vorlage bewirkt.

Wie schwierig eine überzeugende Verknüpfung von Ironie und Grusel ist, zeigt Tim Burtons kürzlich erschienener Film „*Dark Shadows*“ (2012), in dem sich blutige Szenen und humorvolle Elemente (z. B. bei der Auferstehung des Vampirs) vermengen.

Ebenso diskussionswürdig wie der Pathos von Peter Jackson ist die Frage, ob die visuelle Umsetzung der Welt J. R. R. Tolkiens so glatt und illusionistisch hätte sein müssen oder ob es nicht auch reizvoll gewesen wäre, auf avantgardistische Weise die verschiedenen Bildzitate dazu zu nutzen, um über Medien zu reflektieren,¹³¹⁸ wobei sich so gleichzeitig neue Probleme für den Regisseur ergeben hätten, eine homogenes Gesamtwerk zu schaffen.

¹³¹⁴ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 7.

¹³¹⁵ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 169.

¹³¹⁶ Ebd., S. 171.

¹³¹⁷ Ebd., S. 190.

¹³¹⁸ Ebd., S. 194 ff.

3.3.2 Der Pfad der Toten:

Der „*Pfad der Toten*“ ist ein Beispiel für die enge Verknüpfung von Umwelt und Architektur in Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“, da die Protagonisten in den Felsen eine alte Stadt erkennen können, als die Armee der Toten erscheint (Abb.216, 217).¹³¹⁹

Die Architektur wirkt wie eine Mischung aus den römisch inspirierten Resten von „*Osgiliath*“ und den Höhlen von „*Moria*“ mit ihren Anklängen an südamerikanische Bauformen. An Rom erinnern auch Alan Lees Zeichnung einer Katakombe für das Innere des Pfades (Abb.218)¹³²⁰ und John Howes Gestaltung der Grube als „*amphitheater*“ (Abb.219).¹³²¹

Den Eingang zu dieser Schattenwelt markiert eine Schlucht, die mittels der „*Skulls {...} piled up between the slabs of rock*“¹³²² sowie den „*schlangen- und skorpion-stachelartigen Ausgreifungen*“¹³²³ der Bäume im Stil von C. D. Friedrich einen bedrohlichen und gespenstischen Eindruck vermittelt (Abb.220).

J. R. R. Tolkien erwähnt in seiner Schilderung des „*Pfads der Toten*“ das „*Gerippe eines mächtigen Mannes*“ und dessen unbeschädigten „*Harnisch*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 63). Dies lässt Nostalgie an eine einst glorreiche Zeit anklingen, deren Zeugnisse sich dem Leser in dieser Höhle darbieten, ähnlich der Präsentation von Ritterutensilien in Machern.¹³²⁴

¹³¹⁹ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 56.

¹³²⁰ Ebd., S. 55.

¹³²¹ Ebd., S. 58.

¹³²² Ebd., S. 55.

¹³²³ Grütter, Tina: Melancholie und Abgrund. Berlin 1986, S. 144.

¹³²⁴ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 300.

3.3.3 Minas Morgul:

„*Minas Morgul*“, der „*Turm des Mondes*“ (Die zwei Türme, S. 286, Abb.221), ist das Pendant zu „*Minas Tirith*“, dem „*Sonnenturm*“ von Gondor.¹³²⁵ Einst von Isildur als eine prächtige Stadt mit weißen Häusern (Die zwei Türme, S. 286) und dem „*hohe{n} {...} silberweiß{en}*“ (Die zwei Türme, S. 285) Turm erbaut (Die zwei Türme, S. 286), in dem sich ein „*Stein wie der Mond*“ befand (Die zwei Türme, S. 285), ist die Stadt nach der Eroberung durch Sauron zu einem „*entsetzliche{n} Ort*“ geworden (Die zwei Türme, S. 286). Dieser Schreckensort steht für die „*Abweichung {...}, das Nachgemachte*“, während „*Minas Tirith*“ den „*himmlischen Ursprung*“ mit dem „*Weißes Baum*“ symbolisiert.¹³²⁶

Aufgrund der Verwandtschaft zu „*Minas Tirith*“ gibt es

„traces of the same architecture, but all of this has been ‘redecorated’ by the most recent occupants“ (Abb.222).¹³²⁷

In J. R. R. Tolkiens Text heißt es in Bezug auf das Licht in der „*Stadt der Ringgeister*“:

„{bestehend aus den Mauern und de{m} Turm von Minas Morgul {...}. {Sie sahen} eine ungesunde Ausdünstung von Verwesung, ein Leichenlicht, {...} Fenster {...} wie unzählige schwarze Löcher {...}; aber die oberste Steinschicht des Turms drehte sich (Die zwei Türme, S. 359)

„langsam, {...} ein riesiger gespenstischer Kopf {...}. So kamen sie langsam zu der weißen Brücke {...} in Windungen hinauf zum Tor der Stadt: eine schwarze Öffnung im äußeren Ring der nördlichen Wälle. {...} {S}chattige Wiesen voll blasser, weißer Blumen {...} {erschieden} wie Wahngelbte in einem unruhigen Traum“ (Die zwei Türme, S. 360).

¹³²⁵ Uylert, Mellie: Die Entdeckung von Mitteleuropa. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 74.

¹³²⁶ Ebd.

¹³²⁷ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.

Die Bedeutung des Lichts für eine gekonnte Inszenierung von Architektur ist auch bei den Schlössern Ludwigs II. zentral,¹³²⁸ der seine Schlösser am liebsten bei „*nächtlicher Beleuchtung*“ sozusagen verklärt betrachtete.¹³²⁹

Der gespenstische Eindruck von „*Minas Morgul*“ steigert sich noch durch die Statuen, die den Eingang zur Veste bewachen:

„*Steinbilder standen am Brückenkopf, gekonnt in menschlicher und tierischer Gestalt gemeißelt, {...} entstellt und ekelhaft*“ (Die zwei Türme, S. 360).

Diese sphinxartigen Mischwesen (Abb.223), von John Howe im Film als „*stylized Balrog{s}*“ gestaltet (Abb.224),¹³³⁰ tauchen auch bei J. R. R. Tolkiens Beschreibung des Orkturns „*Cirith Ungol*“ als Wächter auf (Die Rückkehr des Königs, S. 199). Sie könnten gut an die Wasserspeier/Gargoyles einer gotischen Kathedrale angelehnt oder dem bekannten Triptychon „*Der Garten der Lüste*“ von Hieronymus Bosch entliehen sein. Auf Hieronymus Boschs Gemälde befinden sich auf der einen Seite das „*irdische{n} Paradies*“¹³³¹ um den „*Baum des Lebens*“¹³³² herum und auf der anderen Seite die Hölle¹³³³ mit ihren grotesken Gestalten. Eine solche traditionelle Gegenüberstellung von Gut und Böse liegt ebenso im Fall von „*Minas Morgul*“/„*Minas Tirith*“ vor, wie ich eingangs erwähnte. Eine derartige Darstellung kann auch kritisch hinterfragt werden, da sie mit einer „*gewisse{n} antiaufklärerische{n}, totalitäre{n} Haltung zusammen{hängt}*“.¹³³⁴ Ferner verweist die klare Polarität von Gut und Böse¹³³⁵ auf Nostalgie als Sehnsucht nach einfachen, ursprünglichen Verhältnissen.¹³³⁶

¹³²⁸ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 295.

¹³²⁹ Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 346.

¹³³⁰ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.

¹³³¹ Silver, Larry: Hieronymus Bosch. Übersetzt v. Ingrid Hacker-Klier. München 2006, S. 26.

¹³³² Ebd., S. 42.

¹³³³ Ebd., S. 26.

¹³³⁴ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:34.

¹³³⁵ Uyltort, Mellie: Die Entdeckung von Mittelerde. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli

Die Türme der beiden Städte sind als eine Art Leuchtturm zu begreifen. Dies wird deutlich, wenn der Turm von „*Minas Tirith*“ als „*glitzernde Nadel*“ beschrieben wird oder von einem „*Aufleuchten*“ die Rede ist, „*als ob ein Blitz aus der Erde aus der Stadt hervorgeschossen sei*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 123). Der Eindruck eines Leuchtturms verstärkt sich hier noch durch das Anzünden der Leuchtfeuer über dem „*Sonnenturm*“¹³³⁷ (RotK (1): 0:48:10).

Über das Leuchten des „*Mondturms*“¹³³⁸ (Abb.225) heißt es in „*Die zwei Türme*“:

„gezackte blaue Flammen schossen vom Turm {...}. Jenseits des engen Tals {...} standen die Wälle der bösen Stadt, und ihr höhlenartiges Tor, das wie ein offener Mund mit schimmernden Zähnen gestaltet war, öffnete sich weit“ (Die zwei Türme, S. 362).

Nach dem Leuchtsignal¹³³⁹ öffnet das bedrohliche Tor seine Pforten, während Frodo und Sam das Geschehen von oben mit ansehen können:

„Frodo {...} sah {...} eine riesige tiefe Grube {...}. In ihrer Tiefe schimmerte wie eine Glühwürmchen-Kette die Geisterstraße von der toten Stadt“ (Die zwei Türme, S. 367).

Diese Passage aus J. R. R. Tolkiens Text führt uns zur Darstellung von „*Minas Morgul*“ im Film „*Die Rückkehr des Königs*“.

Peter Jackson gewährt dem Zuschauer gemeinsam mit den Darstellern einen Blick auf die Stadt von oben (Abb.226). Die Aussicht vom „*Namenlosen Pass*“ (Die zwei Türme, S. 367) lässt die Stadt der Ringgeister mit ihren zahlreichen Bastionen und ihrem gift-grünen Licht¹³⁴⁰ wie eine riesige Krake, bzw. Spinne erscheinen. Diese formale Ähnlichkeit ist nicht zufällig, ist es

Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 73.

¹³³⁶ Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 1.

¹³³⁷ Uyldert, Mellie: Die Entdeckung von Mittelamerika. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 74.

¹³³⁸ Ebd.

¹³³⁹ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 69.

¹³⁴⁰ Ebd., S. 70.

doch „*Kankra*“, die Riesenspinne, welche den Pass bewacht (Die zwei Türme, S. 384).

John Howe merkt zu den von oben erkennbaren „*triangular piers, or battlements*“ an, sie seien:

„constructed to echo the shape of the silhouette of Minas Tirith. All of the `improvements` made by Sauron`s lieutenant, the Witch-king, are in metal, now rusted and staining the white stone {...}, and they bite into the stone. Ever had your wisdom teeth pulled? {...} I wanted to convey that horrible sensation of metal“ (Abb.227).¹³⁴¹

Die geschwungenen Dächer der Kampfstellungen (Abb.228) lassen neben der Assoziation eines angsteinflößenden Zahnarztbesuchs auch an die „*schwingende Zeltdachkonstruktion*“ der Berliner Philharmonie von Hans Scharoun¹³⁴² denken (Abb.229), die als ein „*Meisterwerk der organischen Architektur*“ gilt.¹³⁴³ Statt fließender, floraler Formen¹³⁴⁴ setzt Hans Scharoun im Innenraum der Philharmonie eher auf kristalline Strukturen.¹³⁴⁵ Dies passt wiederum zu den scharfkantigen, spitzen Elementen von „*Minas Morgul*“, die einen Gegensatz zu dem floralen Design der Elben von „*Bruchtal*“ oder den romanischen Rundbögen aus „*Minas Tirith*“ darstellen.

¹³⁴¹ Ebd., S. 73.

¹³⁴² Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 400.

¹³⁴³ Christian Norberg-Schultz, zitiert nach Brinitzer 2006, S. 408.

¹³⁴⁴ Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 399.

¹³⁴⁵ Ebd., S. 400.

3.3.4 Cirith Ungol:

Bei der Gestaltung seiner Ansicht von „*Cirith Ungol*“ (Abb.230) situierte John Howe den Orkturm:

*„lost in an incredibly tormented wilderness of pinnacles and precipices.“*¹³⁴⁶

Er ist eingebettet in die fantastischen Berge von „*Mordor*“, die zu „*knifedged and overhanging*“ sind, um in der realen Welt denkbar zu sein.¹³⁴⁷

Dieses Zitat verdeutlicht die Vorgehensweise des Designers aus dem Team von Peter Jackson. Er beabsichtigt, keine „*'designer's dream' architecture*“ zu kreieren, die aussieht, als sei sie „*the work of one architect*“.¹³⁴⁸ Stattdessen möchte sich John Howe bei der Gestaltung der Gebäude auch am „*terrain*“ und den „*materials used*“ orientieren.¹³⁴⁹

Damit stellt er sich in die Tradition der „*organischen Architektur*“, welche die „*Harmonie von natürlicher Umgebung und Bauwerk*“ anstrebt¹³⁵⁰ und des „*contextual*“ Bauens in der Postmoderne.¹³⁵¹

So errichtete Frank Lloyd Wright betont flache Gebäude in der amerikanischen Prärie mit fließenden ineinander übergehenden Räumen und in die Landschaft hineingehenden Gebäudeflügeln.¹³⁵²

In diesem Zusammenhang kann man auch an den Bühnenmaler Christian Jank denken, der die Felsen genau studierte, auf denen Neuschwanstein errichtet werden sollte, um so für ein „*organisches*“ Gesamtbild von Schloss und Landschaft zu sorgen.¹³⁵³

¹³⁴⁶ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 120.

¹³⁴⁷ Ebd., S. 121.

¹³⁴⁸ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 87.

¹³⁴⁹ Ebd.

¹³⁵⁰ *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004, S. 14.

¹³⁵¹ Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1987, S. 112.

¹³⁵² Brinitzer, Sabine: *Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland*. Frankfurt/M 2006, S. 16, Anm. 7.

¹³⁵³ Petzet, Michael: *Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*. München

Dies entsprach dem Wunsch seines Auftraggebers Ludwig II., der vor allem an der Fernwirkung des Schlosses, etwa von der Marienbrücke aus,¹³⁵⁴ interessiert war.¹³⁵⁵

Stilistisch ordnet John Howe den Turm der Orks (Abb.231), wie die „*Black Gates*“ von „*Mordor*“, ursprünglich dem „*Númenórean*“- Stil zu (Abb.232).¹³⁵⁶

Dieser Stil ist „*quite arrogant {...}, but with supple lines inherited from their maritime past*“.¹³⁵⁷

Über die Herkunft des Turms sagt J. R. R. Tolkien, dass er ein „*Werk von Gondor vor langer Zeit, ein östlicher Vorposten*“ sei (Die Rückkehr des Königs, S. 197).

Sauron allerdings „*turned it into a thinly manned, near forgotten outpost*“.¹³⁵⁸

Mit der Übernahme durch Sauron ging auch eine Veränderung der Erscheinung des Turms einher:

„*it's got these large pieces of metal, which help to hold the crumbling structure together, but also serve to remind us that we're in a pretty evil place*“ (Abb.233).¹³⁵⁹

Die scharfen Kanten, Vorsprünge, Strebepfeiler und Fialen evozieren „*the sinister side of ,neo-gothic‘*“.¹³⁶⁰ Beispielhaft für dieses Phänomen sei die Liverpool Cathedral mit ihrem wuchtigen Vierungsturm genannt.

Auf Saurons Architektur trifft definitiv der Vorwurf zu, nur das „*Nachgemachte*“ darzustellen,¹³⁶¹ eine bloße „*repetition of motifs ad*

1995, S. 54.

¹³⁵⁴ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 31.

¹³⁵⁵ Trager, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 347.

¹³⁵⁶ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 120.

¹³⁵⁷ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

¹³⁵⁸ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 120.

¹³⁵⁹ Ebd., S. 127.

¹³⁶⁰ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

¹³⁶¹ Uylkert, Mellie: Die Entdeckung von Mitteleuropa. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 2001, S. 74.

infinitum“ zu sein,¹³⁶² eine Kritik, die auch gegenüber den Neostilen des 19. Jahrhunderts häufig geltend gemacht wurde.¹³⁶³

Vom Stil her hatten die Designer aus dem Filmteam relativ viel Freiheit in der künstlerischen Gestaltung von „*Mordor*“, da die Buchvorlage diesbezüglich nicht sehr explizit ist. So könnten beispielsweise die Giebelbögen der Fenster auch von den Verstreibungen normannischer Wehrtürme (Abb.234) abgeleitet sein. Die düster mittelalterliche Wirkung des Turms verstärkt dabei den „*primordial*“- Charakter der Orcs in „*Mordor*“.¹³⁶⁴

Im Gegensatz zum Stil macht J. R. R. Tolkien zum Aufbau des Turms jedoch relativ genaue Angaben:

„{der} Turm von Cirith Ungol {erschien} in all seiner Macht. Das Horn {...} war nur sein höchster Seitenturm. Seine Ostseite ragte in drei großen Stufen von einem Felsvorsprung in der Bergwand weit unten auf; in seinem Rücken hatte er eine große Felsklippe, über die er mit spitzen Basteien hinausragte, eine über der anderen, die nach oben hin kleiner wurden; ihre steilen Wände aus listig angelegtem Mauerwerk blickten nach Nordosten {...}, {...} eine mit Zinnen versehene Mauer, {...} {umschloß} einen schmalen Hof {...}. Ihr Tor, {...} führte auf eine breite Straße mit einer Art Brückenmauer“ (Die Rückkehr des Königs, S. 196).

John Howe bezieht sich eindeutig auf J. R. R. Tolkiens Textvorlage, wenn er sagt:

„Cirith Ungol is not a conventional fortress, with its hanging terraces and courts and angles all askew.“¹³⁶⁵

Für den Stil des Turmhofs (Abb.235) ging John Howe von „*doors in corners*“ aus (Abb.236)¹³⁶⁶ und legte die Terrassen des Turms zunächst ähnlich wie einen Ziggurat oder die „*Hängenden Gärten der Semiramis*“ in Babylon an.

¹³⁶² Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 87.

¹³⁶³ Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985, S. 22.

¹³⁶⁴ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship Of The Ring*. New York 2002, S. 12.

¹³⁶⁵ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 120.

¹³⁶⁶ Ebd., S. 133.

Dieser anfängliche und „*fairly straightforward*“ gehaltene Entwurf stieß allerdings bei Richard Taylor auf Kritik, der das Konzept schlicht als „*boring*“ empfand (Abb.237).¹³⁶⁷

Das Gespräch zwischen John Howe und Richard Taylor ergab eine komplette Überarbeitung des Turms, der nun „*out on a spur of rock*“ gesetzt wurde und „*each level at an angle from the ones above and below*“ (Abb.238).¹³⁶⁸ Auf diese Weise wirkt der Turm mit seinen Plattformen spektakulärer und macht die Überwältigungsstrategie der Filmemacher erkennbar. Die Bemühungen der Designer führen laut Annette Simonis zu einer Reizüberflutung, der sie kritisch gegenübersteht,¹³⁶⁹ während ich diese Überfrachtung eher als Teil des rauschhaften Erlebnis-Charakters der Filme verstehe. Der Erlebnisbegriff schlägt eine Brücke zu Markus Dauss' Analyse der Pariser Kirche Sacre-Coeur und die mit ihr verbundenen spirituellen Erlebnisse.¹³⁷⁰

Ein gutes Beispiel für die Anlage von Terrassen im realen Festungsbau ist übrigens in Malcesine zu sehen.

Zum Turm von „*Cirith Ungol*“ gehören laut J. R. R. Tolkien auch die „*Wächter*“- Figuren, die über „*drei Köpfe*“ und „*klauenartige Hände*“ verfügen (Die Rückkehr des Königs, S. 199).

Sie flankieren ähnlich einer ägyptischen Sphinx den Weg zum Tor des Orkturms und lassen den siebenköpfigen Drachen der Apokalypse assoziieren. Das trichterartige Tor des Orkturms im Film mit seinem Wimperg besitzt ein steinernes Fallgitter (Abb.239), zu welchem auch die Formulierung über „*Minas Morgul*“: „*Der Turm zeigte noch über das Tal hinweg die Zähne*“ (Die zwei Türme, S. 364) passen würde.

Ein ähnliches aus Stein angedeutetes Fallgitter wie das des Orkturms im dritten Teil der Filmtrilogie zeigt auch das vierte Tor von „*Minas Tirith*“, woran die ursprünglich gemeinsame Herkunft der beiden Gebäude erkennbar wird. Mit dem Fallgitter ist ein typisches Motiv aus dem Bereich der Ritterburg gegeben. Deswegen findet sich ein solches auch unter dem Bogen des Schösschens auf der Pfaueninsel in Potsdam. Dort beschreibt Günter

¹³⁶⁷ Ebd., S. 126.

¹³⁶⁸ Ebd.

¹³⁶⁹ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 200.

¹³⁷⁰ Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 282.

Hartmann ein gemaltes Fallgitter,¹³⁷¹ das in eine „romantische Wunschwelt“¹³⁷² „entführen“ soll.¹³⁷³

Im Inneren des Turms von „*Cirith Ungol*“ sind steile Wendeltreppen montiert (Abb.240), die zum „*flachen Dach der dritten und höchsten Stufe des Turms*“ hinaufführen (Die Rückkehr des Königs, S. 202).

Sean Astin, der in der Filmtrilogie den Hobbit Sam spielt, welcher Frodo aus dem Turm befreien möchte (Die Rückkehr des Königs, S. 201), fühlt sich beim Dreh an „*die großen, alten Hollywood-Filme*“ (RotK (Bonus): 0:52:00), in denen „*Errol Flynn*“ „*verwegen die Treppen hochrennt*“ (RotK (Bonus): 0:52:04) sowie an „*Die 3 Musketiere*“ (RotK (Bonus): 0:52:07) erinnert.

An dieser Stelle klingt etwas Nostalgie an, wenn Sean Astin das klassische Hollywood-Kino beschwört. Passenderweise tut er dies auf einem Set, das selbst Träger von Nostalgie ist, indem es den Geist alter Ritterburgen wiederaufleben lässt. Dabei geht es, wie in der künstlichen Burgruine in Machern, aber weniger um ein idealisiertes Mittelalter,¹³⁷⁴ als um eine Lust am Schaudern,¹³⁷⁵ „*Abenteuerlust*“,¹³⁷⁶ bzw. die Faszination des Morbiden. Schließlich ist „*Cirith Ungol*“ ein Ort des Schreckens und der Folter.¹³⁷⁷

In diesem Aufseherturm (Die Rückkehr des Königs, S. 197) muss Sam damit rechnen, dass ein „*Ork da oben etwas Schreckliches anrichten {könnte}*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 205), denn „*Frodo {...} {liegt seiner Vermutung nach} gefesselt oder in Qualen oder tot irgendwo an diesem schrecklichen Ort*“ (Die Rückkehr des Königs, S. 200, Abb.241).

¹³⁷¹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 258.

¹³⁷² Ebd., S. 261.

¹³⁷³ Ebd., S. 257.

¹³⁷⁴ Ebd., S. 278.

¹³⁷⁵ Ebd.

¹³⁷⁶ Ebd., S. 299.

¹³⁷⁷ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 127.

3.3.5 Barad-dûr:

Modellbauer Mary Maclachlain¹³⁷⁸ sagt über den schwarzen Turm des dunklen Herrschers (Abb.242):

*„Barad-dûr was built as a very tall tower, but in actual fact it was only 1:66 scale – an actual scale, which is N-gauge for model railroad enthusiasts. But because it’s not based on any contemporary shapes in the sense that people can’t see doors and windows that they recognize, because it’s more of an evil, malevolent, amorphous sort of shape, with all these spikes and towers and gantries“.*¹³⁷⁹

„Barad-dûr“ ist demnach keine reale Architektur, die einer bestimmten Funktion dient, sondern symbolische Architektur. Sie ist ein Symbol für das Böse.

Dazu passen auch die „two horns“,¹³⁸⁰ die den Turm bekrönen und den teuflischen Charakter Saurons betonen, dessen feuriges Auge sie rahmen, wie J. R. R. Tolkien ausführt:

„Saurons schattenumhüllte {r} Festung {...} und da sah Frodo die grausamen Zinnen und die eiserne Bekrönung des höchsten Turms von Barad-dûr schwarz aufragen {...} {und} das Flackern eines durchbohrenden Auges“ (Die Rückkehr des Königs, S. 247).

John Howe bestätigt die Interpretation des Turms als Symbol der Bösartigkeit Saurons, wenn er sagt:

„The Dark Tower is beyond architecture. As the physical envelope of Sauron in Middle-earth, it can obey laws beyond the strictly architectural.

¹³⁷⁸ Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 9.

¹³⁷⁹ Ebd., S. 10.

¹³⁸⁰ Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 199.

*I see it very much as an extension of his soul. If his mind could take shape, then it would be a hideously tall tower such as this“ (Abb.243).*¹³⁸¹

Das Innere des Turms kann man sich in etwa so vorstellen wie den Eingangsbereich des Schicksalsbergs (Abb.244, 245):

*„with all the decaying machinery – cogs and wheels and levers – symbolizing the workings of Sauron’s mind“.*¹³⁸²

Diese mechanischen Anklänge symbolisieren einerseits *„the working of Sauron’s mind“* und unterstreichen andererseits den industriellen Charakter des Bösen, den wir bereits in *„Isengart“* beobachten konnten und der den guten naturverbunden Völkern Mittelerde kontrastiv gegenübergestellt wird.¹³⁸³ Auch die formale Ähnlichkeit der zackigen, schlanken Türme *„Barad-dûr“* und *„Orthanc“* zum Elfenbeinturm kann in diesem Kontext gedeutet werden. Der Elfenbeinturm in der Verfilmung von Wolfgang Petersens *„Die Unendliche Geschichte“* (1984) wächst wie *„eine glänzend weiße Blume aus dem Inneren eines {zackigen} Felsmassivs“* heraus und seine Spitze der Magnolienpalast ist *„eine Mischung aus Jugendstilbaukunst und Zuckerbäckerarchitektur“*, wobei die Magnolienblüte nach Andres Thomas Necknig die Naturverbundenheit anzeigt, die dem zerstörerischen *„Nichts“* entgegentritt.¹³⁸⁴

Der schwarze Turm von *„Mordor“* ist das Gegenbild zum strahlend weißen *„Sonnenturm“* in *„Minas Tirith“*.¹³⁸⁵ Beide sind als nostalgische Architekturen einzustufen. Sie sind Ausdruck der Sehnsucht nach einem *„simple life“*,¹³⁸⁶ einer Zeit der *„Unbefragtheit {...}{von} Normen“*,¹³⁸⁷ in der

¹³⁸¹ Ebd., S. 198.

¹³⁸² Ebd., S. 195.

¹³⁸³ <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:16.

¹³⁸⁴ Necknig, Andreas Thomas: *Wie Harry Potter, Peter Pan und Die Unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden*. Berlin 2007, S. 131.

¹³⁸⁵ Uyldert, Mellie: *Die Entdeckung von Mittelerde*. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 1978, S. 74.

¹³⁸⁶ Tuan, Yi-Fu: *Disneyland – It’s Place in World Culture*. In: *Designing Disney’s theme parks*. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 194.

¹³⁸⁷ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 9.

noch klar zwischen Gut und Böse unterschieden werden konnte. Damit erfüllt Peter Jackson natürlich genau die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber solchen Filmen. Von einem künstlerisch avantgardistischen Standpunkt aus ist dies sicher eine fragwürdige Herangehensweise. Aus Sicht der Produzenten, die Millionen in ein solches Filmprojekt investieren¹³⁸⁸ allerdings eine vernünftige Entscheidung.

3.3.6 Die Grauen Anfurten:

Alan Lee beschreibt die Landschaft der „*Grey Havens*“ als „*something fjordlike*“ mit einer Architektur, die von „*soft Mediterranean {light}*“ durchflutet ist (Abb.246).¹³⁸⁹

Als Inspirationsquelle für die ruhige und ergreifende „*atmosphere*“ dienten „*paintings by J.M.W. Turner and Claude Lorrain*“ (Abb.247, 248).¹³⁹⁰

„*Ankunft in Venedig*“ von William Turner verdeutlicht die Inspiration der Filmkünstler durch das verunklärnde Licht¹³⁹¹ und das golden schimmernde Wasser auf den Bildern des englischen Romantikers.

William Turner schwärmte übrigens selbst von dem „*golden orient or the amber-coloured ether*“ auf den Bildern Claude Lorrains,¹³⁹² deren „*goldenes Licht*“¹³⁹³ eine

„*ideal world, classically structured and balanced, ordered and harmonious {...}, where mankind and nature are in harmony, and where summer is eternal {...} {...}*“

¹³⁸⁸ Shippey, Tom: Der Weg nach Mittelerde. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 453.

¹³⁸⁹ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 215.

¹³⁹⁰ Ebd.

¹³⁹¹ Dazu und im Folgenden: Beckett, Wendy: Die Geschichte der Malerei: 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken. Übersetzt u. a. v. Sebastian Viebahn. Köln 1996, (S. 266-267).

¹³⁹² J. M. W. Turner zitiert nach Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 9.

¹³⁹³ Beckett, Wendy: Die Geschichte der Malerei: 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken. Übersetzt u. a. v. Sebastian Viebahn. Köln 1996, S. 220.

schafft.¹³⁹⁴ Derartige Orte, „in denen der Mensch in müßigem Einklang mit der Natur lebt“, sind aus der griechischen Mythologie am Beispiel von „Arkadien, den Elysischen Gefilden, {oder} der Insel der Seligen“ bekannt.¹³⁹⁵

Konkretes Vorbild der Designer von Peter Jackson für die „Grauen Anfurten“ könnte Lorrains Bild „Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba“ aus dem Jahre 1648 gewesen sein, wo „The rising sun suggests the unknown land to which she is to travel; it gleams on the water“.¹³⁹⁶

Helen Langdon attestiert den Hafenbildern Lorrains eine

„increasingly magnificent architecture, suggest{ing} the glamour of distant lands and the heroic deeds of legendary figures“.¹³⁹⁷

Bei der Gestaltung des Elben-Hafens in Form eines beeindruckenden Architekturensembles nahm sich Alan Lee gegenüber der Buchvorlage gewisse Freiheiten heraus, denn seiner Meinung nach verlangte es „something grander than just a garden and a dock“ (vgl. Die Rückkehr des Königs, S. 350). Dies erklärt die Bezugnahme auf Claude Lorrain.¹³⁹⁸

Vor den bereits aus „Helms Klamm“ und „Minas Tirith“ bekannten Architektur-Elementen (steinerne Türme und Kuppeln) liegt das elbische Schwanenschiff (Abb.249), welches Formen aus „Bruchtal“ wiederaufgreift.¹³⁹⁹ Auf den ersten Blick erinnert das Boot an die Drachenboote der Wikinger und durch die „figurehead“ in Form eines Schwans an das Schwanenboot¹⁴⁰⁰ des Schwanenritters Lohengrin¹⁴⁰¹ und damit den Gralsmythos.¹⁴⁰²

¹³⁹⁴ Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 9.

¹³⁹⁵ Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, S. 9.

¹³⁹⁶ Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 96.

¹³⁹⁷ Ebd., S. 94.

¹³⁹⁸ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 217.

¹³⁹⁹ Ebd., S. 216.

¹⁴⁰⁰ Ebd.

¹⁴⁰¹ Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 48.

¹⁴⁰² Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 347.

Dazu passt das Reiseziel des Schiffes: „*the Undying Lands*“,¹⁴⁰³ einem paradiesischen Ort, der nicht zufällig Assoziationen an die Insel „*Avalon*“ weckt.

Die Vorstellung eines Bootes, das in eine jenseitige Welt aufbricht, ist Bestandteil der griechischen Mythologie um die Reise in den Hades - findet sich aber ebenso im ägyptischen Totenkult wieder.

Dementsprechend verweist Ben Wootten auf den „*Egyptian influence {...} with the high bow and stern*“, den der Entwurf für das Schiff erkennen lässt.¹⁴⁰⁴

Ferner soll das Schiff aufgrund seines mystischen Zielortes: „*not seem like a boat of this earth.*“,¹⁴⁰⁵ wie auch die fantastische Architektur in „*Der Herr der Ringe*“ (vgl. dazu: TTT (Bonus): 0:36:03).

Diesen angestrebten Sehnsuchtsort schildert J. R. R. Tolkien als „*fernes grünes Land unter der rasch aufgehenden Sonne*“. Die Luft ist erfüllt von „*süße{m} Duft {...} und Gesang*“. Frodo vermag „*weiße Strände*“ in der Ferne auszumachen (Die Rückkehr des Königs, S. 351).

Die vom „*Herr der Ringe*“- Autor verwendeten Paradiesmotive finden sich in den unterschiedlichsten Quellen wieder. Das Motiv der wohl riechenden Luft beispielsweise klingt auch in der Paradiesvorstellung des Korans an¹⁴⁰⁶ und der Gesang, den der Held Frodo vernimmt, führt uns zur Insel der „*Hesperiden*“, den „*sirenenähnliche{n} Töchter{n} der Nacht*“.¹⁴⁰⁷

Die „*Grauen Anfurten*“ zählen zusammen mit den Elbenstädten „*Bruchtal*“ / „*Lothlórien*“, den „*Häusern der Heilung*“ in „*Minas Tirith*“ und „*Hobbingen*“ zu den nostalgisch herbeigesehnten paradiesischen Sehnsuchtsorten.

¹⁴⁰³ Russel, Gary: *The Art of the Return of the King*. New York 2004, S. 216.

¹⁴⁰⁴ Ebd.

¹⁴⁰⁵ Ebd.

¹⁴⁰⁶ Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, S. 14.

¹⁴⁰⁷ Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288-291); hier: S. 290.

4 Exkurs: Schloss „Hogwarts“ in „Harry Potter und der Stein der Weisen“:

Der Kinozuschauer erblickt „Hogwarts“ erstmals zusammen mit den neuen Zauberschülern auf ihrer Fährüberfahrt (Abb.250). Den ersten Anblick von „Hogwarts“ schildert J. K. Rowling mit den Worten:

„am Ufer eines großen schwarzen Sees. Drüben auf der anderen Seite, auf der Spitze eines hohen Berges, die Fenster funkelnd im rabenschwarzen Himmel, thronte ein gewaltiges Schloss mit vielen Zinnen und Türmen“
(Harry Potter und der Stein der Weisen, S. 124).

Jenes Übersetzen mit dem Boot in eine magische Welt, die sich geheimnisvoll aus Nebelschwaden erhebt,¹⁴⁰⁸ erinnert nicht zufällig an Günter Hartmanns Beschreibung der „Zäsur“ zwischen zwei Welten, die in Ermenonville mit einer Fähre überwunden wird, um den mittelalterlich gestalteten „Tour de Gabriele“ zu erreichen.¹⁴⁰⁹

In Bezug auf die Gestaltung der „pittoresken“ Anlage von Schloss „Hogwarts“ hatte die Filmcrew relativ freie Hand. J. K. Rowling geht es mehr um die Gesamterscheinung und das Vorhandensein der für die Handlung wichtigen Räumlichkeiten als um exakte architektonische Angaben.

Signifikantes Markenzeichen des Schlosses im Film ist ein großer Rundturm, wie man ihn auch bei der rumänischen Burg Hunedoara sehen kann.

Setzt man die äußere Gestalt dieses Turms in Verbindung mit der Funktion von „Hogwarts“ als Schule für Zauberei, so kann er gleichzeitig symbolisch als Zauberhut aufgefasst werden.

Auf den Turm folgt ein palasartiger Bau, in dem sich vermutlich die „Große Halle“ (Abb.251) befindet. Diese ist an die „Great Hall“ des Christ Church College in Oxford angelehnt.¹⁴¹⁰ Ihr scheinbar endloses Dach, das sich zum Himmel hin öffnet (Harry Potter und der Stein der Weisen, S. 130), erinnert in

¹⁴⁰⁸ Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007, S. 185.

¹⁴⁰⁹ Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 265.

¹⁴¹⁰ http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Oxford/oxford.html, aufgerufen am 23.12.2010, um 14:31.

dieser Eigenschaft an die barocke Illusionsmalerei, bzw. an das mit Sternen ausgekleidete Gewölbe der Kathedrale von Siena oder auch an Ludwigs Sternengewölbe im Treppenturm von Neuschwanstein.¹⁴¹¹

Im Fall des Krankensaals und der Eingangstreppe wurde sogar direkt in Oxford gedreht.¹⁴¹² Die Universität von Oxford als stilistisches Vorbild für eine Schule/Universität zu verwenden, ist laut Robert Venturi auch im 19. Jahrhundert ein beliebter Topos.¹⁴¹³ Der altherwürdige gotische Stil hat sich inzwischen beim Betrachter dermaßen als Sinnbild von Universitätsarchitektur etabliert, sodass sofort die entsprechenden Assoziationen geweckt werden.

Neben Oxford dienten auch die Kathedralen von Durham¹⁴¹⁴ und Gloucester¹⁴¹⁵ sowie Alnwick Castle als Drehorte.¹⁴¹⁶ So sind der kreuzgangartige Schulhof (Abb.252) und die Fassadentürme mit ihren Galerien, die zu einem katedralartigen Gebäudetrakt von „Hogwarts“ gehören (Abb.253), in Durham zu finden, während die Szene der „Quidditch-Lektionen“ vor dem Hintergrund der Mauern von Alnwick Castle entstand (Abb.254, Abb.255).¹⁴¹⁷

Die „Kathedrale“ von „Hogwarts“ scheint zwar vom Aufbau her eine typisch englische Kathedrale zu sein (hochaufragende Westtürme, gigantischer Vierungsturm ohne spitze Turmhaube), ist allerdings genauso wenig ein Sakralbau wie die „große Halle“ von „Minas Tirith“. Statt für den Gottesdienst ist „Hogwarts“ „Schlosskirche“ als Versammlungsort vom Typ einer Schaula konzipiert. J. K. Rowling vollzieht damit einen Akt der Säkularisierung, denn Religion hat in „Harry Potter“ keinen Platz.¹⁴¹⁸

¹⁴¹¹ Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 348.

¹⁴¹² http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Oxford/oxford.html, aufgerufen am 23.12.2010, um 14:38.

¹⁴¹³ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt von Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 128.

¹⁴¹⁴ http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Oxford/oxford.html, aufgerufen am 23.12.2010, um 14:48.

¹⁴¹⁵ http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Gloucester/gloucester.html, aufgerufen am 23.12.2010, um 14:51.

¹⁴¹⁶ http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Alnwick_Castle/alnwick_castle.html, aufgerufen am 23.12.2010, um 14:57.

¹⁴¹⁷ Ebd., aufgerufen am 23.12.2010, um 14:59.

¹⁴¹⁸ Bachl, Gottfried: Gefährliche Magie? Religiöse Parabel? Gute Unterhaltung. In: Im Bann des Zauberlehrlings? Hrsg. v. Kaspar H. Spinner. Regensburg 2001, (S. 42-49); hier: S.

Gleiches gilt für Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“, wo ebenfalls eine ehrfürchtige Atmosphäre durch die Heranziehung christlicher Architektur generiert wird.

Kritik an der Verweltlichung christlicher Symbole gab es schon im 19. Jahrhundert, als die Kathedrale in Frankreich unabhängig von ihrem sakralen Kontext als geniale Schöpfung des menschlichen Geistes gefeiert wurde.¹⁴¹⁹

Zum Geist des 19. Jahrhunderts passt auch die Innengestaltung der Aula von „*Hogwarts*“:

Ihre hölzerne Dachkonstruktion (Sprengwerk) und die gotischen Formen haben verblüffende Ähnlichkeit mit Philippe Chaperons Bühnenbildentwurf für den Sängersaal des „*Tannhäuser*“ „*in all of its Gothic splendor.*“¹⁴²⁰ (Abb.256)

Im Vergleich zu den Filmarchitekturen der „*Herr der Ringe*“- Filme fällt auf, dass Chris Columbus im ersten Teil der „*Harry Potter*“- Reihe: „*Der Stein der Weisen*“ weniger auf gebaute Filmsets, Modelle und CGI setzt.

Freilich ist die Gesamtanlage computergeneriert, insgesamt greift Chris Columbus allerdings mehr auf real existierende Drehorte in England zurück. Trotz fantastischer Elemente (surreale Türmchen auf dem Dach des großen Rundturms) ist das Schloss überwiegend als gigantisches Kaleidoskop real existierender englischer Architektur gestaltet.

Sowohl Peter Jackson als auch Chris Columbus erschaffen eine eigene unverwechselbare Fantasywelt, jedoch bedienen sie sich dabei unterschiedlicher Methoden. Der Grund dafür liegt in den jeweiligen Buchvorlagen. „*Der Herr der Ringe*“ spielt in einer „*mittelalterlich anmutenden, in sich geschlossenen {Fantasy}{w}elt*“¹⁴²¹ mit eigenständiger Architektur. Insofern ist es den Designern zwar möglich, auf reale Architekturvorbilder (Schloss Neuschwanstein, Disneyland, Jugendstil) zurückzugreifen und diese auch eklektisch miteinander zu vermischen,¹⁴²²

46.

¹⁴¹⁹ Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 4.

¹⁴²⁰ Ebd., S. 93.

¹⁴²¹ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 61.

¹⁴²² vgl. dazu: Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 197.

allerdings müssen die Vorbilder derart modifiziert werden, dass die entworfenen Gebäude letztlich nirgendwo in dieser Form auf der realen Welt anzutreffen sind (TTT (Bonus): 0:36:03).

Anders verhält es sich bei den „*Harry Potter*“- Filmen. „*Hogwarts*“ soll den Anschein erwecken, als läge es irgendwo in England.¹⁴²³ Dies entspricht dem Anspruch J. K. Rowlings, einen absolut „*britischen*“ Film zu kreieren.¹⁴²⁴ Von daher liegt der Rückgriff auf bereits existierende Gebäude als Drehort nahe, welche dann am Computer eklektisch zu einem übersteigerten Ganzen zusammengesetzt werden, zumal sich auf diese Weise enorme Kosten einsparen lassen, da weniger Kulissen gebaut werden müssen.

Eklektizismus als künstlerisches Verfahren findet sich bereits im 19. Jahrhundert, zum Beispiel bei Ludwigs Neuschwanstein,¹⁴²⁵ aber auch in der postmodernen Architektur bei Charles Jencks¹⁴²⁶ und beim Sleeping Beauty Castle in Disneyland Anaheim.¹⁴²⁷

In Disneyland ließ Walt Disney aus verschiedenen Versatzstücken¹⁴²⁸ seine Vision eines Märchenschlosses aus seinem Film „*Dornröschen*“¹⁴²⁹ Wirklichkeit werden und Harry Potter beschreitet einen analogen Weg: Basierend auf den „*Harry Potter*“- Filmen hat kürzlich ein „*Harry Potter*“- Freizeitpark in Florida eröffnet,¹⁴³⁰ der es den Besuchern erlaubt, große Teile von „*Hogwarts*“ zu „*betreten*“, noch bevor der letzte „*Harry Potter*“- Film in 3D in den Kinos anläuft (Abb.257).

Der Park um den jungen Zauberer „*Harry Potter*“ bietet seinen Besuchern die Möglichkeit, in eine andere Welt einzutauchen und für einen Moment dem

¹⁴²³ Hauf, Monika: Die Marke >>Harry Potter<< - Eine Auslegung im Sinne von C. G. Jung – Ein Erfolg der Archetypen. Leipzig 2006, S. 30.

¹⁴²⁴ Strobel, Ricarda: *Harry Potter* auf der Leinwand: Der Spielfilm *Harry Potter und der Stein der Weisen*. In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 113 – 127); hier: S. 113.

¹⁴²⁵ Tschöcke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977, S. 124.

¹⁴²⁶ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm – auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002, S. 34.

¹⁴²⁷ Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, S. 193.
¹⁴²⁸ Ebd.

¹⁴²⁹ Girveau, Bruno: La nostalgie bâtiesseuse – Architecture et décor chez Disney. In: *IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY*. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236); hier: S. 232.

¹⁴³⁰ <http://www.universalorlando.com/harrypotter/>, aufgerufen am 23.12.2010, um 15:41.

Alltag zu entkommen. Er befriedigt so die nostalgische Sehnsucht der Menschen nach einer ursprünglichen Welt der Archetypen.

Man denke nur an C. G. Jungs „weisen Alten“ in Form des Zauberers Dumbledore und den „jugendliche{n} Held{en}“, ¹⁴³¹ verkörpert von Harry Potter, ¹⁴³² der gegen Voldemort als das personifizierte Böse kämpft.

Nostalgie klingt bereits in der Buchvorlage von J. K. Rowling an, denn

*„Im ersten Band wirkt die Welt der Hexen äußerst anheimelnd. Bestimmt hat die altenglische Atmosphäre zum Erfolg des ersten >>Harry-Potter<<-Bandes beigetragen {...} {...} {D}ie dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts {...} {...} so ähnlich schildern Bücher aus dieser Zeit diese Epoche“.*¹⁴³³ „Als Beispiel möchte ich hier das Buch >>Gaudy Nights<< von Dorothy L. Sayers nennen. Die Handlung spielt sich in der Universität Oxford ab.“¹⁴³⁴

*„>>Der Stein der Weisen<< kultiviert also eine etwas nostalgische Atmosphäre.“*¹⁴³⁵ Dem schließt sich Martin-Christoph Just an, indem er feststellt, dass

*„{i}n manchen kurzen Beschreibungen {...} Rowling durch die Verwendung einiger als „typisch englisch“ konnotierter Begriffe {...} eine heimelige, nostalgische Atmosphäre {schafft}.“*¹⁴³⁶

Er betont jedoch, dass es sich um „*nostalgia for an age that never existed*“ handeln würde.¹⁴³⁷ Hier sei auf Thomas Langes Rede von der

¹⁴³¹ Hauf, Monika: Die Marke >>Harry Potter<< - Eine Auslegung im Sinne von C. G. Jung – Ein Erfolg der Archetypen. Leipzig 2006, S. 99.

¹⁴³² Ebd., S. 100.

¹⁴³³ Ebd., S. 36.

¹⁴³⁴ Ebd., S. 36, Anm. 14.

¹⁴³⁵ Ebd., S. 36.

¹⁴³⁶ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 66.

¹⁴³⁷ Ebd.

zeitgenössischen Nostalgie verwiesen, die damit beschäftigt sei, „*sich von der eigenen Unzufriedenheit im Plüsch der {Vergangenheit}*“ zu erholen.¹⁴³⁸

Verbunden mit dieser Nostalgie in „*Harry Potter*“ ist „*Hyperrealität*“.¹⁴³⁹

„*Die Zauberwelt wirkt echter, realer als die reale Welt*“,¹⁴⁴⁰ welche „*anachronistisch*“ und diffus bleibt.¹⁴⁴¹

Ihre „*Echtheit*“ verdankt die „*Zauberwelt*“¹⁴⁴² in den „*Harry Potter*“-Filmen dem Einsatz von Special Effects, deren „*Übermaß*“¹⁴⁴³ laut Jean Baudrillard zu einer Ersetzung der Realität durch virtuelle Bilder, dem sog. „*Hyperreale{n}*“ führt.¹⁴⁴⁴ Ein hervorragendes Beispiel für dieses Medienphänomen liefert der komplett am Computer geschaffene Charakter „*Gollum*“ aus „*Der Herr der Ringe*“.

Dieser „*demonstrativ{e} {...} Einsatz {filmischer} Mittel*“ ist auch ein Merkmal des postmodernen Films, wie „*Wild at Heart*“ zeigt.¹⁴⁴⁵ Die Filmkritik äußerte sich zu „*Wild at Heart*“ dementsprechend „*mit dem Vorwurf der Inhaltslosigkeit und des Schwelgens in dekorativen Hochglanzbildern*“.¹⁴⁴⁶ Ähnliche „*style over content*“-Kritik¹⁴⁴⁷ bringt auch Philip Nel an, wenn er in Bezug auf den ersten „*Harry Potter-Film*“ schreibt: „*Columbus favors spezial effects over character development*“.¹⁴⁴⁸ Als Beispiel nennt Philip Nel Harry Potters Zugfahrt nach „*Hogwarts*“, in der

¹⁴³⁸ Lange, Thomas: *Idyllische und exotische Sehnsucht*. Frankfurt/M 1976, S. 50.

¹⁴³⁹ vgl. dazu: Eco, Umberto: *Über Gott und die Welt*. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. Wien 1985, S. 41.

¹⁴⁴⁰ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, S. 66.

¹⁴⁴¹ Ebd., S. 65.

¹⁴⁴² Ebd., S. 66.

¹⁴⁴³ Baudrillard, Jean: *Illusion, Desillusion, Ästhetik*. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: *Illusion und Simulation*. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995, (S. 90-101); hier: S. 91.

¹⁴⁴⁴ Ebd., S. 92.

¹⁴⁴⁵ Bühler, Gerhard: *Postmoderne auf dem Bildschirm – auf der Leinwand*. Sankt Augustin 2002, S. 300.

¹⁴⁴⁶ Ebd., S. 301.

¹⁴⁴⁷ *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, S. 56.

¹⁴⁴⁸ Nel, Philip: *Lost in Translation? Harry Potter, from Page to Screen*. In: *Critical Perspectives on Harry Potter*. Hrsg. v. Elizabeth Heilman. New York 2009, (S. 275-290), hier: S. 277.

Chris Columbus Special Effects bemüht, um Schokoladenfrösche springen zu lassen, anstatt sich den Charakteren des Films zu widmen.¹⁴⁴⁹

Der Film von Chris Columbus weist jedoch auch noch andere Merkmale der Postmoderne auf, die er von der Buchvorlage übernimmt:

J. K. Rowling vermischt verschiedene literarische Gattungen miteinander, unter anderem Kriminal-, Internats- und Bildungsroman,¹⁴⁵⁰ und präsentiert Elemente der „*Parodie und Ironie*“ etwa am Beispiel Dumbledores, dessen Knienarbe einer U-Bahnkarte gleicht und dessen Passwörter für seine Räumlichkeiten die Namen von Süßigkeiten sind.¹⁴⁵¹

¹⁴⁴⁹ Ebd.

¹⁴⁵⁰ Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch?* In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71); hier: S. 60.

¹⁴⁵¹ Ebd., S. 64.

5 Schlussbemerkung:

Nostalgische Architektur in Peter Jacksons „*Der Herr der Ringe*“-Trilogie hat viele Gesichter. Im ersten Teil der Filmreihe begegnet der Kinzuschauer unter anderen den paradiesischen Elbenstädten „*Bruchtal*“ und „*Lothlórien*“, die durch ihre Naturnähe¹⁴⁵² an „*organische Architektur*“ und in ihrem Design an den Jugendstil¹⁴⁵³ angelehnt sind. Den nostalgischen Aspekt der Filmbauten unterstreicht der Filmdesigner Yanick Dusseault, wenn er von einem „*slight nostalgic feeling*“ spricht, welches „*Bruchtal*“ in „*Die zwei Türme*“ innewohnt und durch die monochrome Farbigkeit vermittelt wird.¹⁴⁵⁴ Ebenfalls nostalgische Züge tragen die Ruinenanlagen „*Amon Sûl*“ und „*Amon Hen*“, die an längst vergangene heroische Taten erinnern (Die Gefährten, S. 230, 482).

Als mögliche Vorbilder kommen im Fall von *Amon Sûl* gotische Ruinenbauten im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts oder Gemälde von C. D. Friedrich in Frage, während „*Amon Hen*“ eher auf „*Roman temples*“ anspielt.¹⁴⁵⁵

Den Höhepunkt nostalgischer Architektur in den „*Herr der Ringe*“-Filmen stellt die leicht verfallene¹⁴⁵⁶ weiße Stadt-Burg „*Minas Tirith*“ dar, die im romanischen Stil gehalten ist und über der ein zarter melancholischer Schleier zu liegen scheint.¹⁴⁵⁷

Sie steht der dunklen Festung des bösen Herrschers Sauron und deren grotesker Variante von Neogotik gegenüber,¹⁴⁵⁸ sodass man von einer „*Identitätsarchitektur*“¹⁴⁵⁹ der unterschiedlichen Völker im fiktiven Land „*Mittelerde*“ sprechen kann.¹⁴⁶⁰ Dabei verbinden sich die Architekturen mit den verschiedenen „*ungezähmt{en}*“¹⁴⁶¹ Landschaften Neuseelands, die den

¹⁴⁵² Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 53.

¹⁴⁵³ Ebd., S. 48.

¹⁴⁵⁴ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 110.

¹⁴⁵⁵ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 90.

¹⁴⁵⁶ Russel, Gary: *The Art of The Return of The King*. New York 2004, S. 31.

¹⁴⁵⁷ Ebd.

¹⁴⁵⁸ Russel, Gary: *The Art of The Two Towers*. New York 2003, S. 87.

¹⁴⁵⁹ vgl. dazu: Dauss, Markus: *Identitätsarchitekturen*. Dresden 2007, S. 579.

¹⁴⁶⁰ Russel, Gary: *The Art of The Fellowship of the Ring*. New York 2002, S. 12.

¹⁴⁶¹ Sibley, Brian: *Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch*. Übersetzt v. Hans J. Schütz.

einzelnen Rassen J. R. R. Tolkiens „eine wiedererkennbare Heimat {...} geben“. ¹⁴⁶²

In unserer gegenwärtigen Situation flüchten sich die Menschen nostalgisch in virtuelle Welten im Stil der „Herr der Ringe“- Filme, da sie dort ein Leben vorfinden, das die Schwierigkeiten des Alltags scheinbar ausblendet. Man betrachte nur einmal das einfache, ländliche Leben der Hobbits¹⁴⁶³ oder die klare Dichotomie von Gut und Böse¹⁴⁶⁴ in den Filmen. Mit anderen Worten: die Fantasywelt J. R. R. Tolkiens bedient sich verschiedener vertrauter Archetypen,¹⁴⁶⁵ wirkt aber zugleich fremdartig, weil sie oberflächlich betrachtet mit ihren Elfen und Orks völlig anders erscheint als unsere reale Welt.

Dieses Fremde fasziniert die Menschen besonders. Es hilft ihnen, einen Ausgleich zu einer Welt zu schaffen, die immer komplizierter wird, in der Politik und Ökonomie ihre Autonomie verlieren¹⁴⁶⁶ und gesellschaftliche Differenzierung¹⁴⁶⁷ zu Identitätsproblemen des Individuums führt.¹⁴⁶⁸

Für diesen Ausgleich bietet sich hervorragend die originalgetreue Verfilmung¹⁴⁶⁹ eines Buches an, dessen durchschlagender Erfolg Ende der 60er Jahre begann, nachdem die idealistischen Studentenrevolten gescheitert waren.¹⁴⁷⁰

Später führte J. R. R. Tolkiens Werk gar einen „märchenhafte{n} Boom der Fantasy“ an, dem

Stuttgart 2001, S. 21.

¹⁴⁶² Die „Herr der Ringe“- Trilogie : Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Hrsg. v. Lothar Mikos, Susanne Eichner, Elizabeth Prommer, Michael Wedel. Konstanz 2007. Bd. 1, S. 106.

¹⁴⁶³ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 197.

¹⁴⁶⁴ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 8.

¹⁴⁶⁵ Ebd.

¹⁴⁶⁶ Lange: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976, S. 9.

¹⁴⁶⁷ Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M 1997, S. 597.

¹⁴⁶⁸ Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79); hier: S. 72.

¹⁴⁶⁹ Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001, S. 15.

¹⁴⁷⁰ Hahn, Ronald/Giesen, Rolf: Das neue Lexikon des Fantasy-Films. Berlin 2001, S. 219. s. v. „Der Herr der Ringe“, S. 221.

„eine gewisse Fortschrittsmüdigkeit, {...} gar {...}
Wirklichkeitsverdrossenheit {zugrunde lag}“.¹⁴⁷¹

Dies bestätigt auch Lothar Mikos, der die „*Sehnsucht des Publikums nach fantastischen Geschichten*“ auf die „*Suche nach Orientierung*“ in einer von Unsicherheiten geprägten Lebenswirklichkeit zurückführt.¹⁴⁷²

Wie Ludwig II., der sich mit Schloss Neuschwanstein auf der Basis von Stiliziten¹⁴⁷³ seine persönliche Fluchtwelt schuf,¹⁴⁷⁴ greifen heute Menschen in Freizeitparks,¹⁴⁷⁵ Las Vegas¹⁴⁷⁶ oder dem Kino auf Vergangenes zurück, um den Problemen ihrer Zeit für einen Moment zu entkommen.

Doch was sagt die nostalgische Inszenierung der Designer Peter Jacksons über ihr Verständnis von Architektur aus, das sie auf die Kinozuschauer projizieren? Insgesamt ergibt sich das Bild einer Filmcrew, die im Auftrag Peter Jacksons¹⁴⁷⁷ zum einen versucht war, den Tolkienstoff möglichst werktreu¹⁴⁷⁸ und zum anderen publikumswirksam¹⁴⁷⁹ und damit profitabel umzusetzen.¹⁴⁸⁰ Dabei griff man auf architektonische „*Archetypen*“ einer mittelalterlichen Welt zurück, wie sie etwa durch Walt Disney oder die Artus-Sage im kulturellen Gedächtnis der Kinozuschauer verankert sind und förderte so einen gewissen Wiedererkennungswert, wie auch durch die Rekrutierung der „*Herr der Ringe*“-Illustratoren John Howe und Alen Lee.¹⁴⁸¹ Dann

¹⁴⁷¹ LEXIKON DER SCIENCE FICTION LITERATUR. Hrsg. v. H. J. Alpers, Werner Fuchs, Ronald Hahn, Wolfgang Jeschke. München 1988, S. 42.

¹⁴⁷² Die „Herr der Ringe“-Trilogie : Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Hrsg. v. Lothar Mikos, Susanne Eichner, Elizabeth Prommer, Michael Wedel. Konstanz 2007. Bd. 1, S. 89.

¹⁴⁷³ Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991, S. 348.

¹⁴⁷⁴ Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 7.

¹⁴⁷⁵ Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198); hier: S. 194.

¹⁴⁷⁶ Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 86: „Drei Tage lang kann sich jeder vorstellen, in „Caesar's Palace“ ein Zenturio {...} zu sein.“

¹⁴⁷⁷ Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 10.

¹⁴⁷⁸ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 202.

¹⁴⁷⁹ vgl. dazu: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 217.

¹⁴⁸⁰ Shippey, Tom: Der Weg nach Mittelerde. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 453.

¹⁴⁸¹ Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 191.

veränderte man diesen Stilcocktail,¹⁴⁸² um durch den daraus resultierenden Überraschungseffekt (TTT (Bonus): 0:36:03) den Erfolg des Franchise weiter anzukurbeln.

In Anbetracht des gigantischen Budgets ist die Entscheidung für nostalgische Fantasyarchitekturen, die dem „*Primat der Visualität*“ verpflichtet war,¹⁴⁸³ anstelle einer avantgardistischen Inszenierung aus künstlerischer Sicht eventuell zu bedauern,¹⁴⁸⁴ aber aus finanziellen Erwägungen heraus durchaus nachvollziehbar.¹⁴⁸⁵

¹⁴⁸² vgl. dazu: Ebd., S. 199.

¹⁴⁸³ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film*. Bielefeld 2010, S. 189.

¹⁴⁸⁴ Ebd., S. 195.

¹⁴⁸⁵ Shippey, Tom: *Der Weg nach Mittelerde*. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 453.

6 Abbildungsteil:

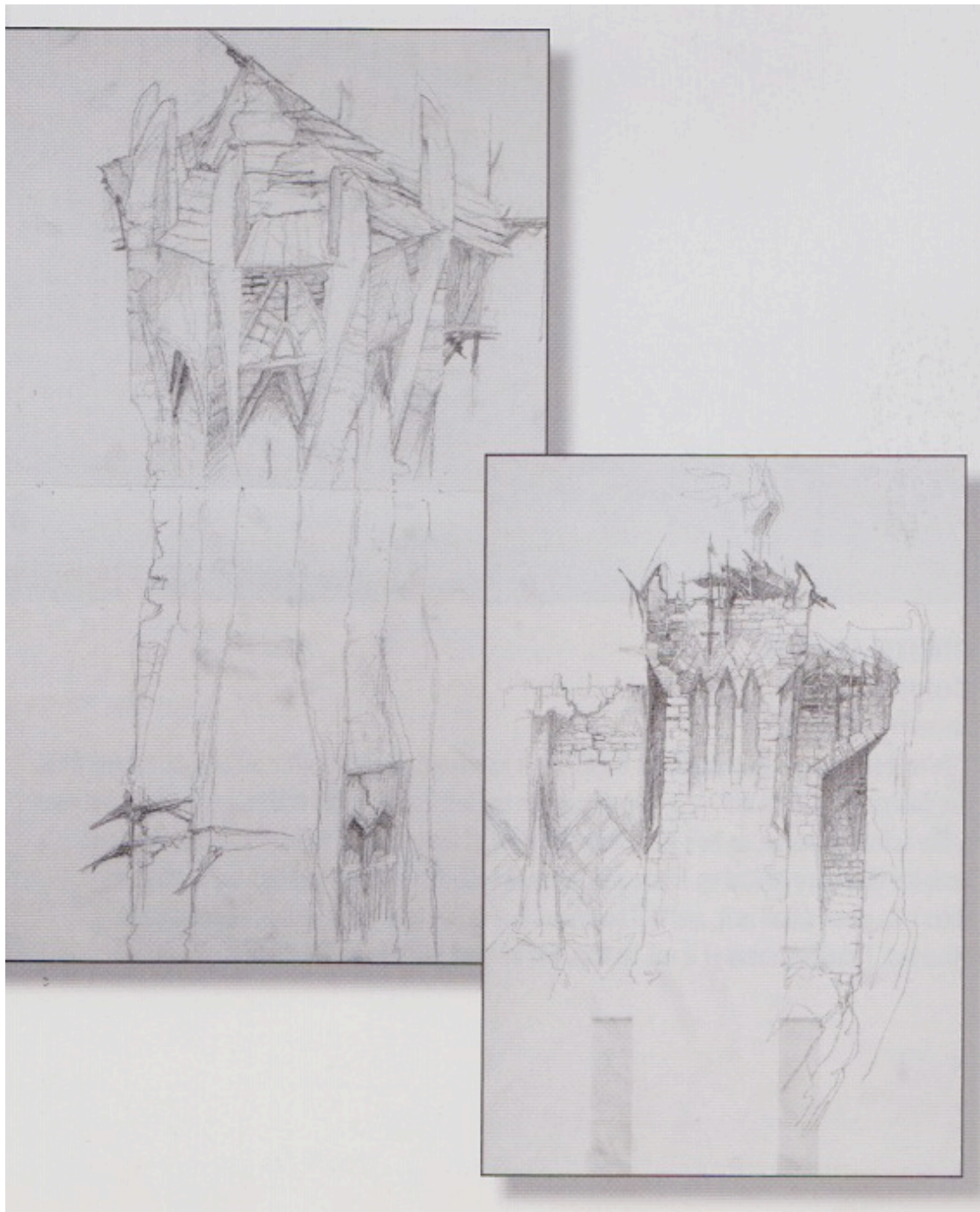


Abb.1: Alan Lee – Cirith Ungol – sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 127.



Abb.2: Alan Lee – Isengard - Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 42.



Abb.3: Paul Lasaine – Isengard - Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 43.

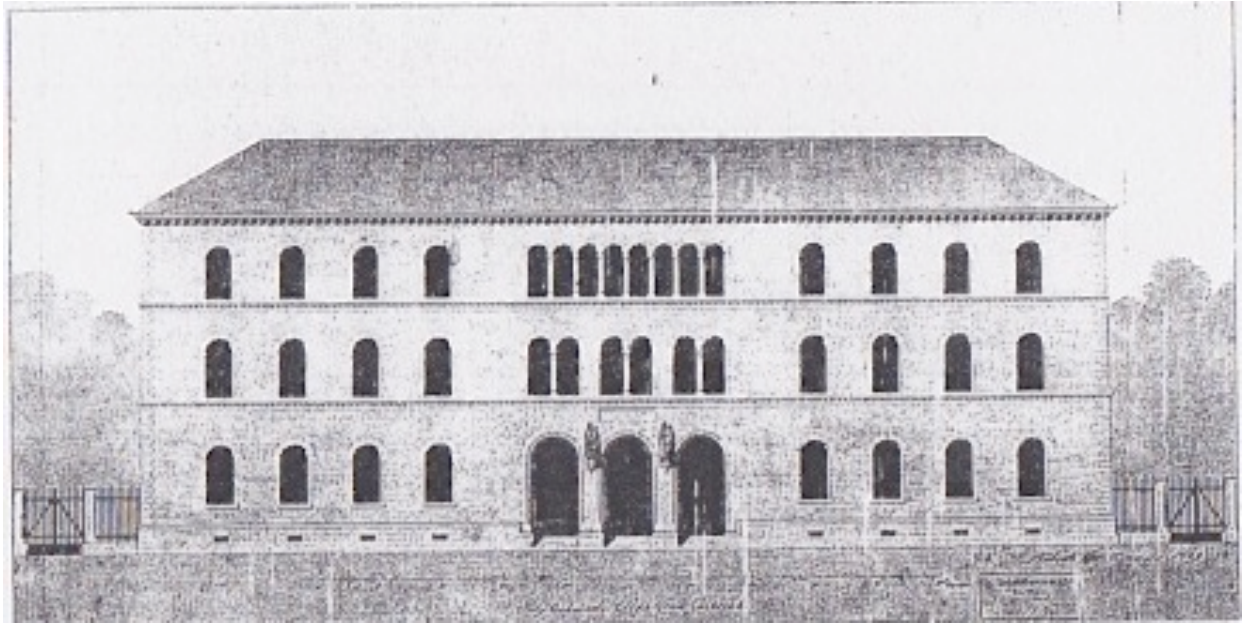


Abb.4: Heinrich Hübsch - Polytechnische Schule in Karlsruhe 1829-1835. In: Schirmer, Wulf: Anmerkungen zur Weinbrenner-Nachfolge. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 33 – 52); hier: S. 47.

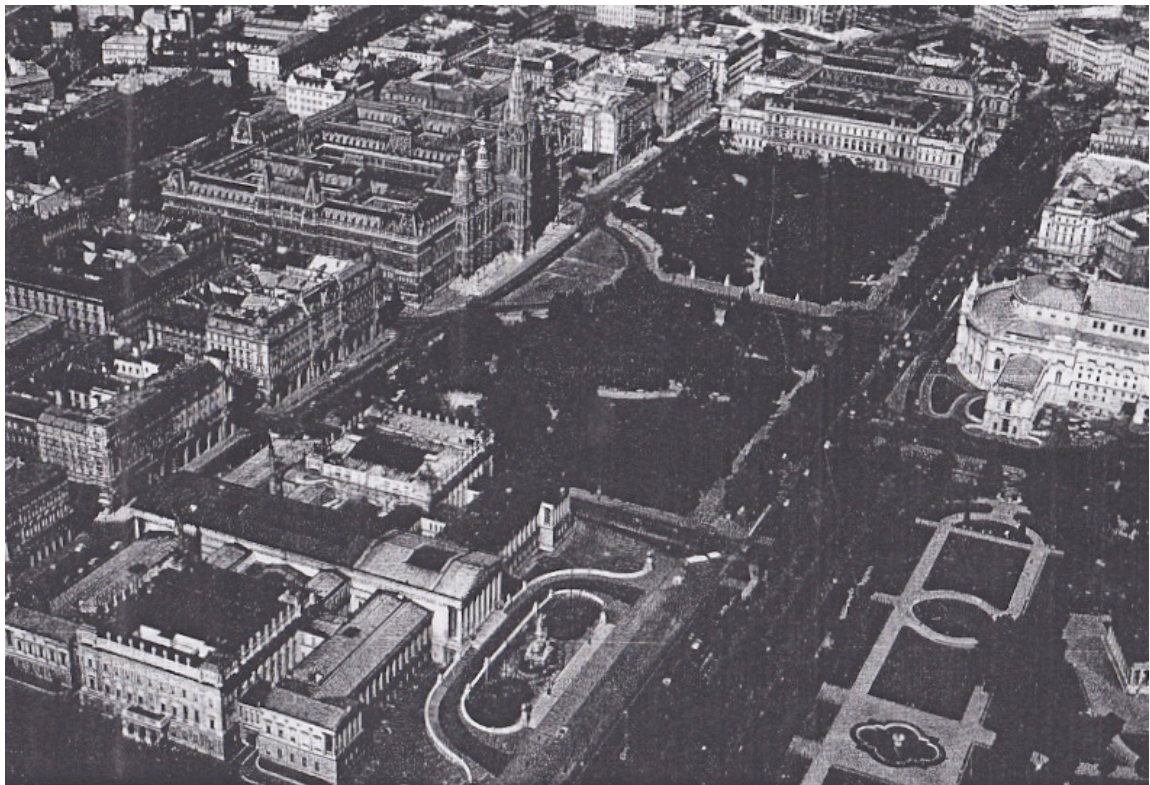


Abb.5: Die Wiener Ringstrasse. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 101.



Abb.6: Heinrich von Ferstel – Votivkirche, Wien. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 119.

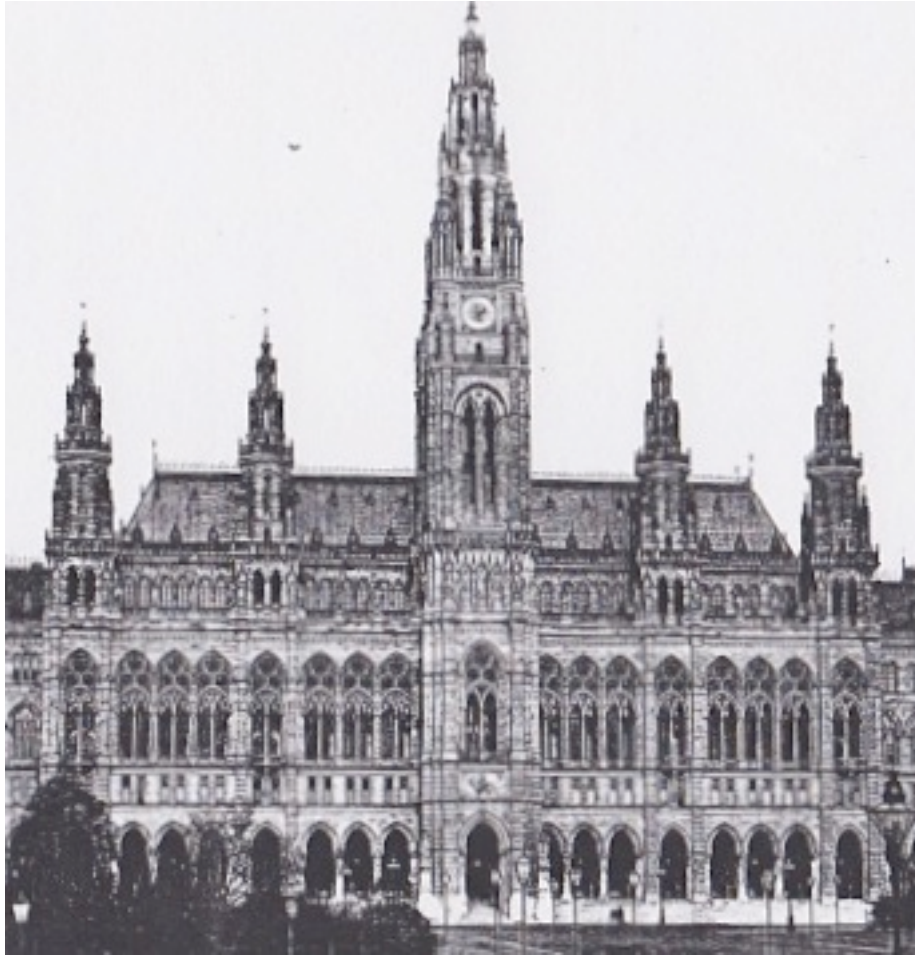


Abb.7: Friedrich von Schmidt – Wiener Rathaus. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 103.



Abb.8: Theophil von Hansen – Parlamentsgebäude in Wien (Aufnahme von 1898). In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 102.

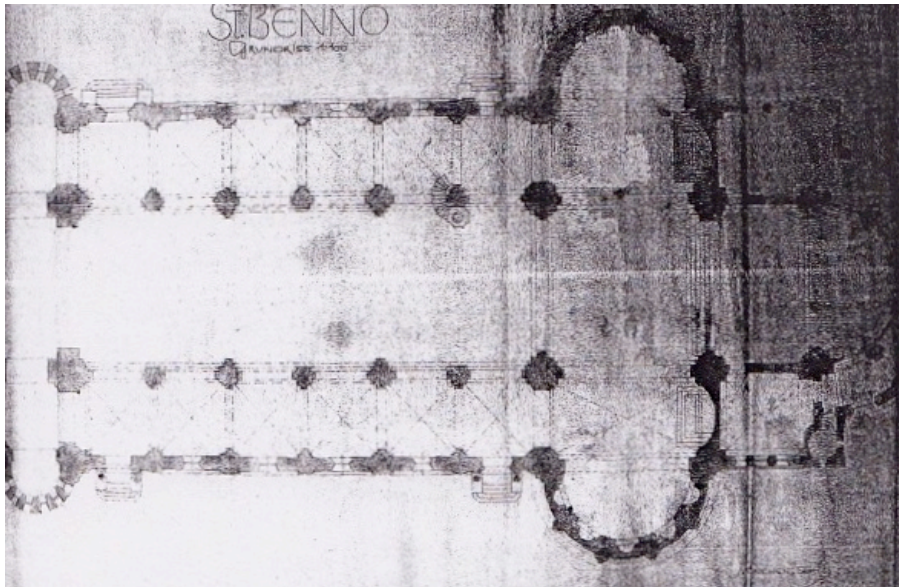


Abb.9: St. Benno (München), Grundriss. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 67.

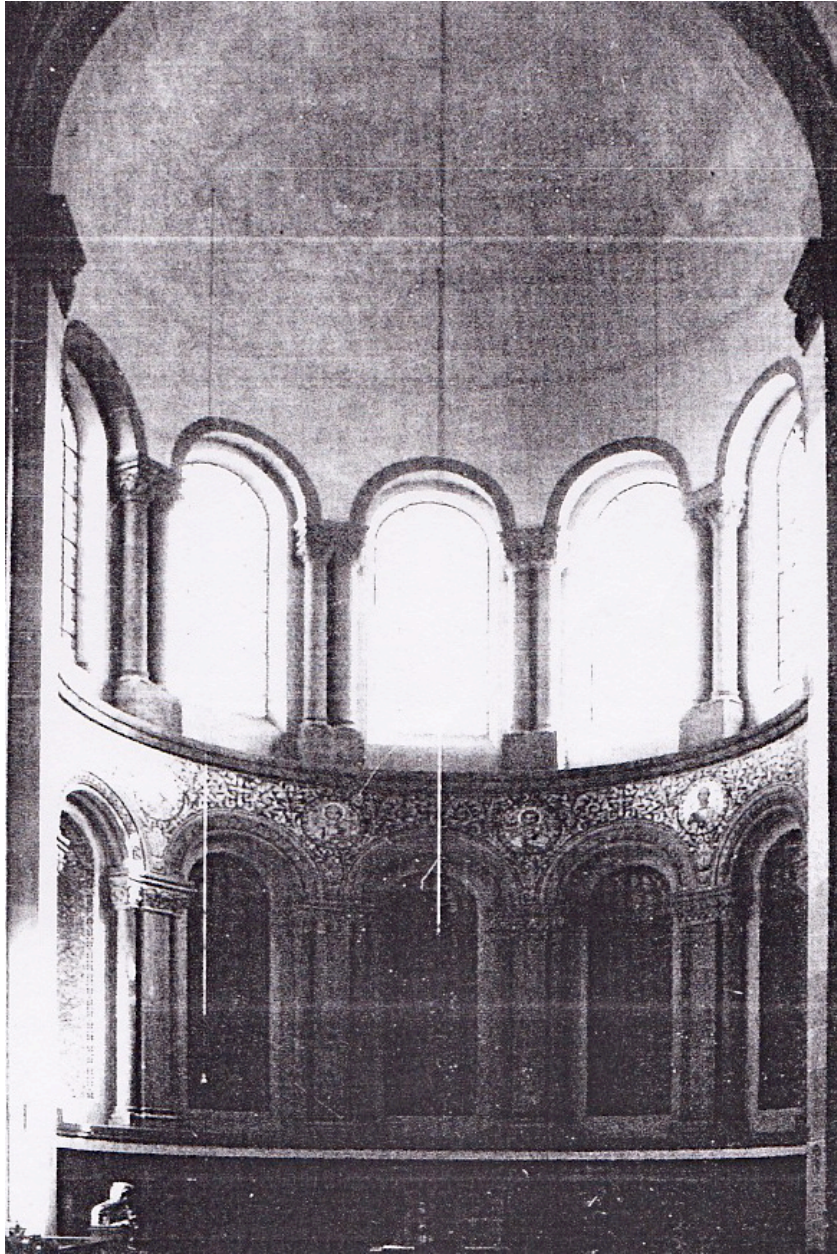


Abb.10: St. Benno (München), Chor. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 69.

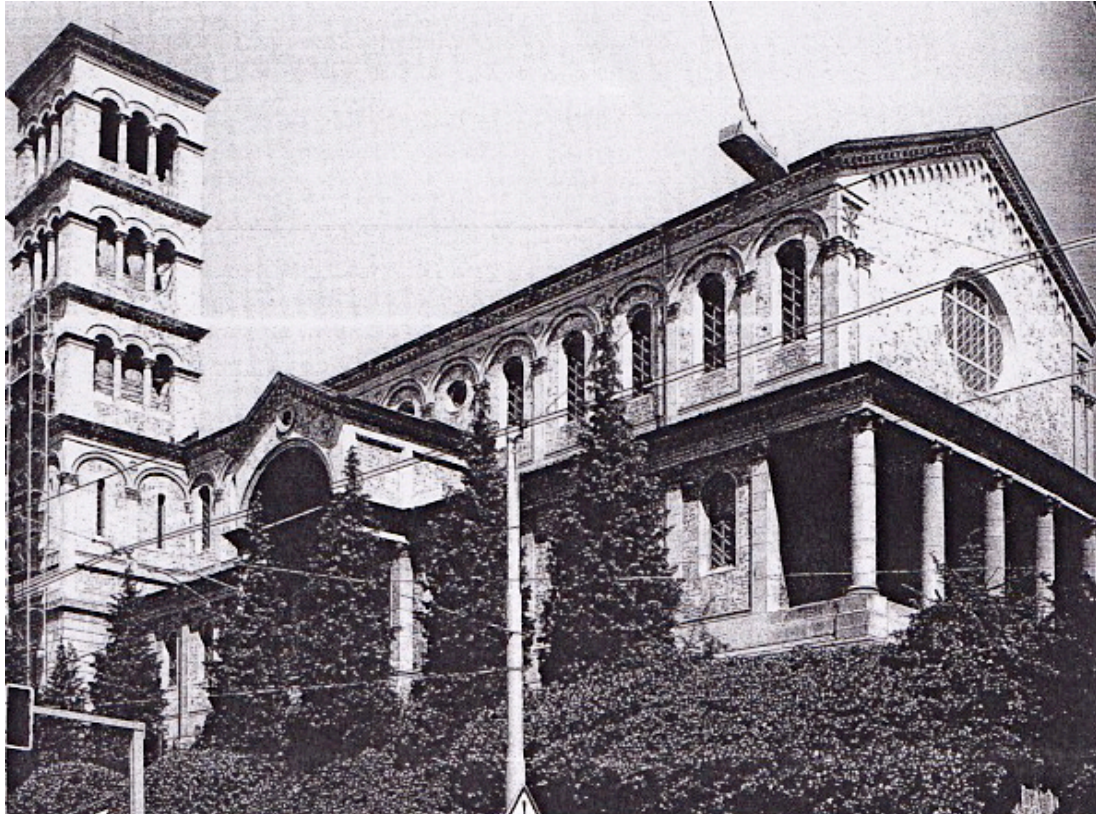


Abb.11: Liebfrauenkirche in Zürich, Westseite. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 156.



Abb.12: Liebfrauenkirche in Zürich, Innenraum. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 157.

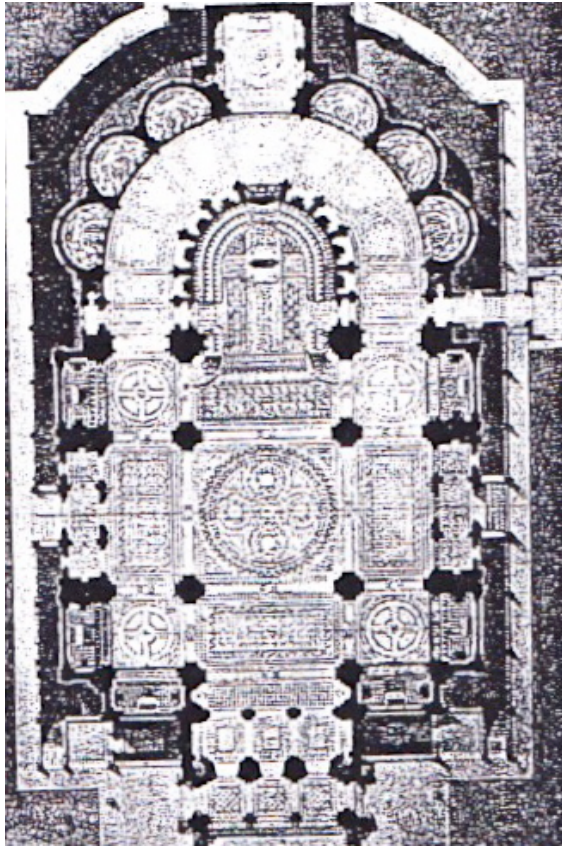


Abb.13: Paul Abadie – Sacre-Coeur, Grundriss 1874. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 652.

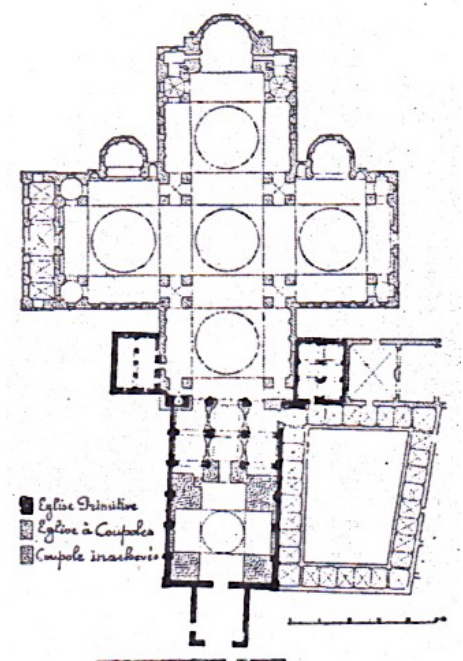


Abb.14: Kathedrale von Périgueux. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 685.

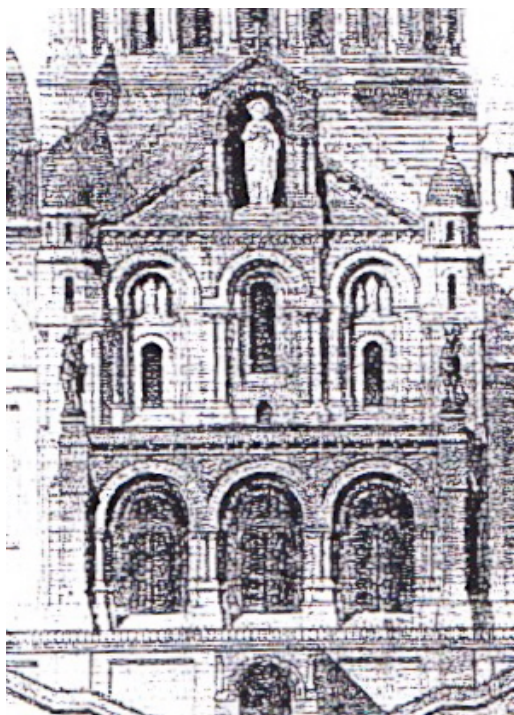


Abb.15: Paul Abadie – Sacre-Coeur, Portal (Zeichnung). In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 644.

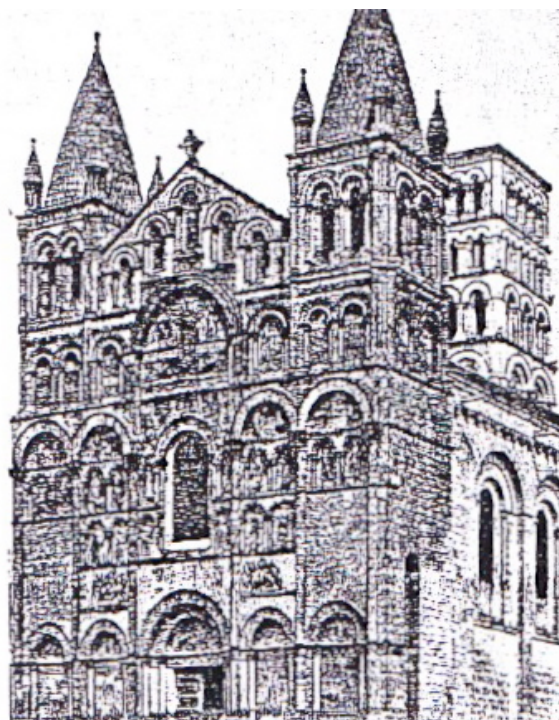


Abb.16: Saint-Pierre in Angoulême. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 622.

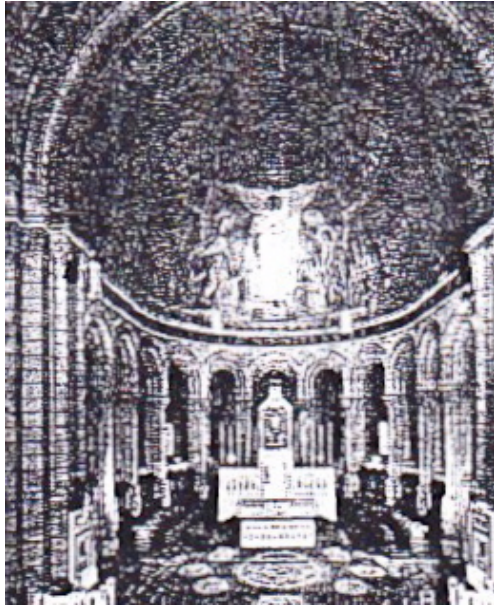


Abb.17: Sacre-Coeur, Apsis. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 655.

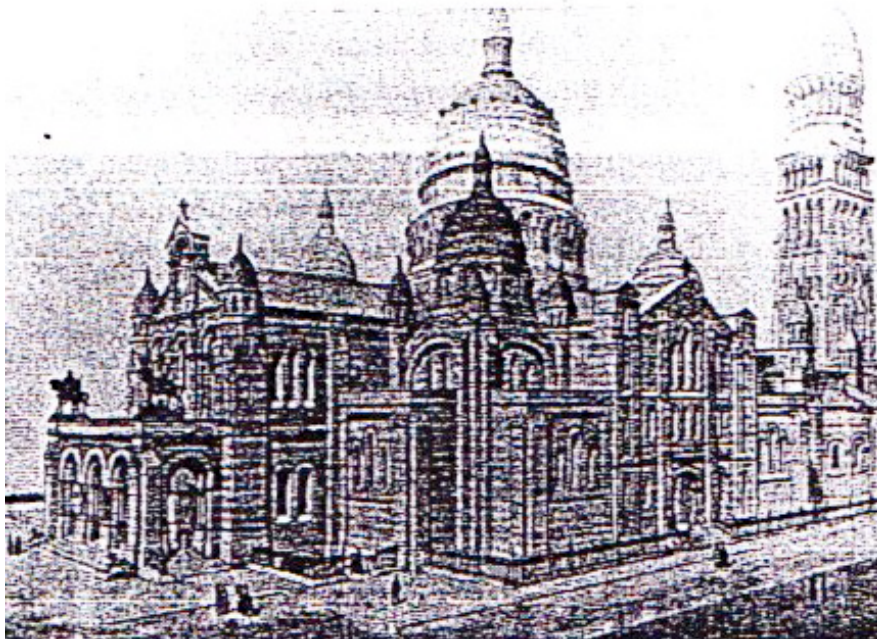


Abb.18: Paul Abadie – Sacre-Coeur. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 653.

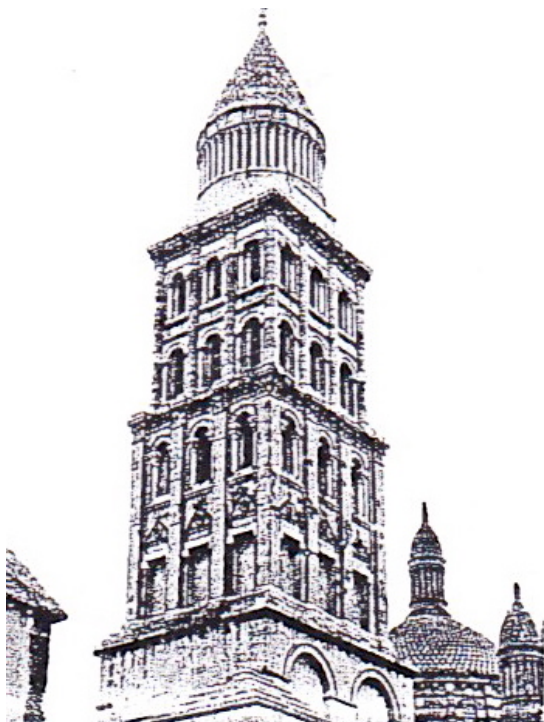


Abb.19: Kathedrale von Périgueux, Turm. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 685.



Abb.20: Modell von Minas Tirith – RotK (Bonus): 0:54:42.

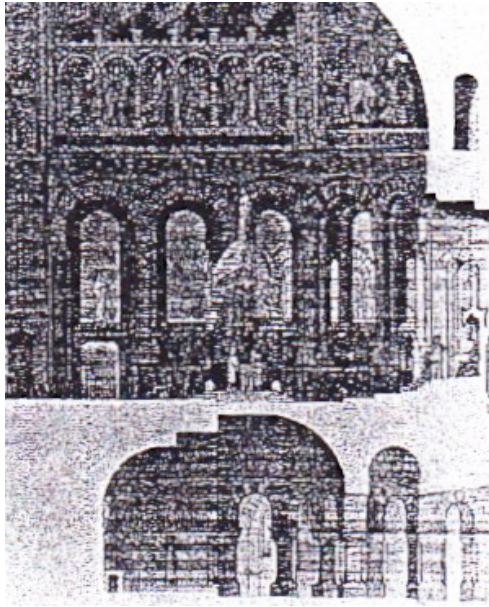


Abb.21: Paul Abadie – Krypta (Zeichnung). In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 654.



Abb.22: Minas Tirith, Fassade der Veste - RotK (1): 0:31:44.

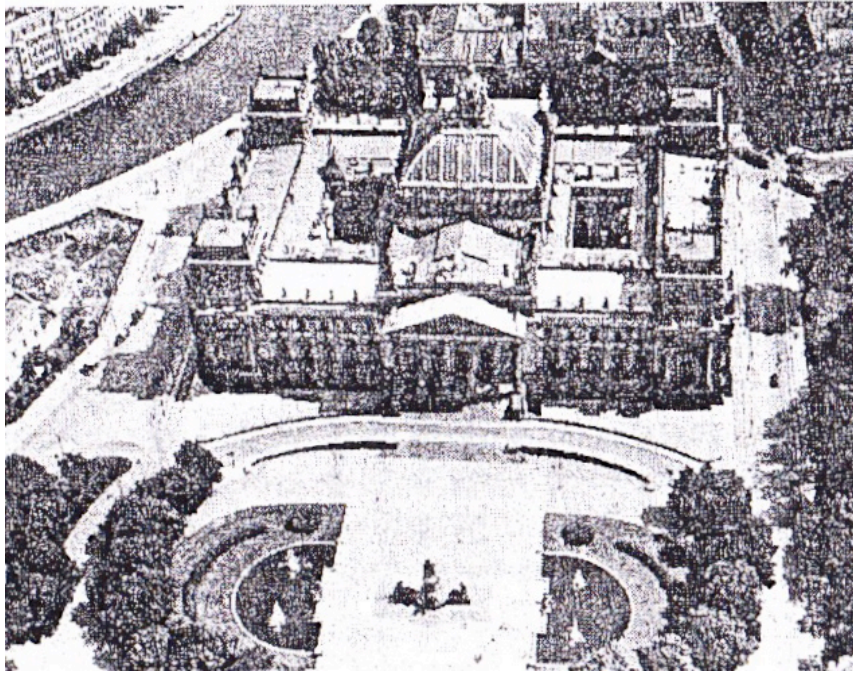


Abb.23: Reichstag. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 596.



Abb.24: Reichstag, Kaiserkrone. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 601.



Abb.25: Paul Wallot – Reichstag, Westfassade. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 597.

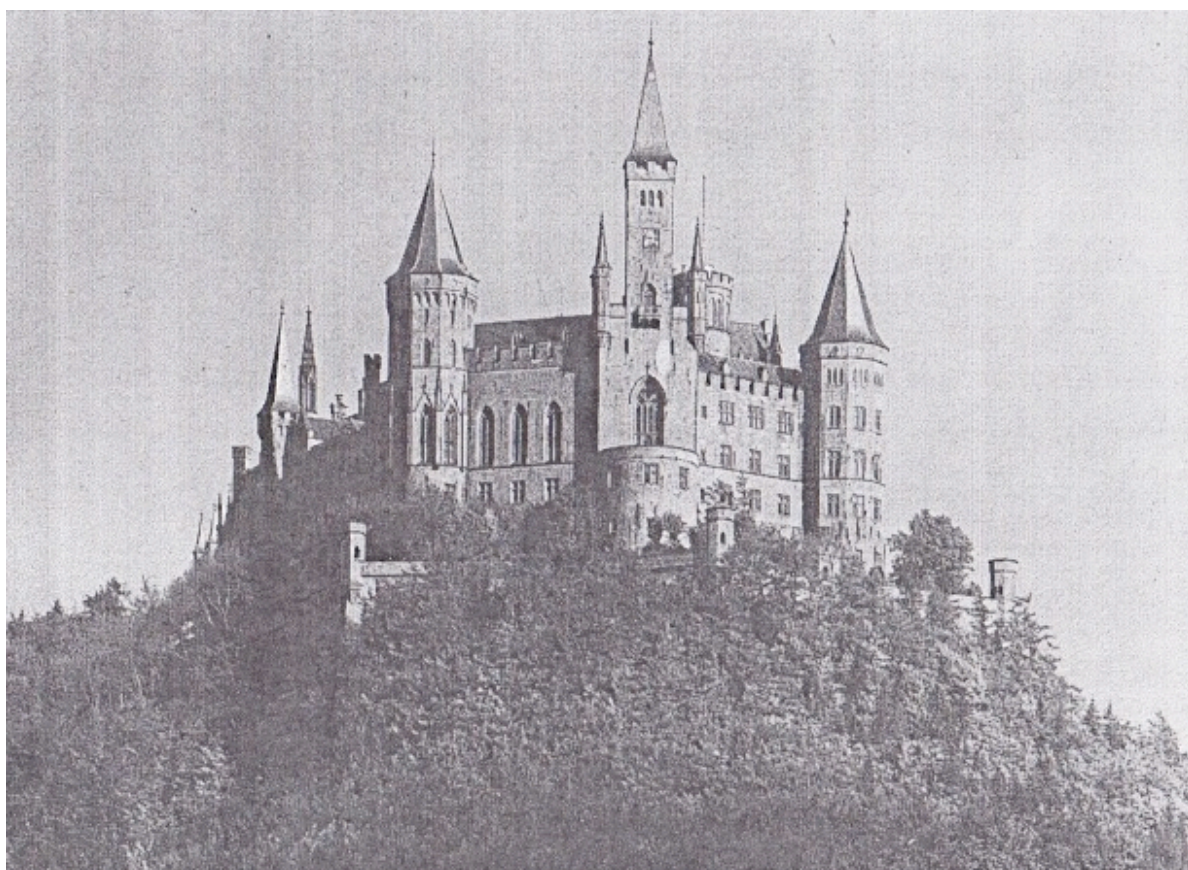


Abb.26: August Stüler - Burg Hohenzollern – Kaiser-, Bischofs- und Markgrafenturm. In: Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 23.

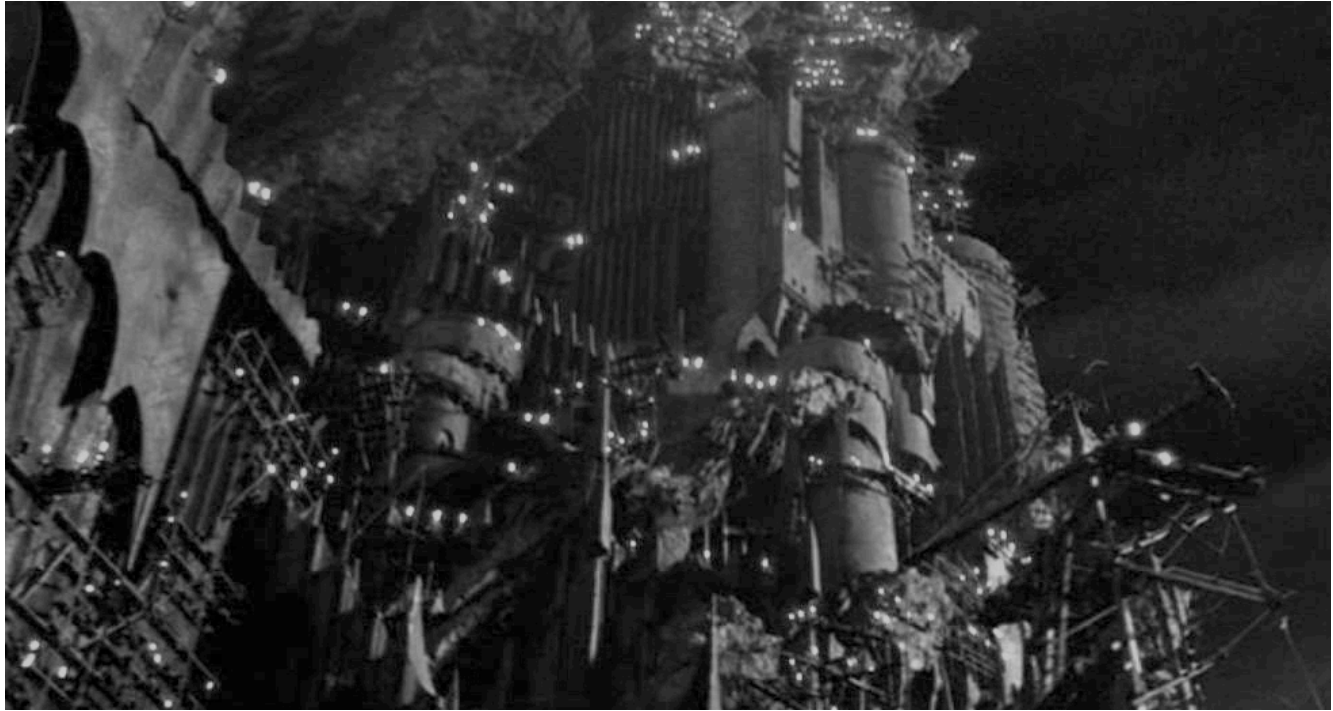


Abb.27: Mordor - FotR (1): 0:25:57.

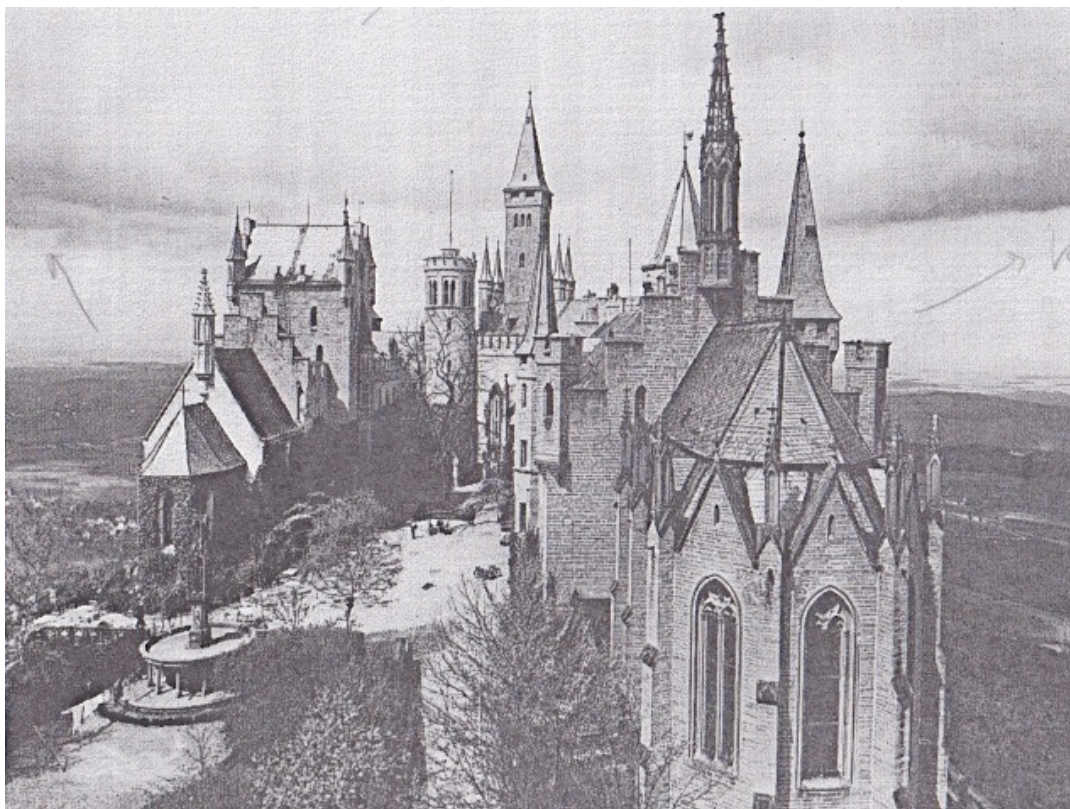


Abb.28: August Stüler – Burg Hohenzollern, Burghof. In: Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 24.

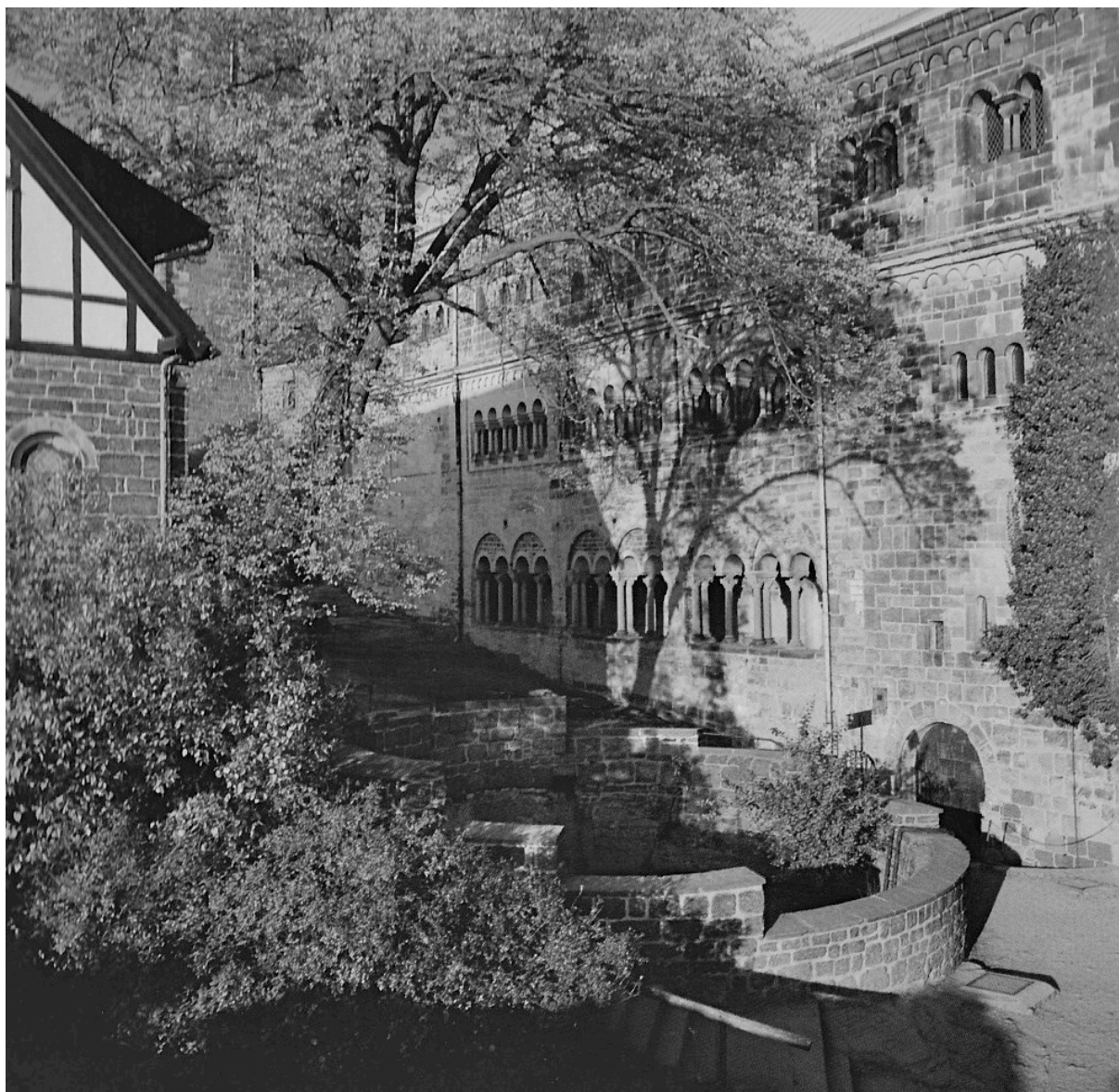


Abb.29: Wartburg, Innenhof. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 200.



Abb.30: Camelot:

http://www.bbc.co.uk/merlin/-/pictures/series_1/arthur/,

aufgerufen am 07.08.2012, um 11:40.



Abb.31: Christian Jank – Neuschwanstein von Nordwesten, Entwurf 1869. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 47.



Abb.32: Gustav Seeberger – Aquarell: Schlafzimmer Ludwigs II. auf Hohenschwangau 1865. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 49.

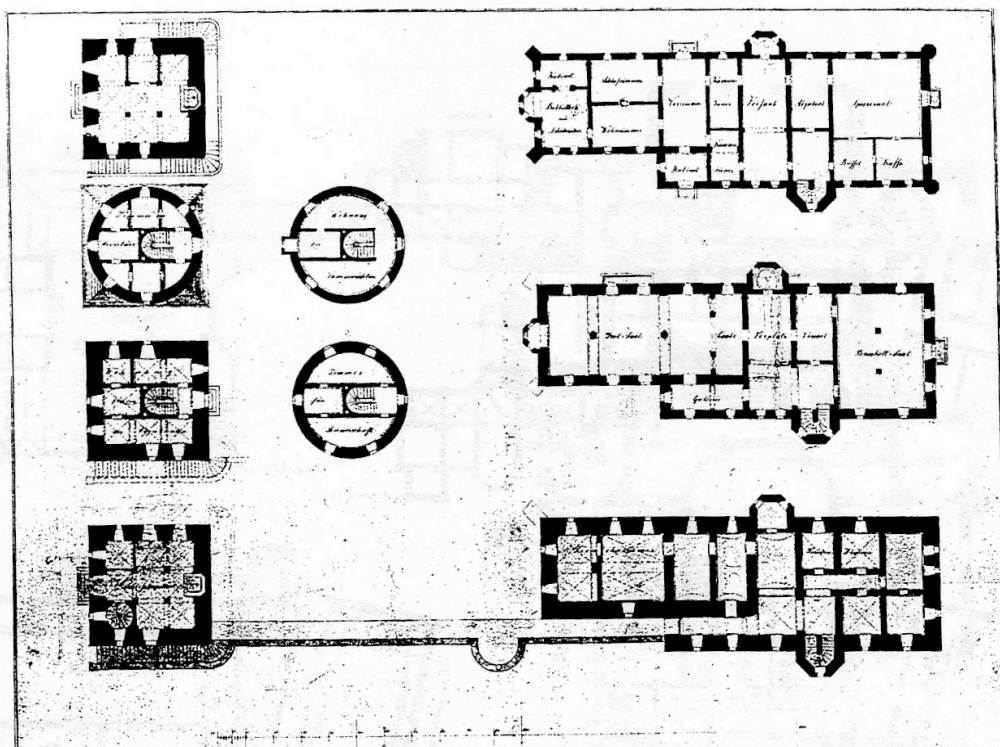


Abb.33: Eduard Riedel: Erster Grundriss für Schloss Neuschwanstein 1868. In: Sepp, Stephan: Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein". Stuttgart 1998, Abb. 2.



Abb.34: Christian Jank – Vorentwurf zu Neuschwanstein 1868. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 55.



Abb.35: Julius Hofmann – Sängersaal Neuschwanstein. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 532.

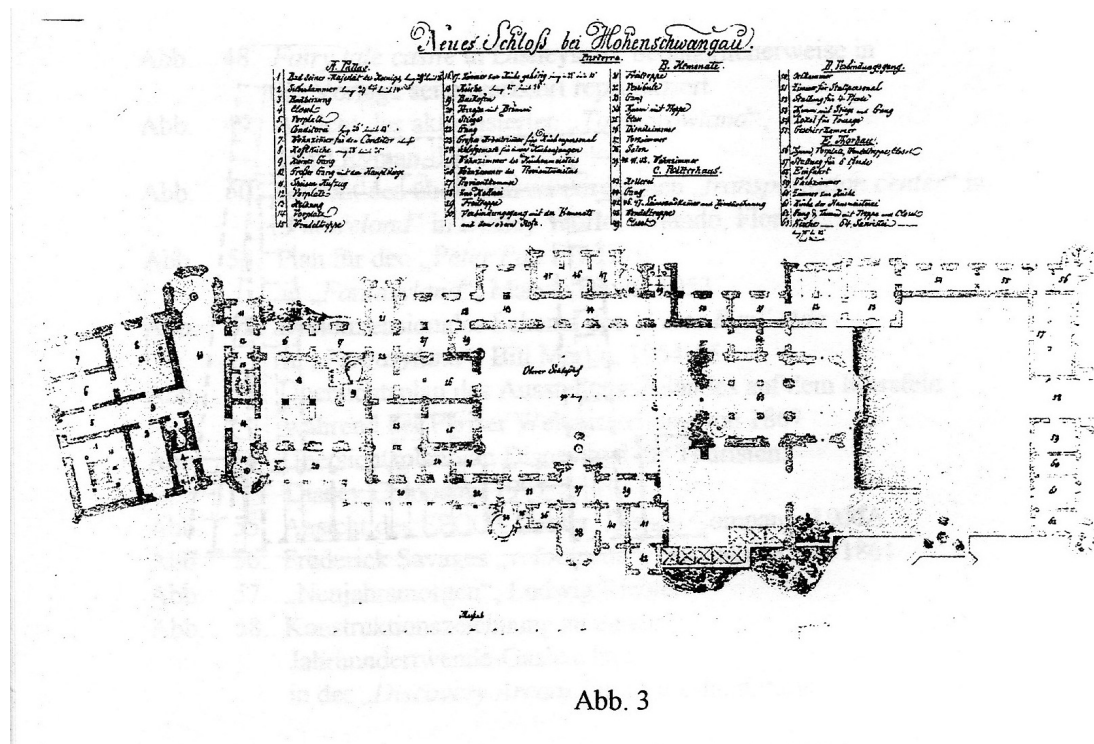


Abb. 3

Abb.36: Eduard Riedel – Grundriss Erdgeschoss Neuschwanstein 1868. In: Sepp, Stephan: Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein". Stuttgart 1998, Abb. 3.



Abb.37: Angelo II. Quaglio – Modell zum zweiten Aufzug von „Lohengrin“ 1867. In: Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980. S. 37.

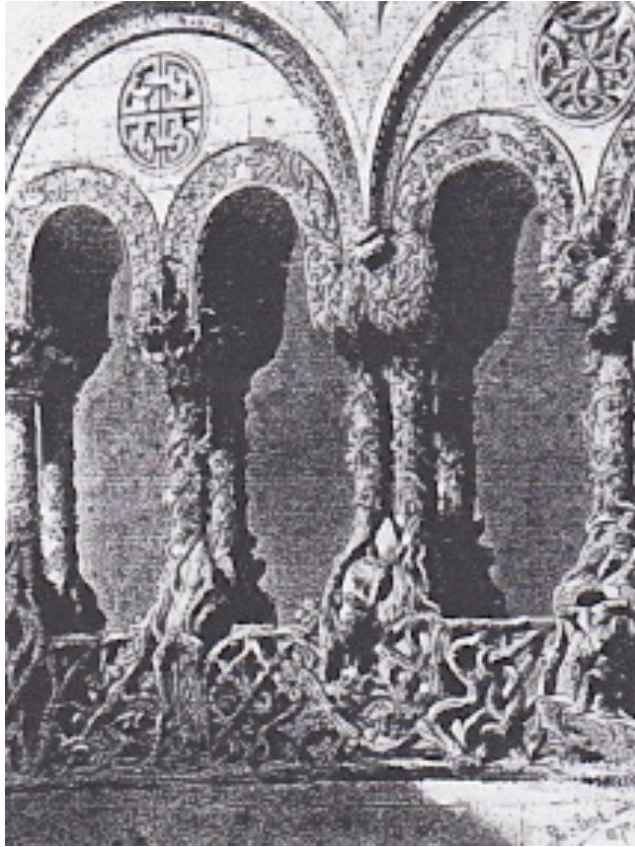


Abb.38: Christian Jank – Entwurf für die Tribünenarkaden des Ritterhauses 1870. In: Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 38.



Abb.39: Julius Hofmann: Thronsaal Neuschwanstein. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 530.

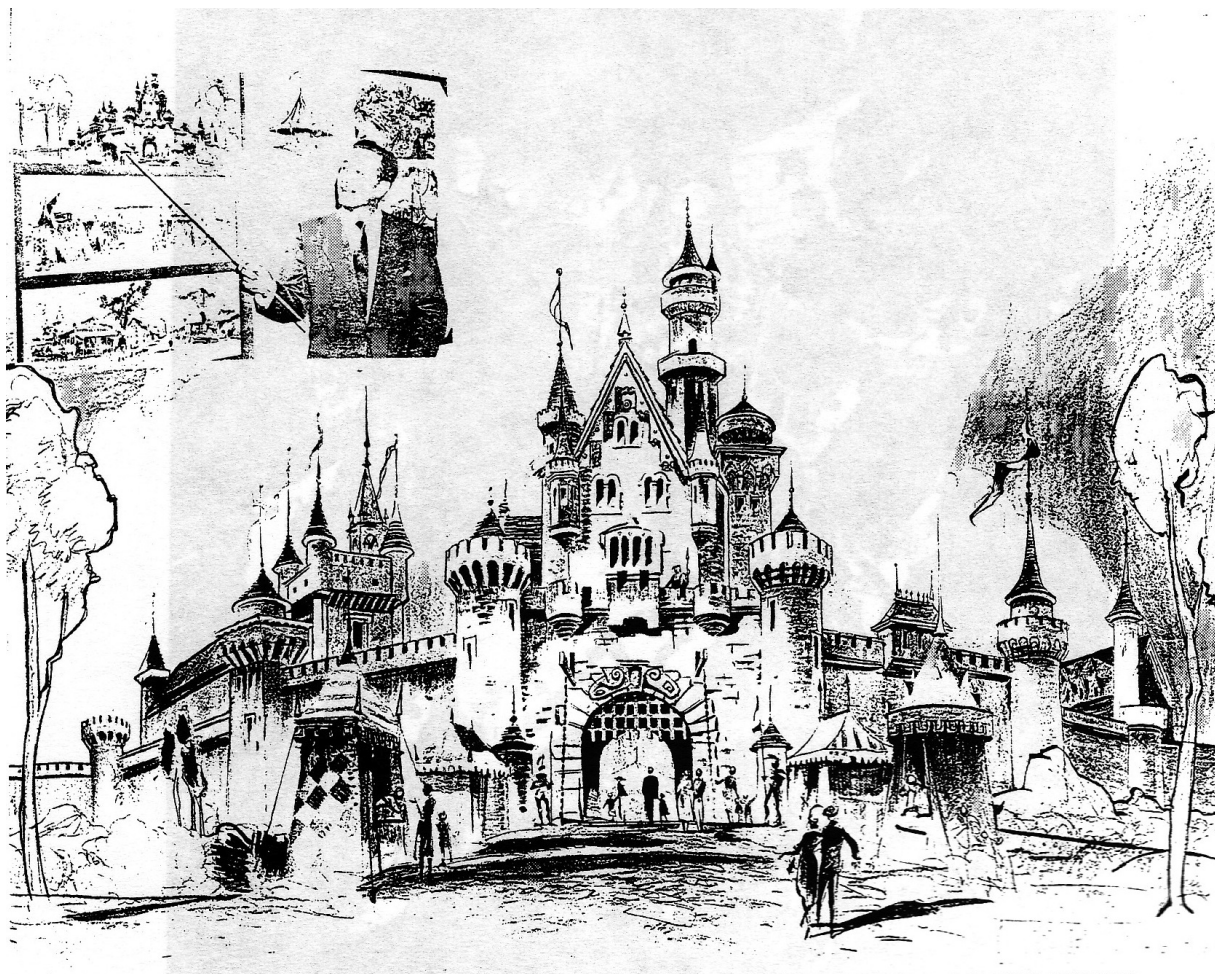


Abb. 47

Abb.40: Herb Ryman: Sleeping Beauty Castle. In: Sepp, Stephan: Von
 "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein". Stuttgart 1998, Abb. 47.

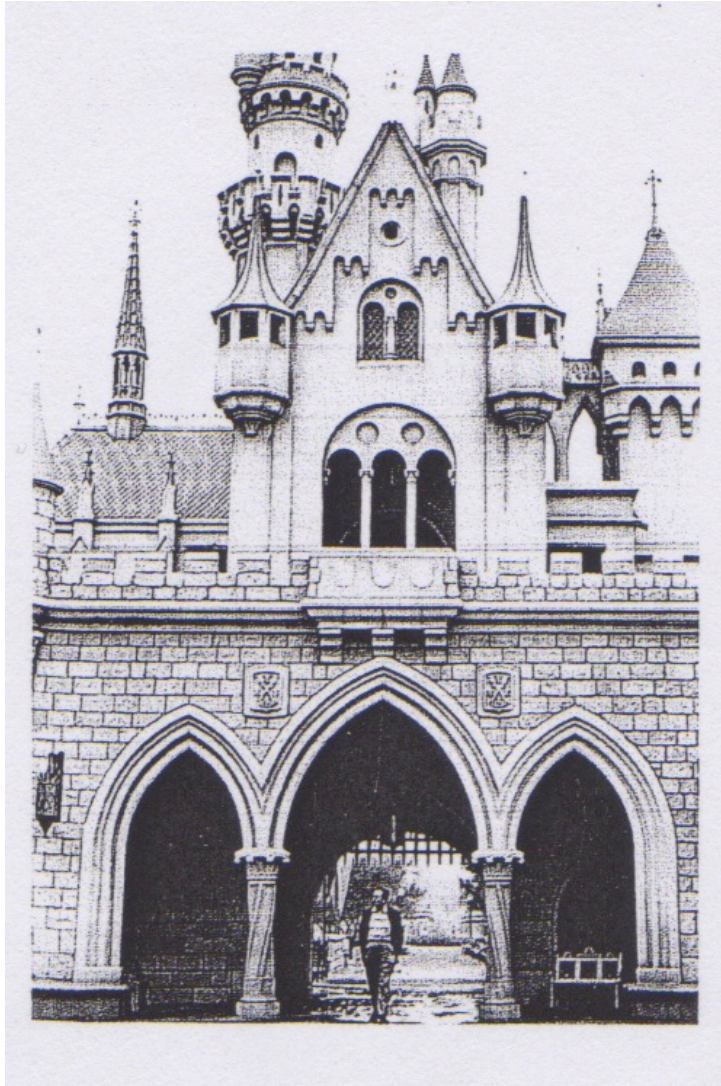


Abb.41: Sleeping Beauty Castle, Rückseite. In: Marling, Karal Ann: Imagineering the Disney Theme Parks. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 29 – 176); hier: S. 38.



Abb.42: Christian Jank/ Eduard Riedel - Neuschwanstein. In: Schurdel, D. Harry/Hans Siemons: Traumburgen. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Hrsg. v. Franz Metzger. Ausgabe: Januar 2001, (S. 50 – 51); hier: S. 50.

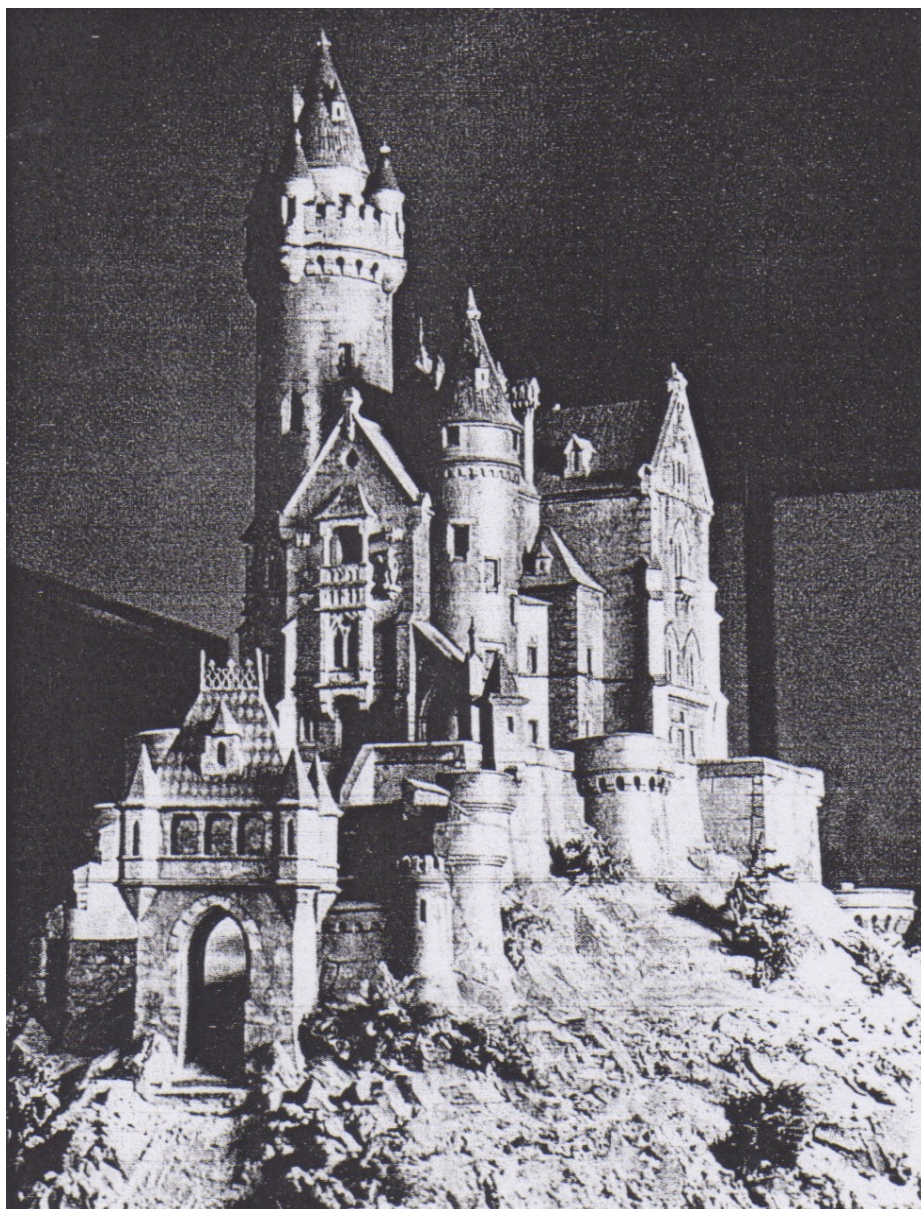


Abb.43: Burg Falkenstein, Modell von Max Schultze. Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 188.



Abb.44: Oberrheinischer Meister – Paradiesgärtlein, um 1410/20. In: Conrad, Dennis: Oberrheinischer Meister. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 24-25); hier: S. 25.



Abb.45: Thomas Eakins – *Arcadia*, um 1883. In: Friedrich-Sander, Silke: Thomas Eakins – *Arcadia*. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 74-75); hier: S. 75.

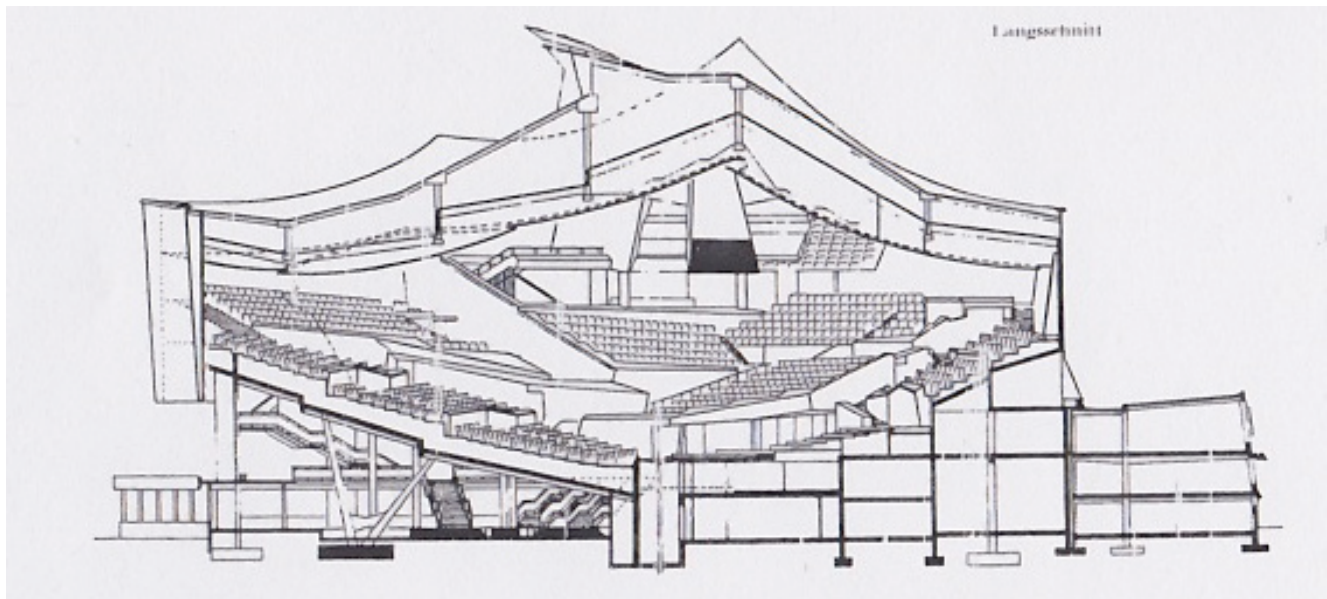


Abb.46.: Hans Scharoun – Philharmonie in Berlin 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 596.

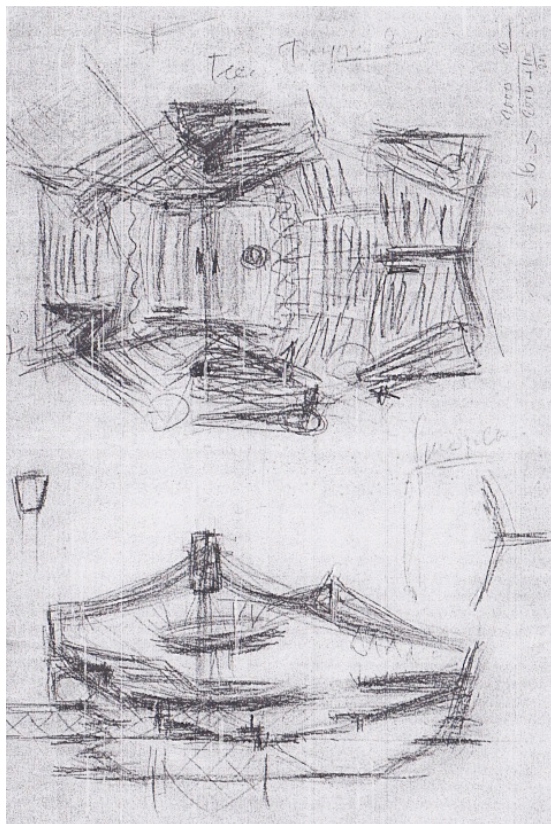


Abb.47: Hans Scharoun – „Urskizze“ 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 595.



Abb.48: Hans Scharoun – ohne Titel, Aquarell 1919-21. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 585.

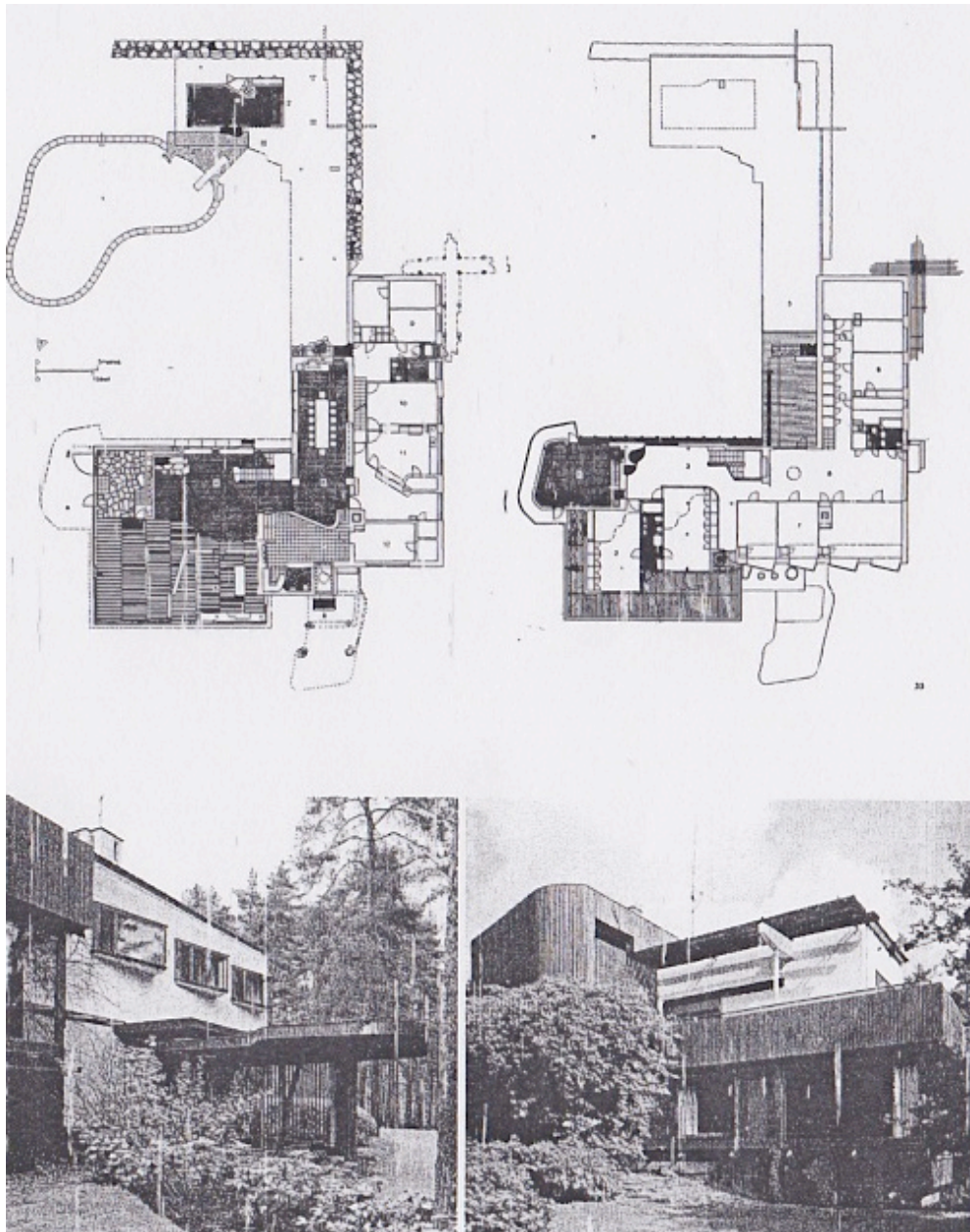


Abb.49: Alvar Aalto – Villa Mairea 1937/38. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 609.



Abb.50: Antonio Gaudí – Casa Batlló. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 204.



Abb.51: Bruchtal – Bakshi: 0:41:33.

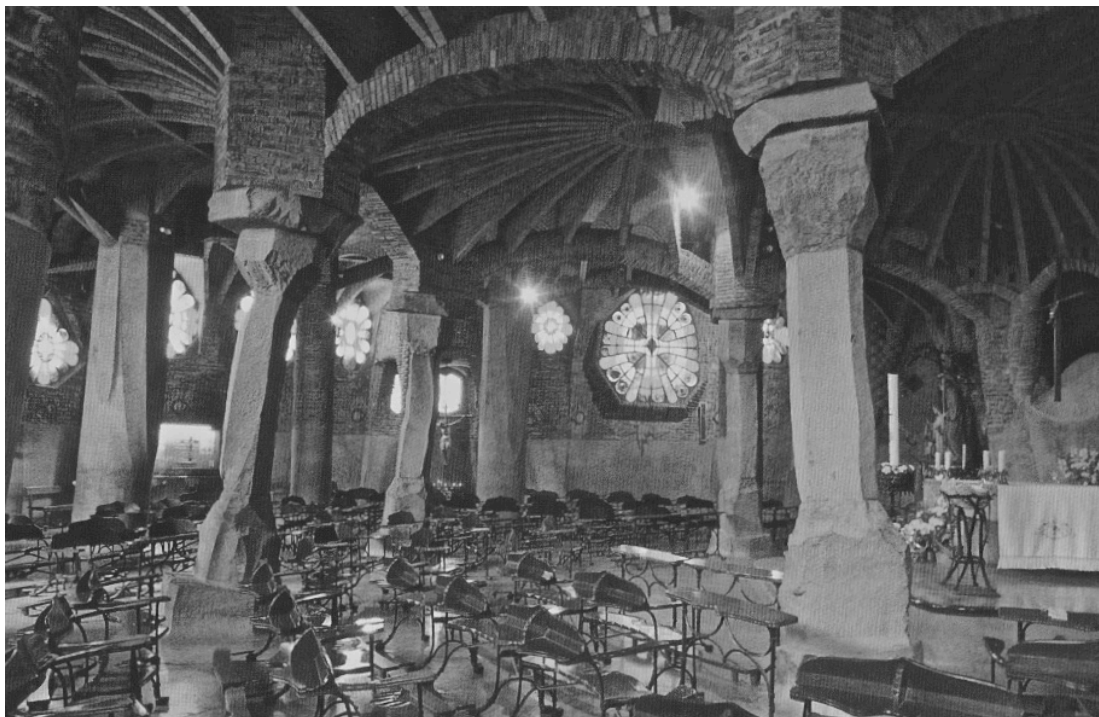


Abb.52: Antonio Gaudí – Santa Coloma de Cervelló, Krypta. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 197.

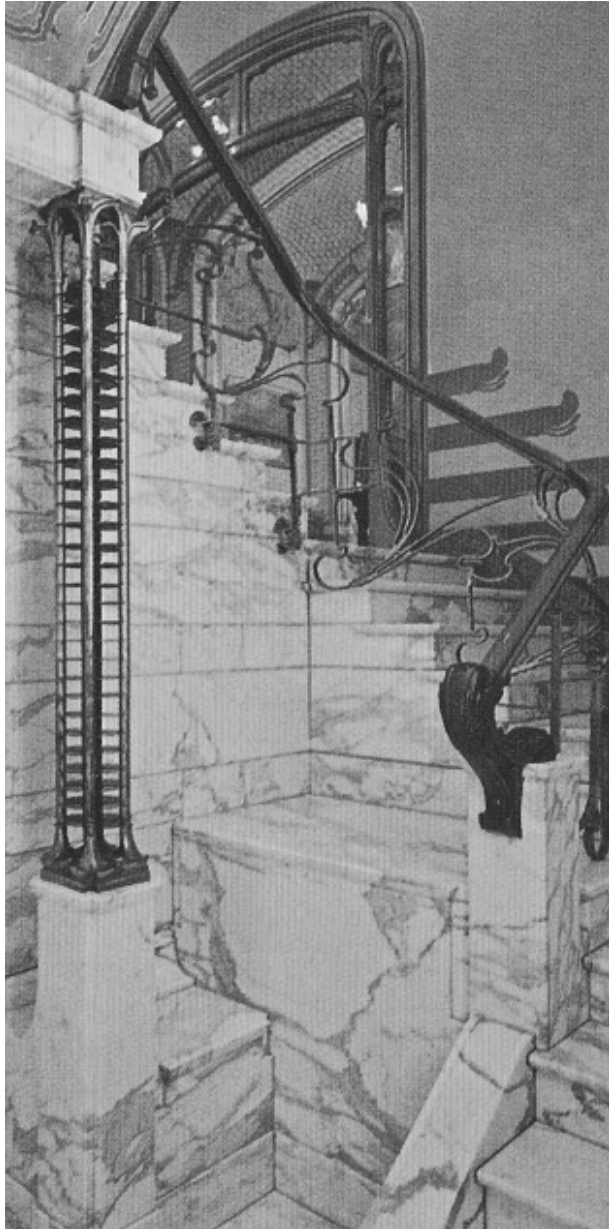


Abb.53: Victor Horta – Maison et Atelier Horta, Treppenhaus. In: Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 143.



Abb.54: Bruchtal – Bakshi: 0:45:41.



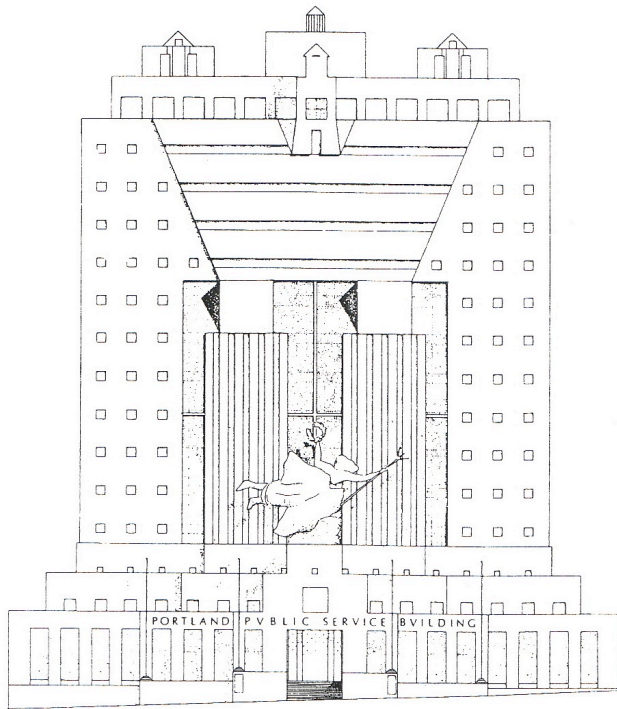
Abb.55: William Kent – Stowe – Tempel der Alten Tugend. In: Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 39.



Abb.56: Machern, Ritterburg. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 279.



Abb.57: Wörlitz, Der Stein. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 267.



2 Michael Graves: Portland Building, Ansicht, 1980.
Die Figur der „Portlandia“, die einen Dreizack trägt (Port = Hafen) und das Kornbündel (Land), fliegt über einen chinesischen Felsen (Handel mit dem Orient), um Bedeutungen in sowohl moderner als auch dem antiken Tempel der Artemis verwandter Form darzustellen (siehe Abb. 1).

Abb.58: Michael Graves – Portland Building. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 7.

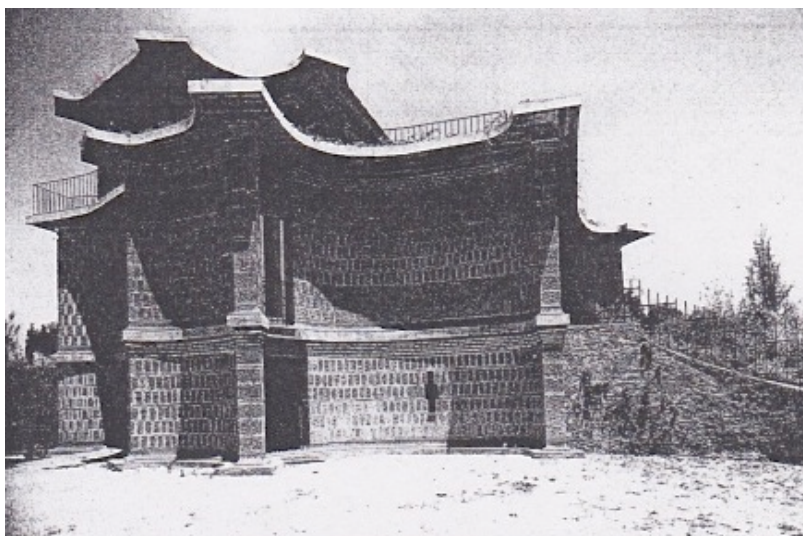


Abb.59: Paolo Portoghesi und Vittorio Gigliotti: Casa Baldi I, Rom. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 81.

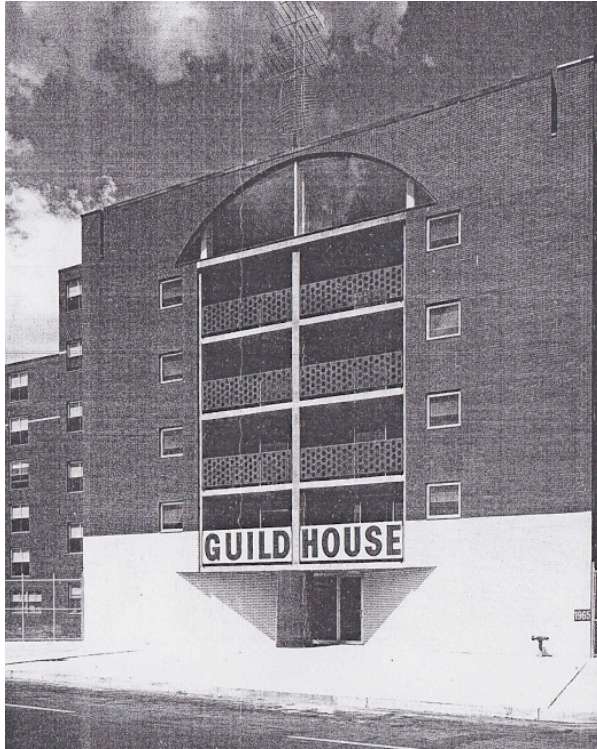


Abb.60: Robert Venturi - Guild House. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 118.

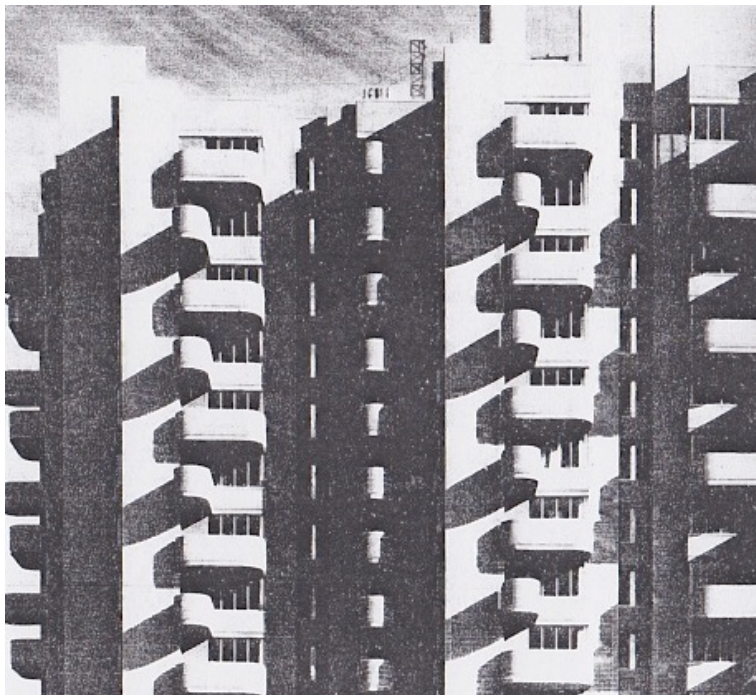


Abb.61: Paul Rudolph – Crawford Manor. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 114.

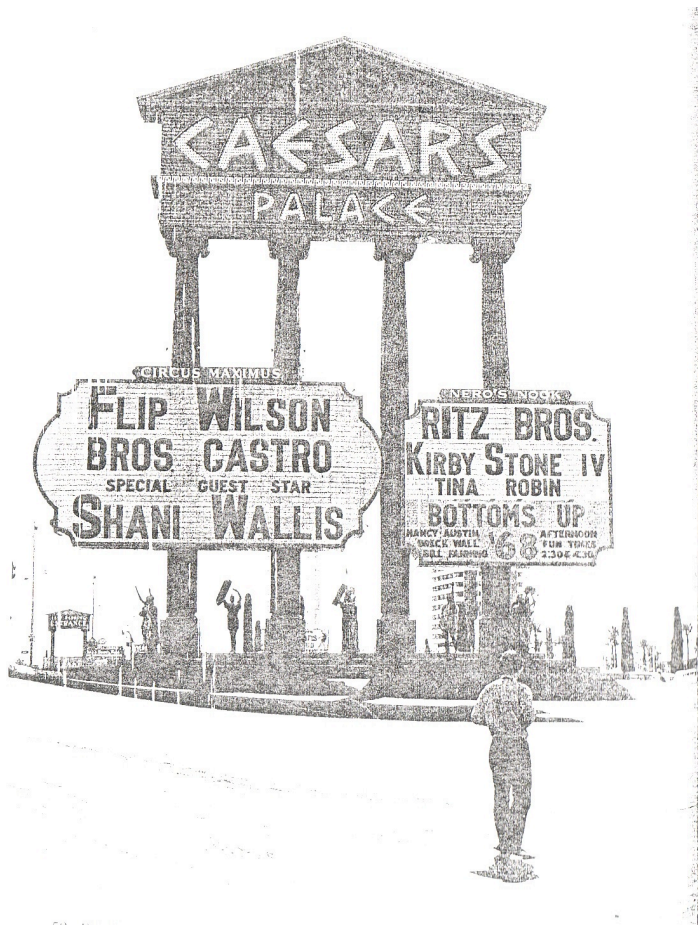


Abb.62: Das „Signet“ des „Caesars Palace“. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 74.



Abb.63: Flug eines „Fell Beasts“ durch die Straßen von Minas Tirith – RotK (1): 1:29:48.

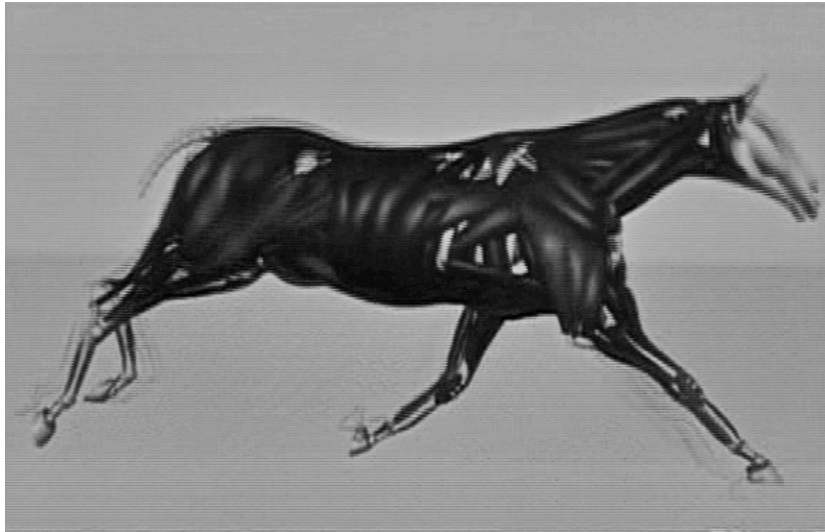


Abb.64: Julian Butter – Computeranimation eines Pferdes – RotK (Bonus): 1:17:16.

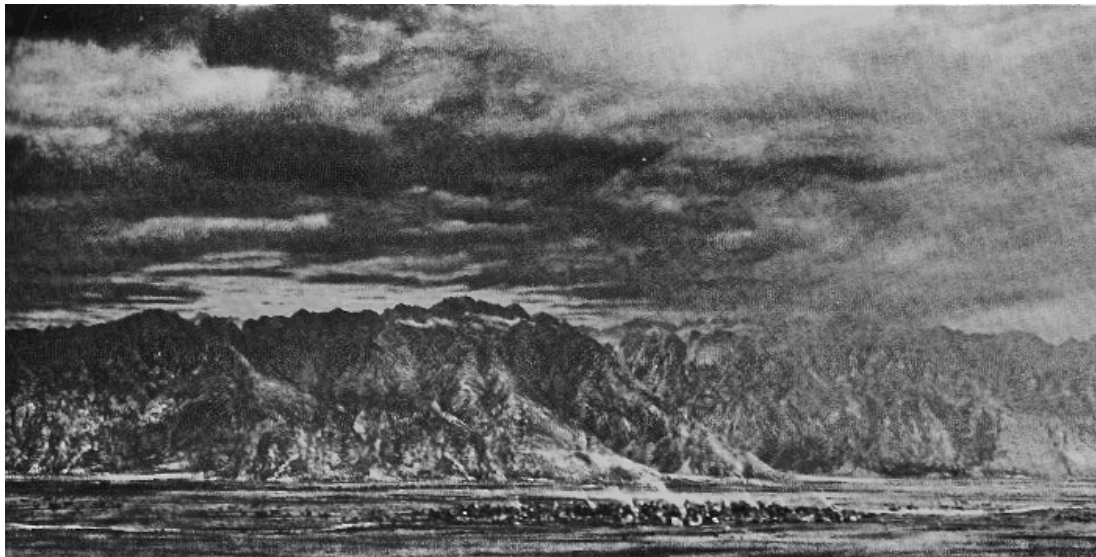


Abb.65: Max Dennision – Osgiliath and Morgul Vale – Digital Matte Painting. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 33.



Abb.66: Minas Tirith - FotR (1): 0:26:18.



Abb.67: Hobbiton - FotR (1): 0:10:50.

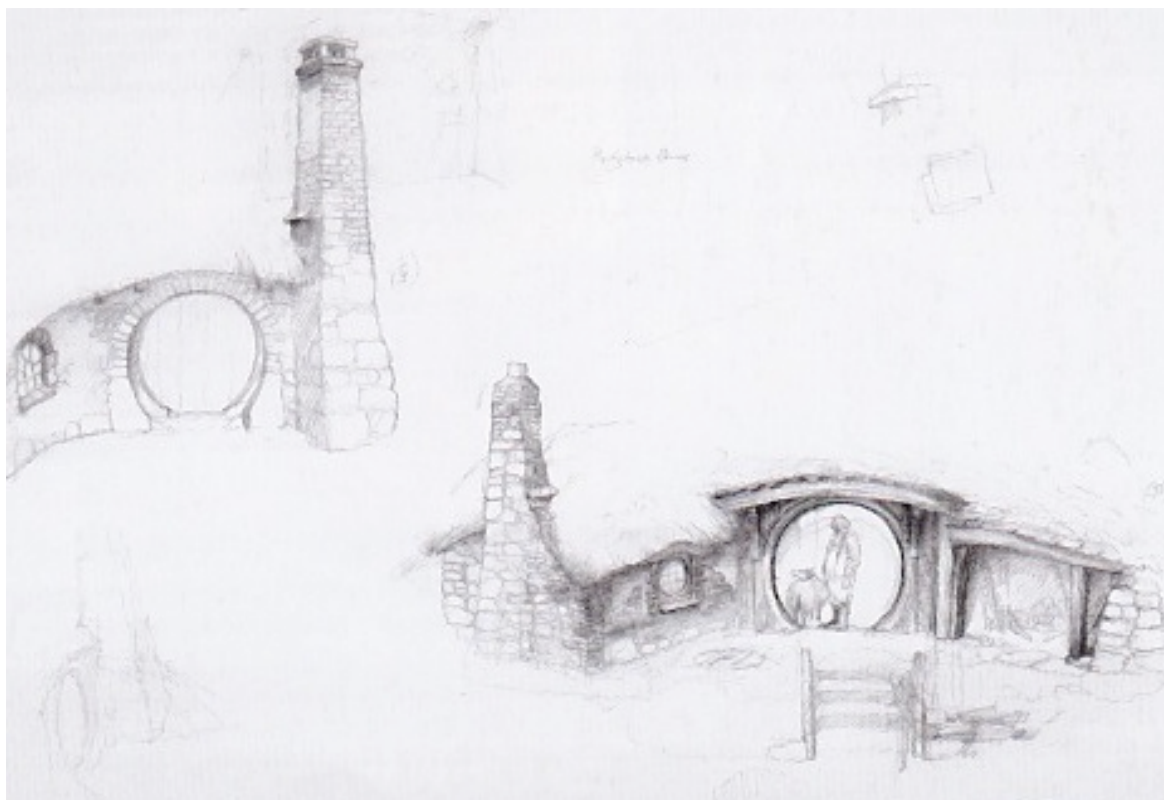


Abb.68: Alan Lee – Hobbiton – Hobbit Holes. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 16.



Abb.69: Hobbingen - LotR (Bakshi): 0:04:00.



Abb.70: Germanenbehausung - UdrR: 2:21:07.



Abb.71: John Howe – Hobbit-Höhle. In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 82.



Abb.72: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.

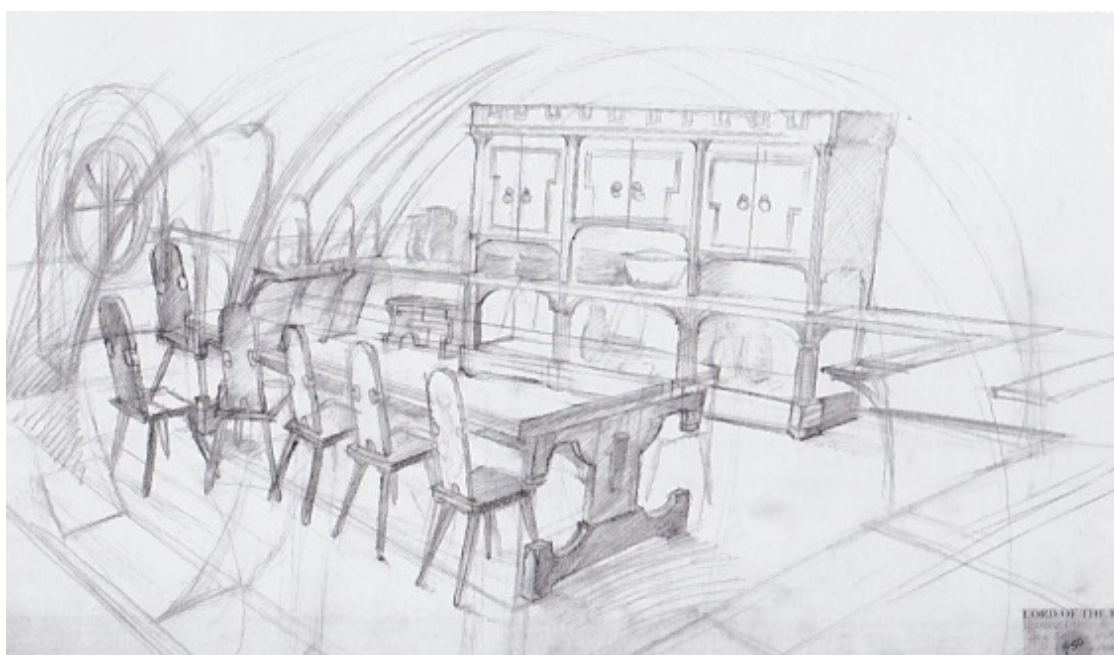


Abb.73: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.



Abb.74: „Bag End“ - FotR (1): 0:12:32.



Abb.75: Darmstadt Mathildenhöhe:

<http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>, aufgerufen am 19.06.2012, um 11:59.

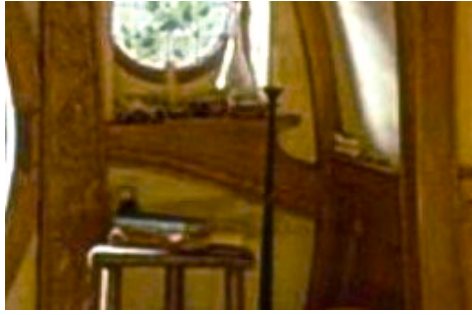


Abb.76: Bag End“ - FotR (1): 0:11:46.



Abb.77: Victor Horta – Treppengeländer, Detail. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 136



Abb.78: John Constable – The White Horse, 1819. In: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 196.

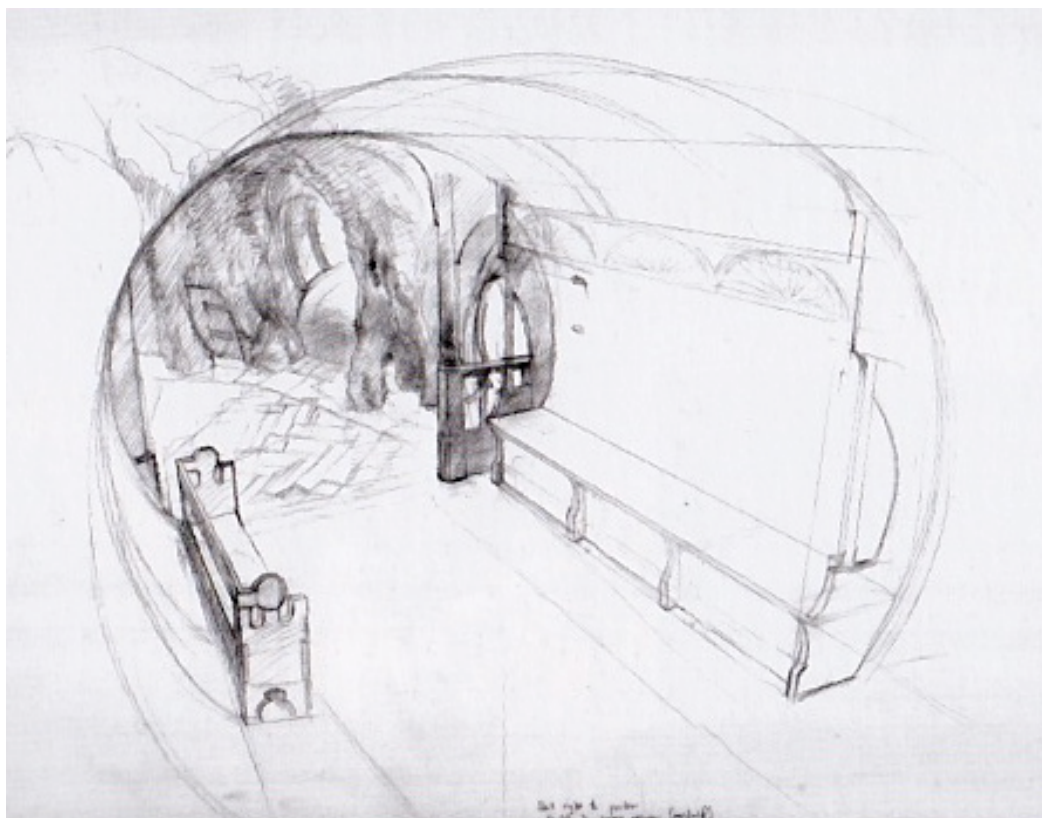


Abb.79: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.



Abb.80: Alan Lee – Rivendell – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 53.



Abb.81: Alan Lee – Bree – Town Square. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 29.



Abb.82: Bree - FotR (1): 0:53:02.



Abb.83: Bree, Gasthaus - Bakshi: 0:20:15.



Abb.84: Bree, Gasthaus - FotR (1): 0:53:54.



Abb.85: Alan Lee – Bree – The Prancing Pony. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 31.



Abb.86: Bree, Gasthaus - FotR (1): 0:48:40.



Abb.87: Bree, Gästezimmer - FotR (1): 0:36:15.



Abb.88: Roger Kupelian und Mark Sullivan – Bree – Entre Route. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 28.



Abb.89: Amon Sûl - FotR (1): 0:58:58.

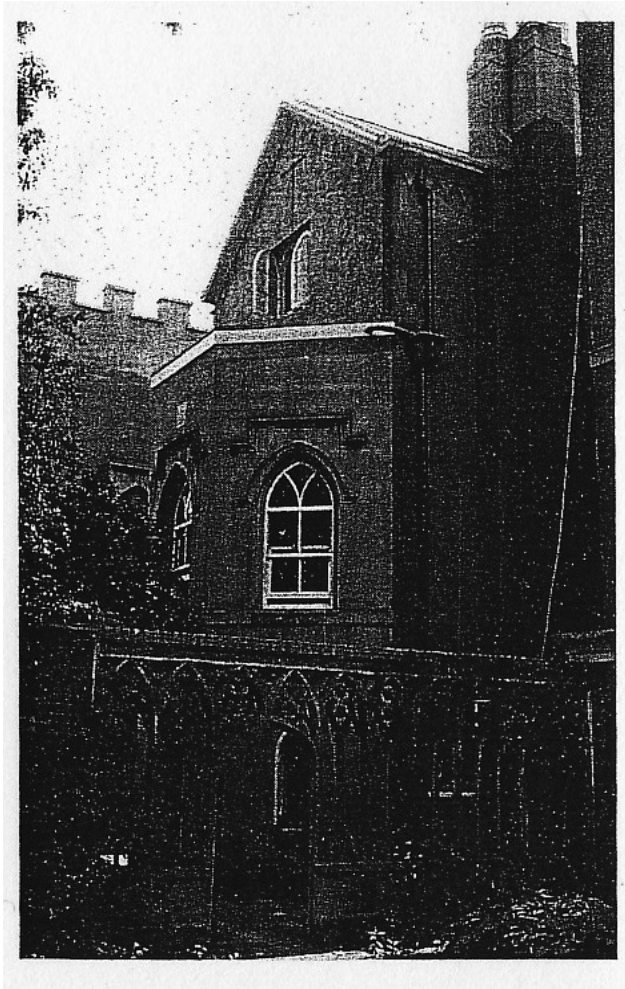


Abb.90: Strawberry Hill, Nordfassade. In: Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert . Olms 2004, S. 378.



Abb.91: C. D. Friedrich – Abtei im Eichenwald 1809/10. In: Geismer, Willi:
Casper David Friedrich: Leipzig 1998, Tafel 8.

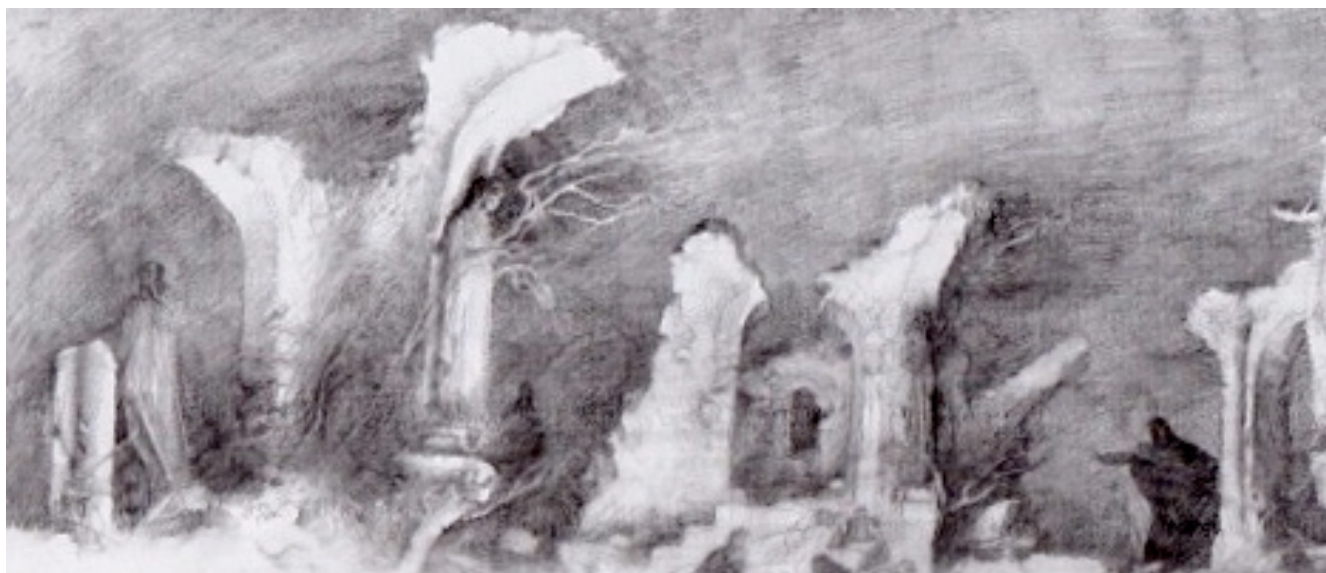


Abb.92: Alan Lee – Weathertop – The Architecture. In: Russel, Gary: The Art
of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 33.



Abb.93: Berlin, Pfaueninsel. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 255.



Abb.94: Amon Sûl - LotR (Bakshi): 0:32:45.



Abb.95: Isengart, Gruben - TTT (1): 0:14:28.



Abb.96: Orthanc - FotR (1): 0:37:13.



Abb.97: Barad-dûr - RotK (2): 1:07:11.



Abb.98: Orthanc - FotR (1): 0:37:17.



Abb.99: Orthanc, Turmspitze - FotR (1): 1:12:18.



Abb.100: Hill House, Schlafzimmer - TH: 1:09:55.

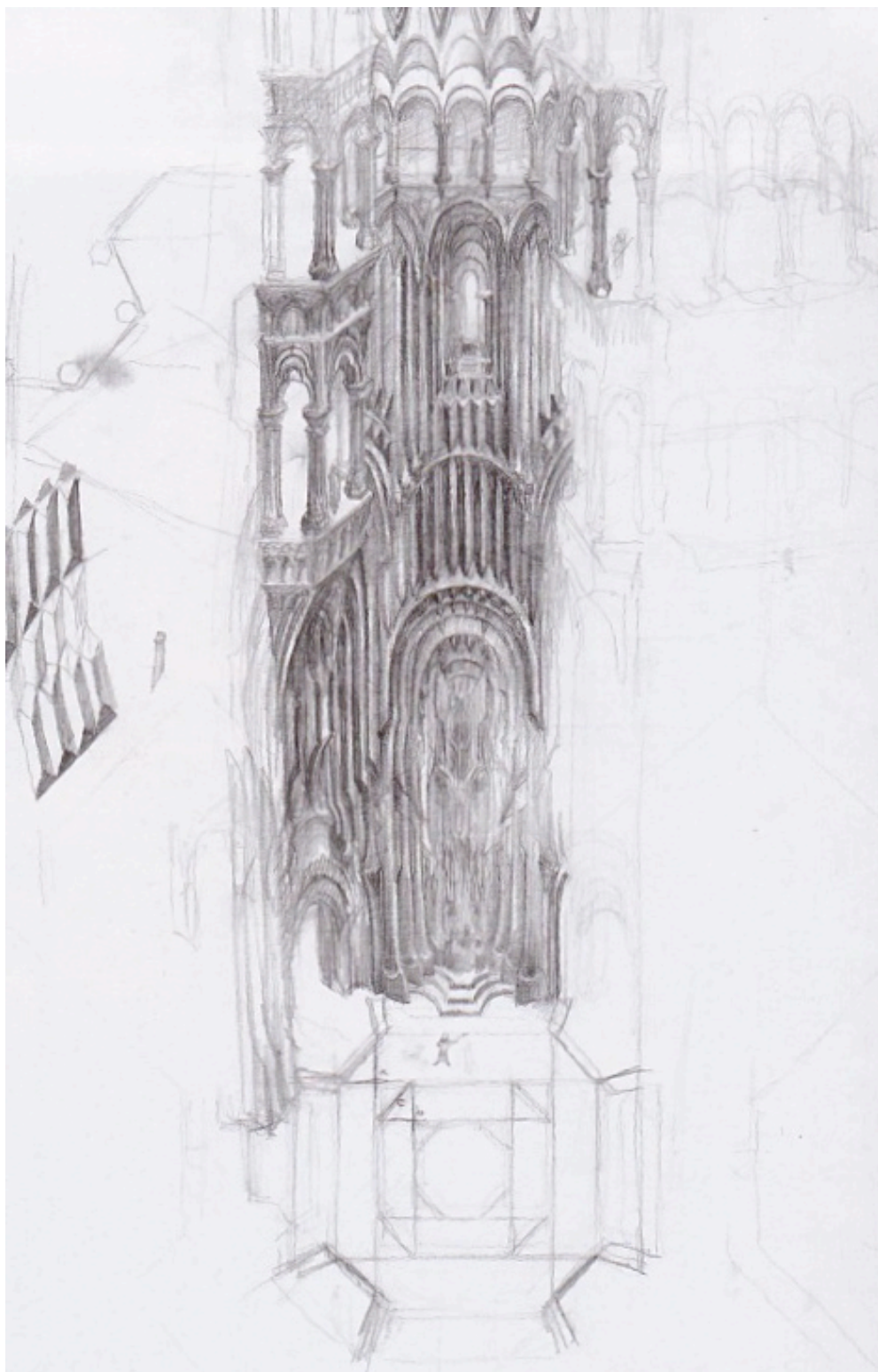


Abb.101: Alan Lee – Isengard – Inside Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 40.



Abb.102: Orthanc, Palantír- Zimmer - FotR (1): 0:38:57.



Abb.103: Orthanc, Interieur - LotR (Bakshi): 0:12:42.



Abb.104: Peter Jackson auf dem Thron in Orthanc. In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 104.



Abb.105: Bruchtal, Krankenzimmer - FotR (1): 1:10:59.

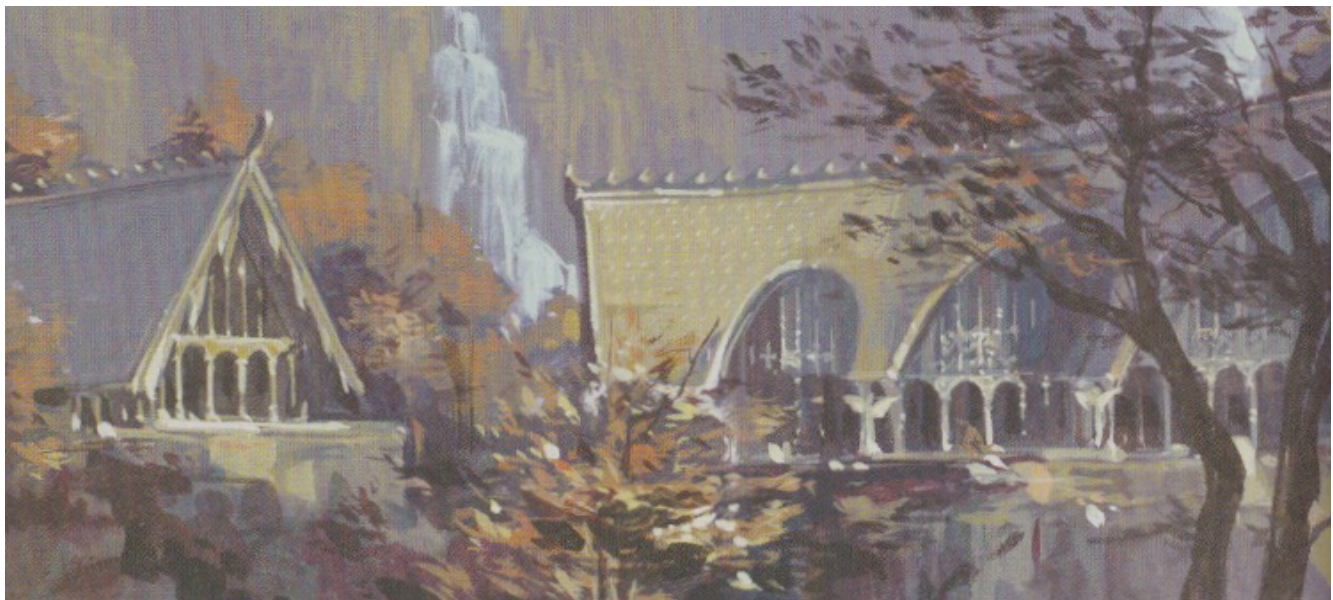


Abb.106: Jeremy Bennett – Rivendell – Color scheme. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 112.



Abb.107: Alan Lee – Illustration zu Tolkiens „Der Herr der Ringe“ In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 23.



Abb.108: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 15.



Abb.109: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 51.

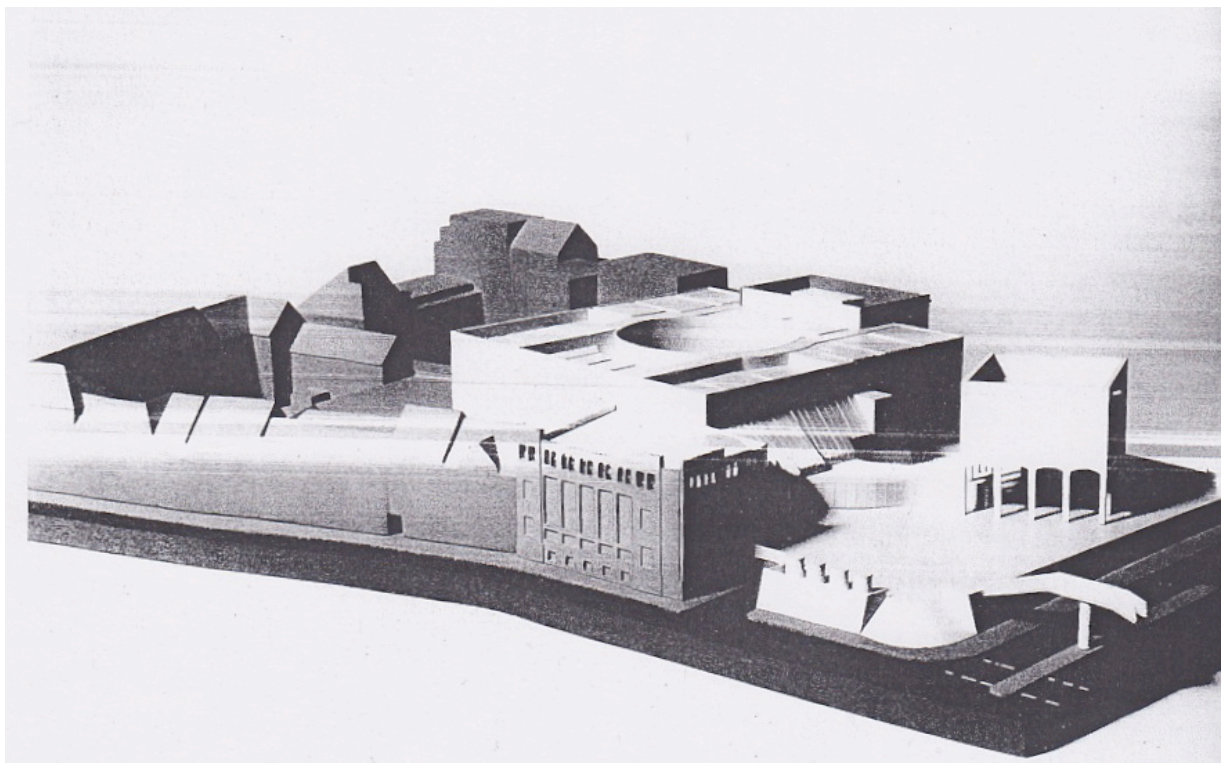


Abb.110: James Stirling – Entwurf für das Museum in Düsseldorf. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 112.



Abb.111: Bruchtal - FotR (1): 1:21:35.



Abb.112: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 53.



Abb.113: Jeremy Bennett – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 48.



Abb.114: Prag Hradschin (Eigenaufnahme).

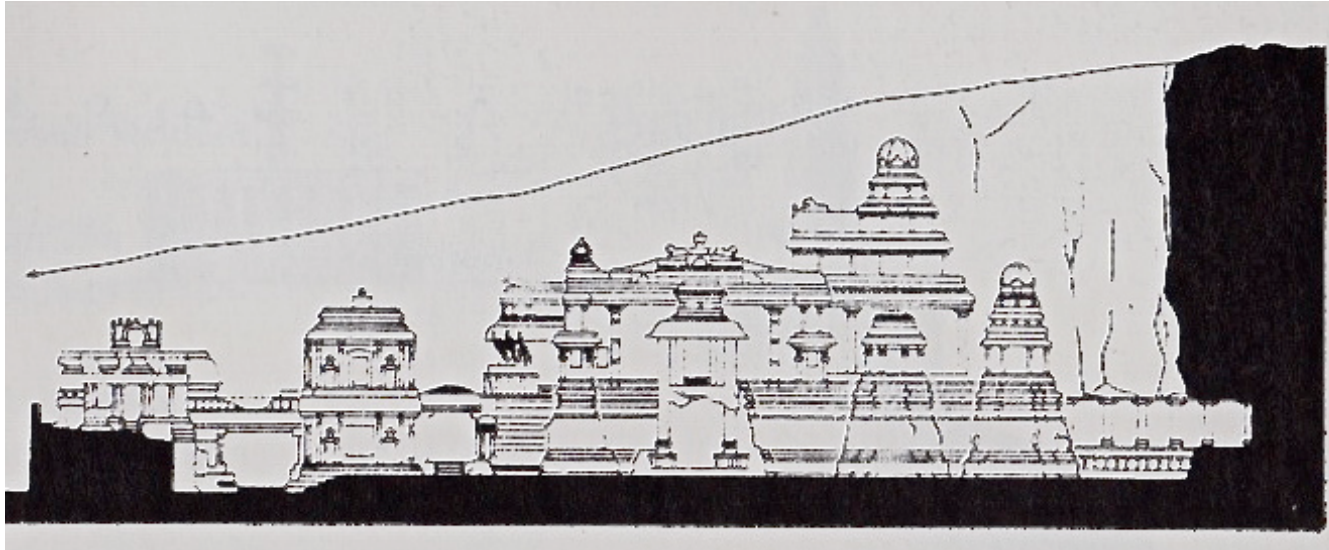


Abb.115: Felsenheiligtum von Ellora. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 145.

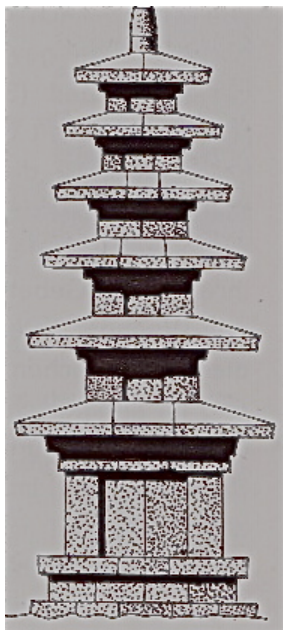


Abb.116: Pagode. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 147.



Abb.117: Bruchtal, Balkon - FotR (1): 1:13:25.

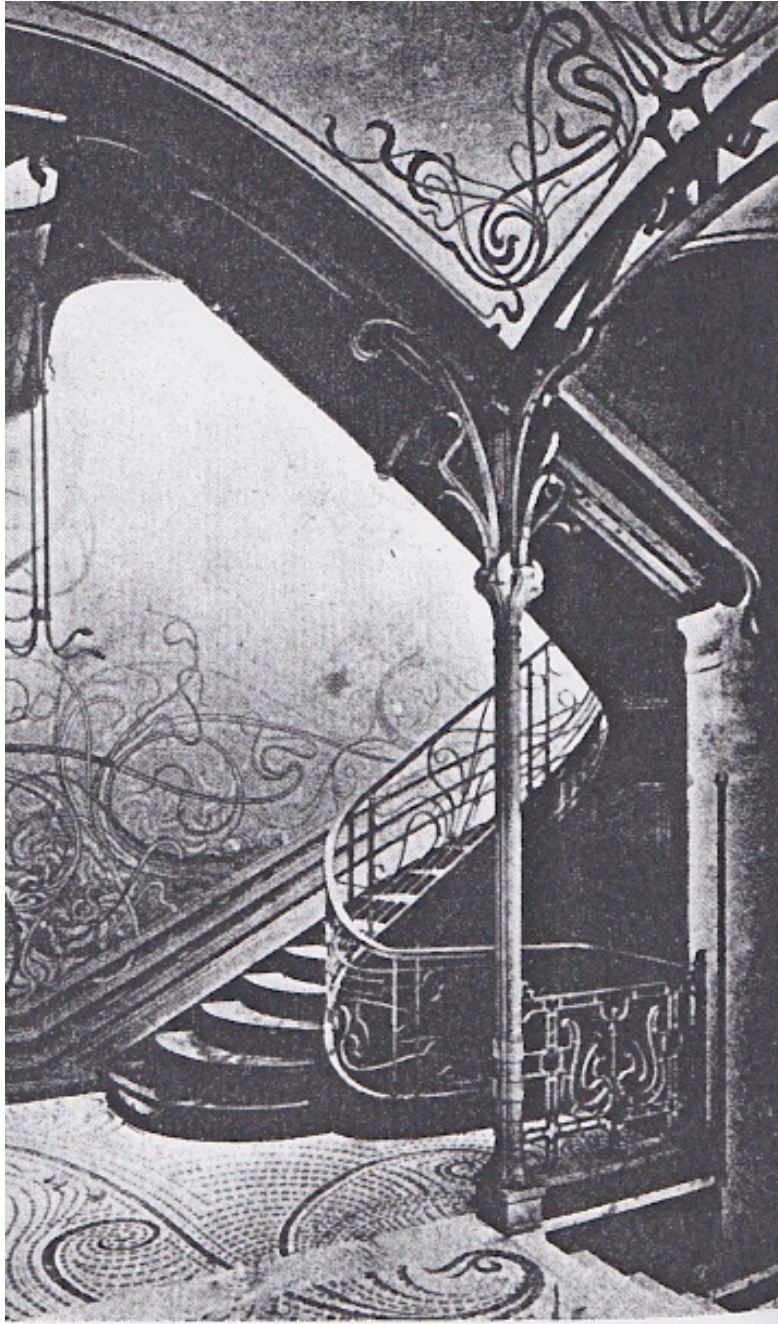


Abb.118: Victor Horta – Tassel-Haus. In: Honour, Hugh: Weltgeschichte: der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558. s. v. 'Jugendstil'.

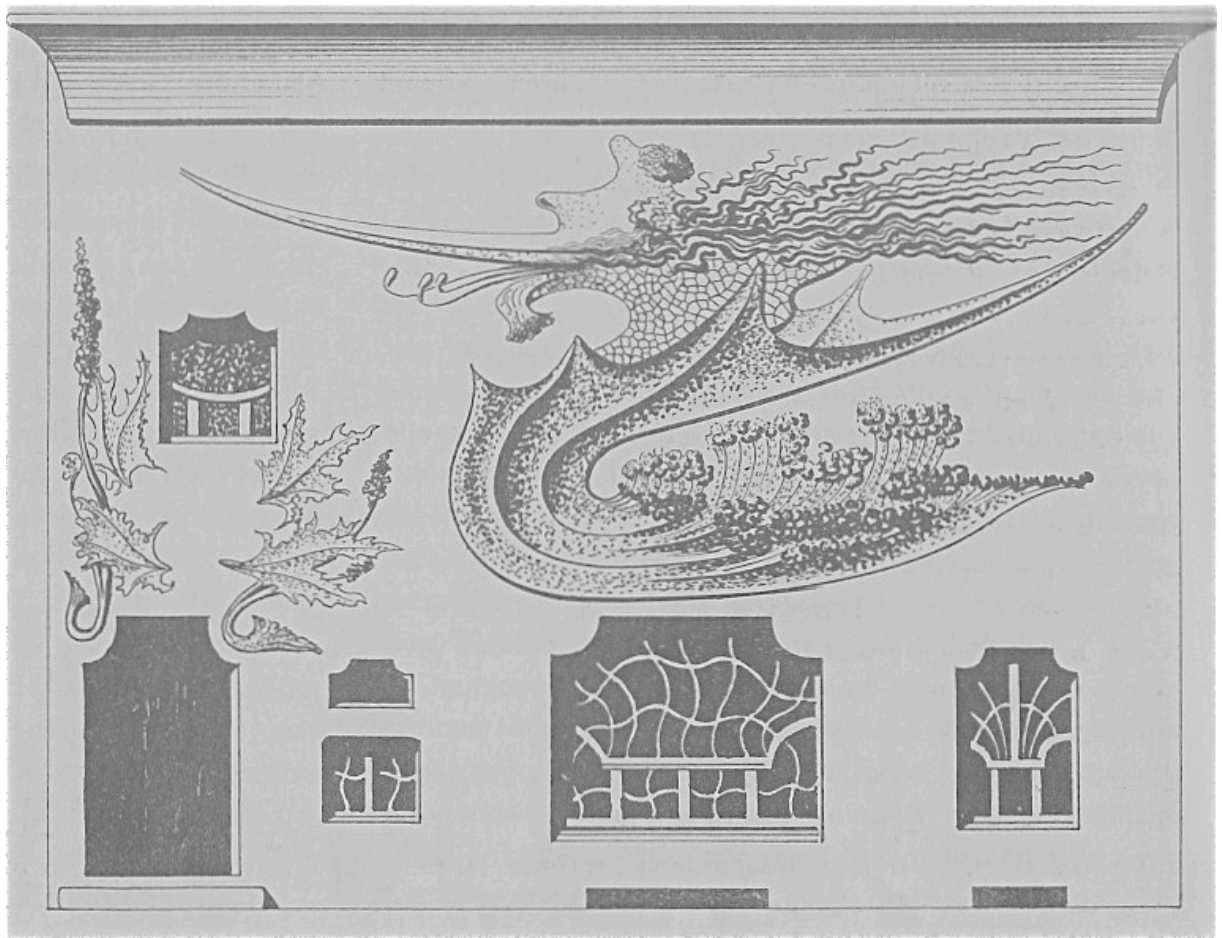


Abb.119: August Endell - Atelier „Elvira“. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 74.



Abb.120: Yanick Dusseault – Rivendell – Final Matte Painting. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 109.



Abb.121: Elronds Kammer - FotR (1): 1:19:46.



Abb.122: Bruchtal, Wandgemälde - FotR (1): 1:19:35.



Abb.123: Alan Lee – Rivendell – frühe Version von Elronds Kammer. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 51.



Abb.124: Bruchtal, Schwert - FotR (1): 1:19:50.



Abb.125: Alan Lee – Moria – Exterior pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 60.

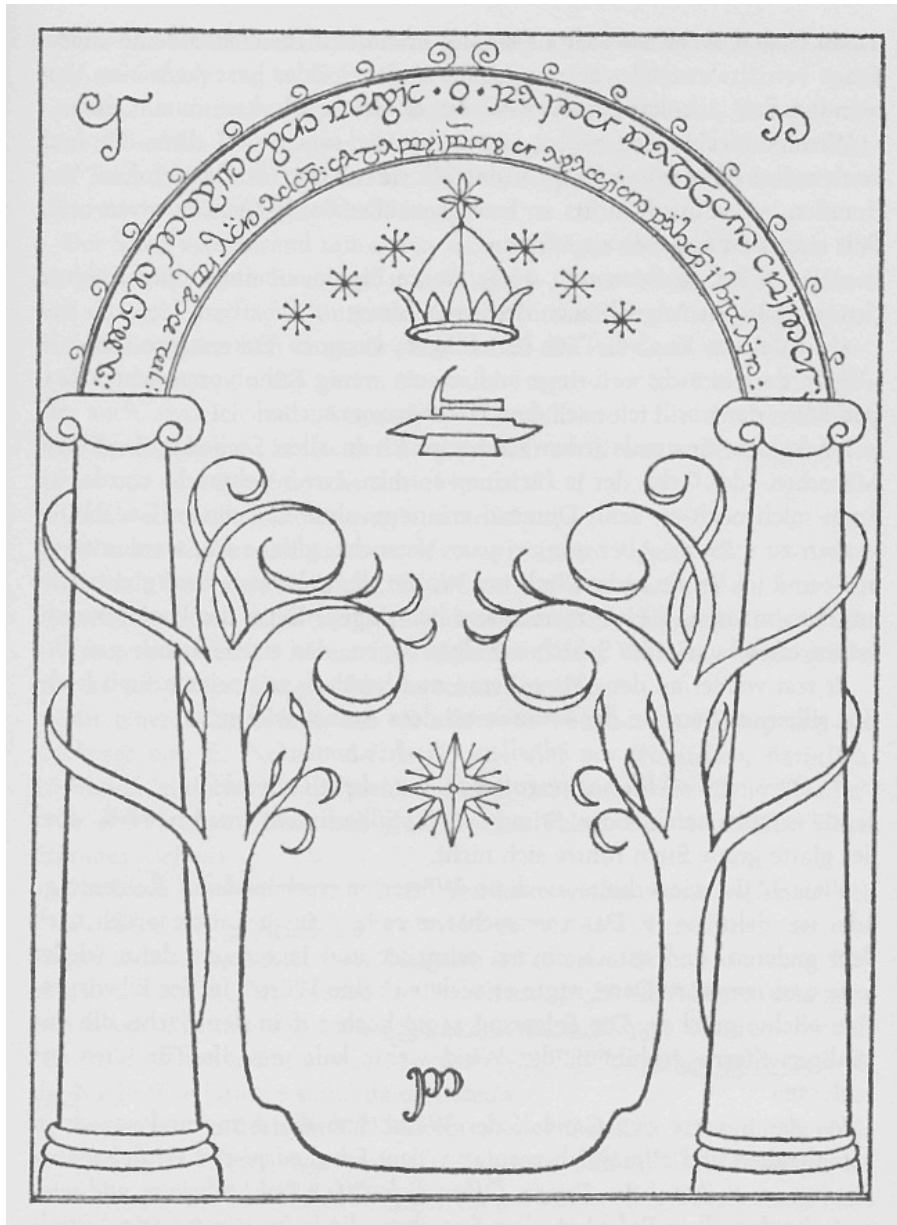


Abb.126: J. R. R. Tolkien: Eingang von Moria. In: Tolkien, J. R.R.: Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs. Stuttgart 1979.



Abb.127: Moria, Eingangspforte - FotR (2): 0:11:29.



Abb.128: Moria, Vorraum - FotR (2): 0:11:44.



Abb.129: Moria, Große Halle - FotR (2): 0:28:49.

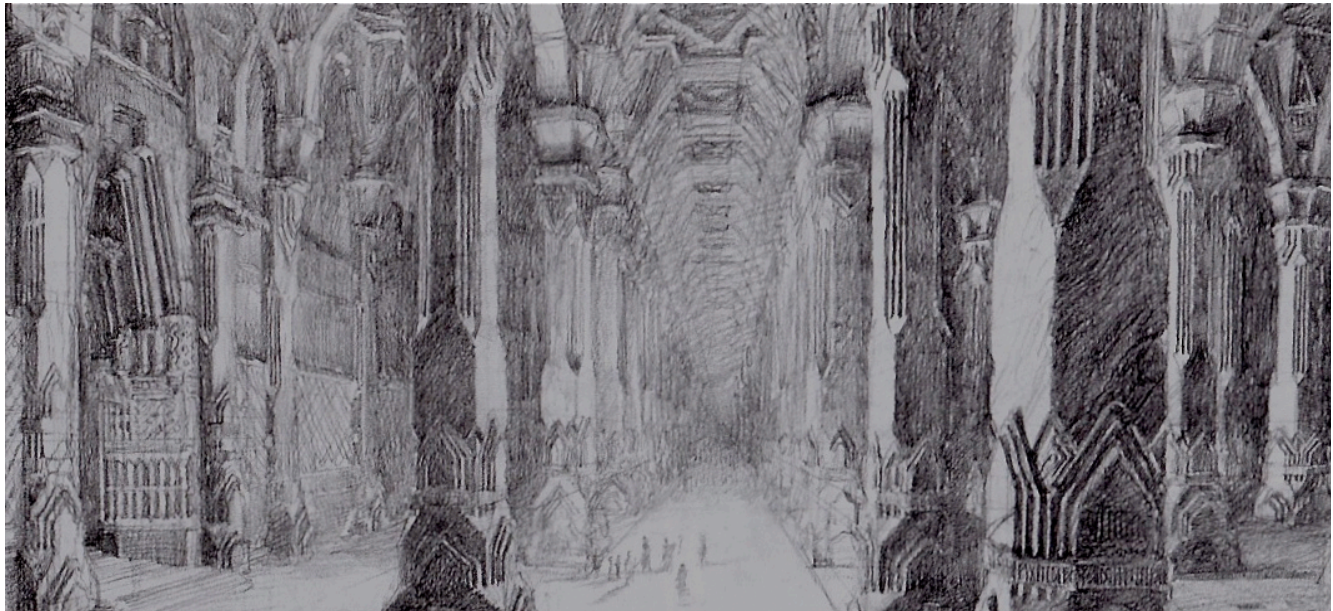


Abb.130: Alan Lee – Moria – Dwarrowdelf. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 63.



Abb.131: Moria, Balins Grab - FotR (2): 0:18:56.

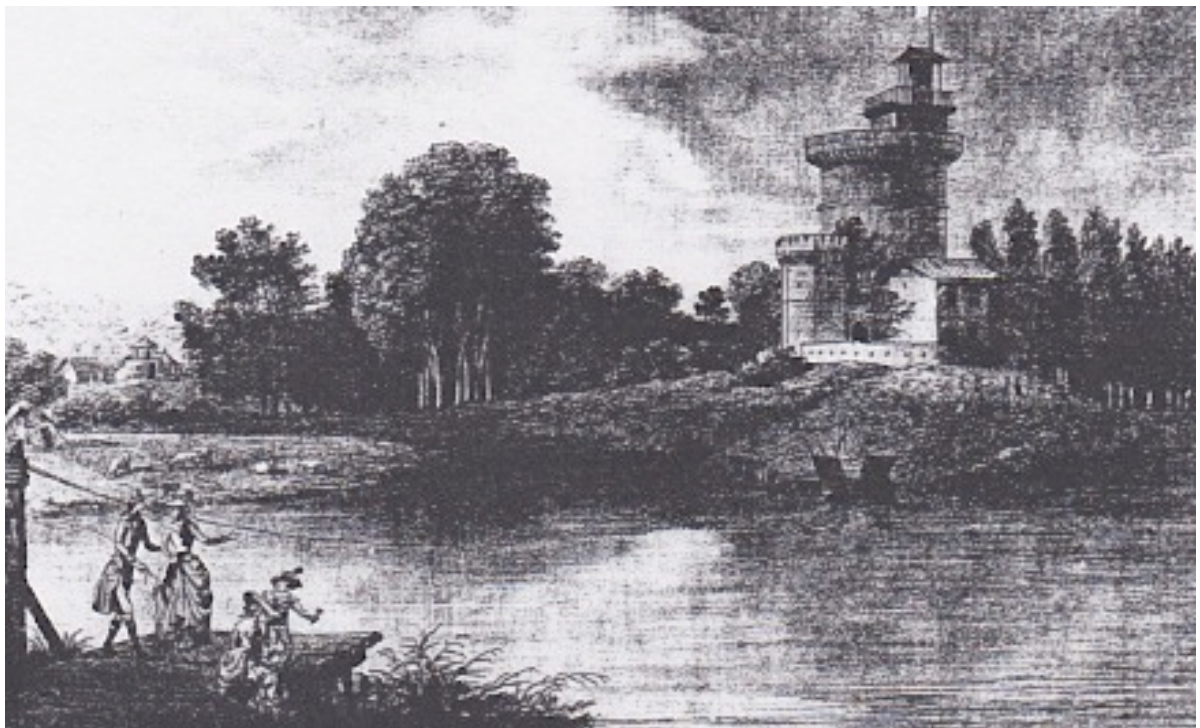


Abb.132: Ermenonville, La Tour de Gabriele. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 265.

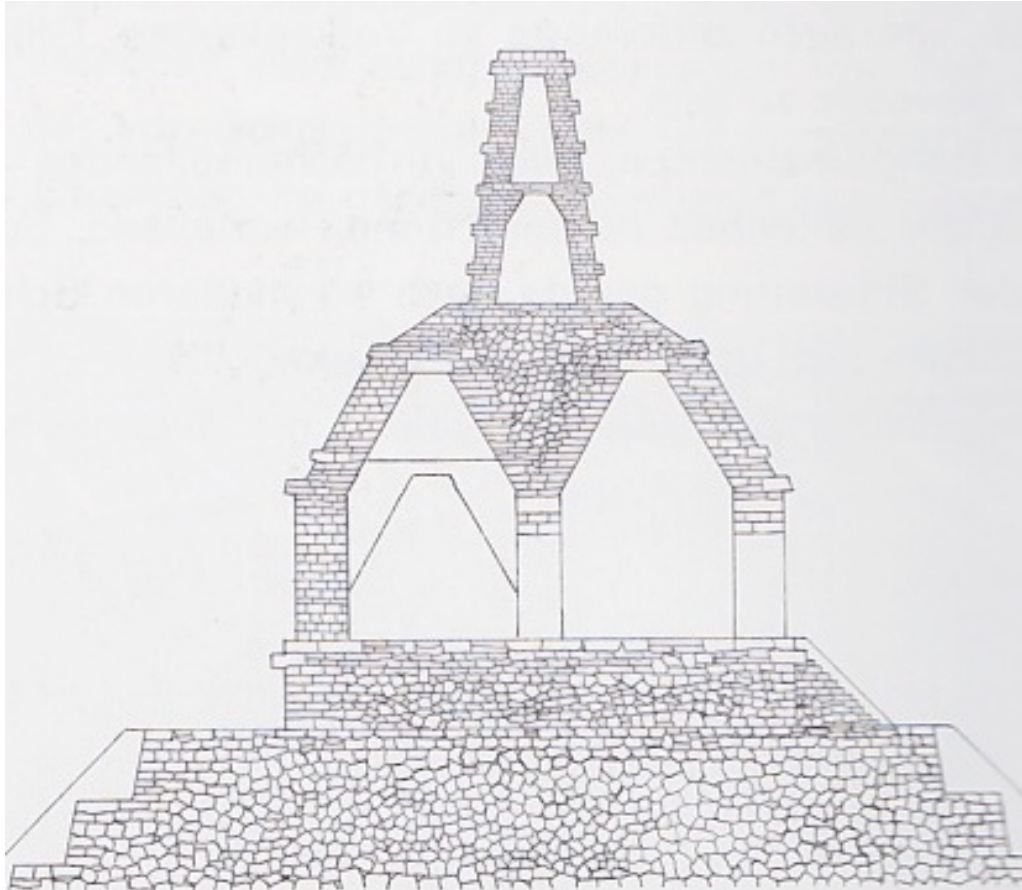


Abb.133: Sonnentempel in Palenque. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 171.



Abb.134: Moria - FotR (2): 0:12:01.

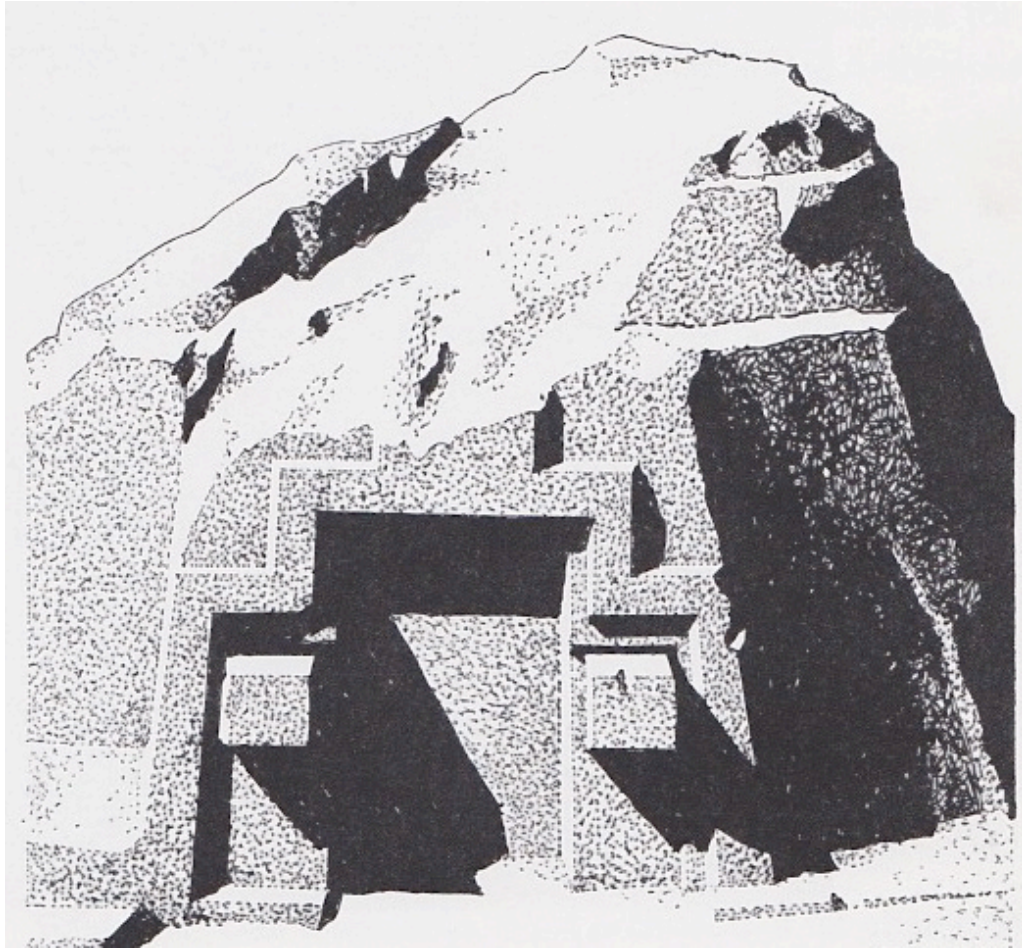


Abb.135: Cuzco (Peru) – Scheintor. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 175.

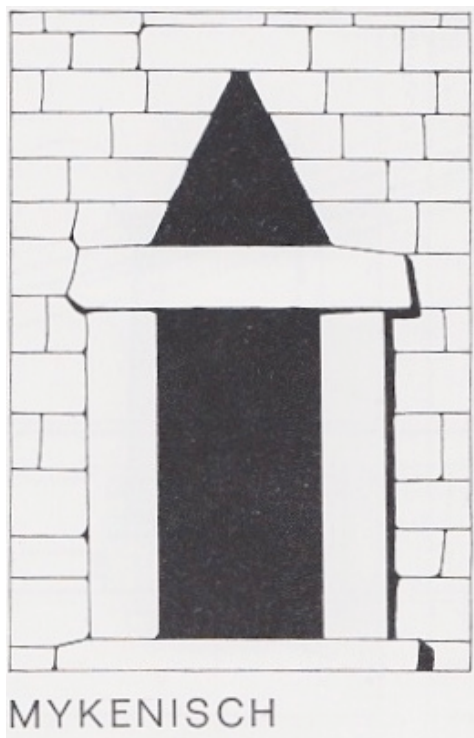


Abb.136: Mykenisches Portal. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 107.



Abb.137: Moria - Bakshi: 0:57:25.



Abb.138: Moria - FotR (2): 0:14:18.



Abb.139: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 82.

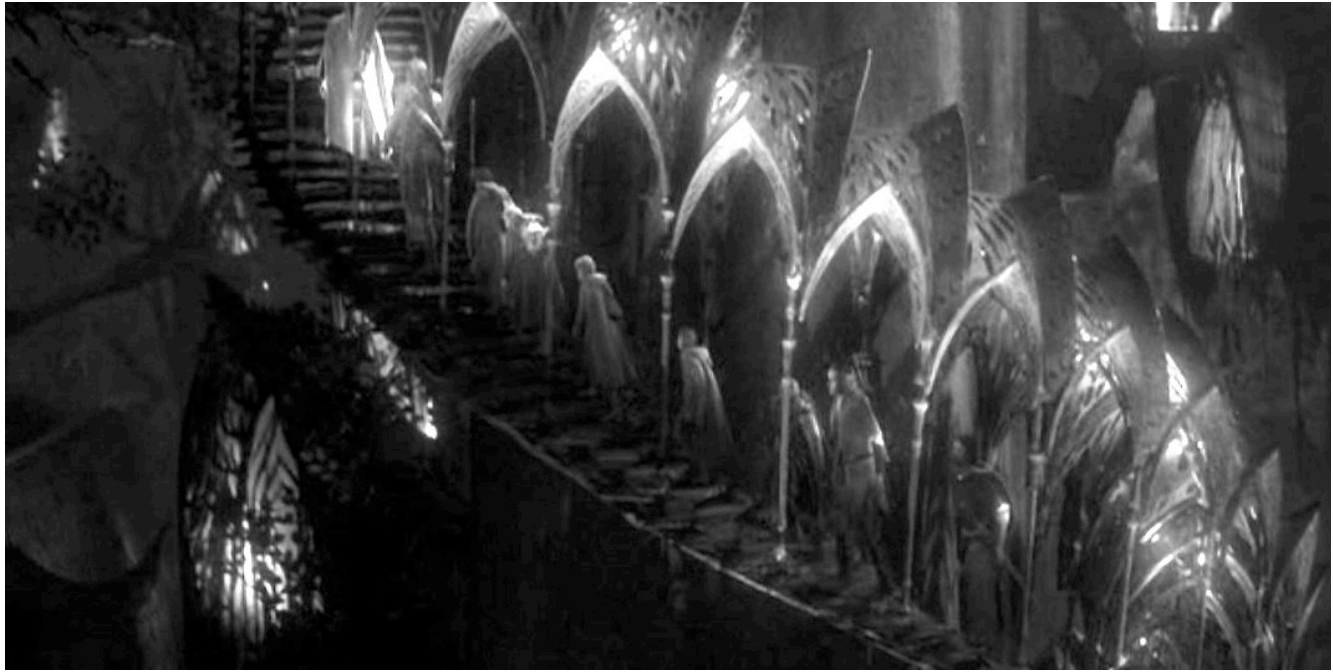


Abb.140: Lothlórien - FotR (2): 0:38:26.

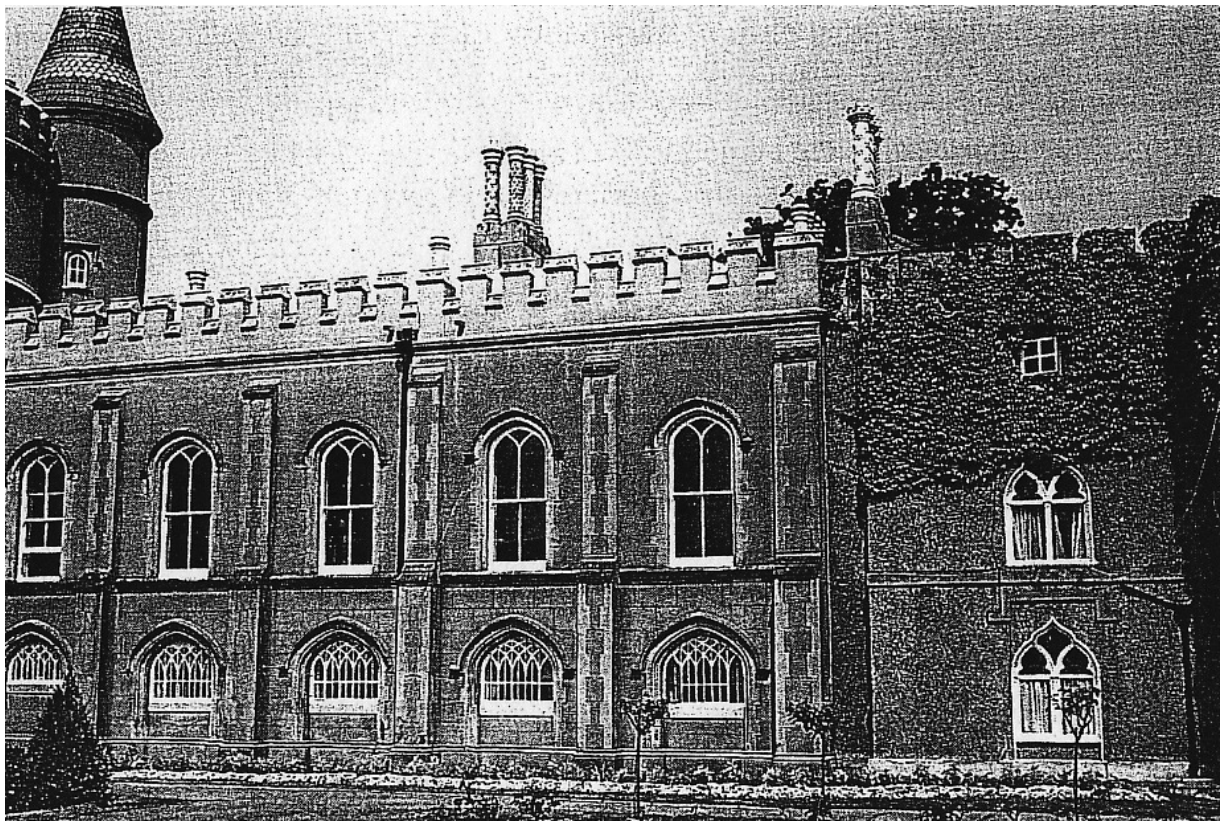


Abb.141: John Chute, Horace Walpole - Strawberry Hill, Südfassade. In: Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert . Olms 2004, S. 319.



Abb.142: John Howe – The Black Gates – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.



Abb.143: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 82.



Abb.144: Celeborn und Galadriel - FotR (2): 0:38:52.



Abb.145: Edward C. Burne-Jones - Prinzessin Sabra, oder: Die Tochter des Königs, 1865-66. In: Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 29.



Abb.146: Philipp Otto Runge – „Tag“ (Federzeichnung). In: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975, S. 347.



Abb.147: Alan Lee – Lothlórien – Tree concepts. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 75.



Abb.148: Galadriels Spiegel - FotR (2): 0:43:08.

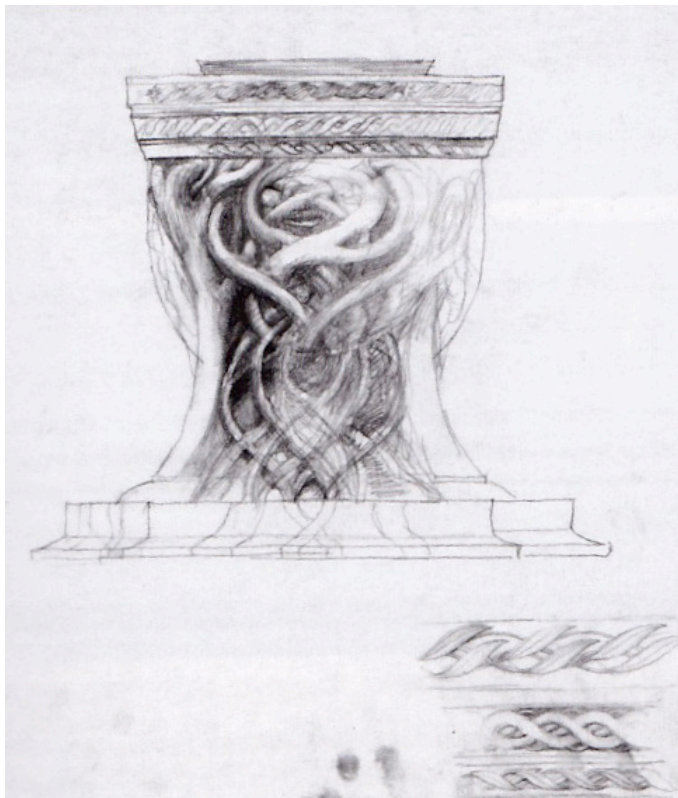


Abb.149: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 83.



Abb.150: Amon Hen - FotR (2): 0: 57.44.



Abb.151: Alan Lee – Amon Hen – The Seeing Seat. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 91.



Abb.152: Amon Hen - FotR (2): 0:59:54.



Abb.153: John Howe: Amon Hen – The Seeing Seat. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 90.



Abb.154: Schleier des Rings - FotR (2): 0:53:31.



Abb.155: Edoras - TTT (1): 0:54:50.



Abb.156: Motte. In: Schneider-Ferber, Karin: Die Anfänge. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Ausgabe: Januar 2001, (S. 22 – 25); hier: S. 22.



Abb.157: Stabkirche. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 202.



Abb.158: Treppe zur „Goldenen Halle“ - TTT (1): 0:59:21.



Abb.159: Edoras, Festsaal - TTT (1): 0:58:43.



Abb.160: Edoras, Festsaal, Detail – TTT (1): 0:17:26.



Abb.161: Jeremy Bennett – The Golden Hall Tapestries – Tapestry designs.

In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 68.



Abb.162: Jeremy Bennett – The Golden Hall Tapestries – Tapestry designs.
 In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 68.



Abb.163: Alan Lee - The Golden Hall – Tapestry designs. In: Russel, Gary:
 The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 69.



Abb.164: Michael Neher – Lohengrins Abreise mit dem Schwan. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995.

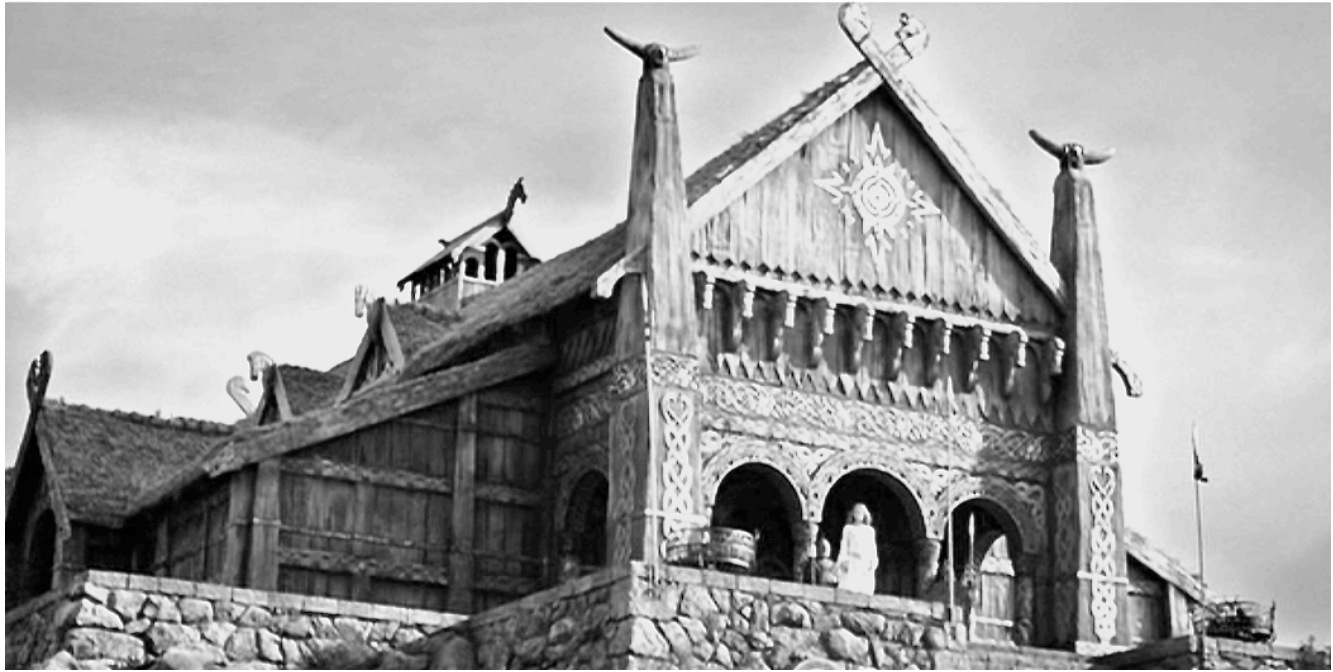


Abb.165: Edoras, Festsaal, Detail – TTT (1): 0:55:13.



Abb.166: UdrR – Germanien, röm. Befestigung: 0:05:24.



Abb.167: UdrR – Lucillas Zelt: 2:02:08.



Abb.168: UdrR – Lucillas Zelt: 2:02:30.

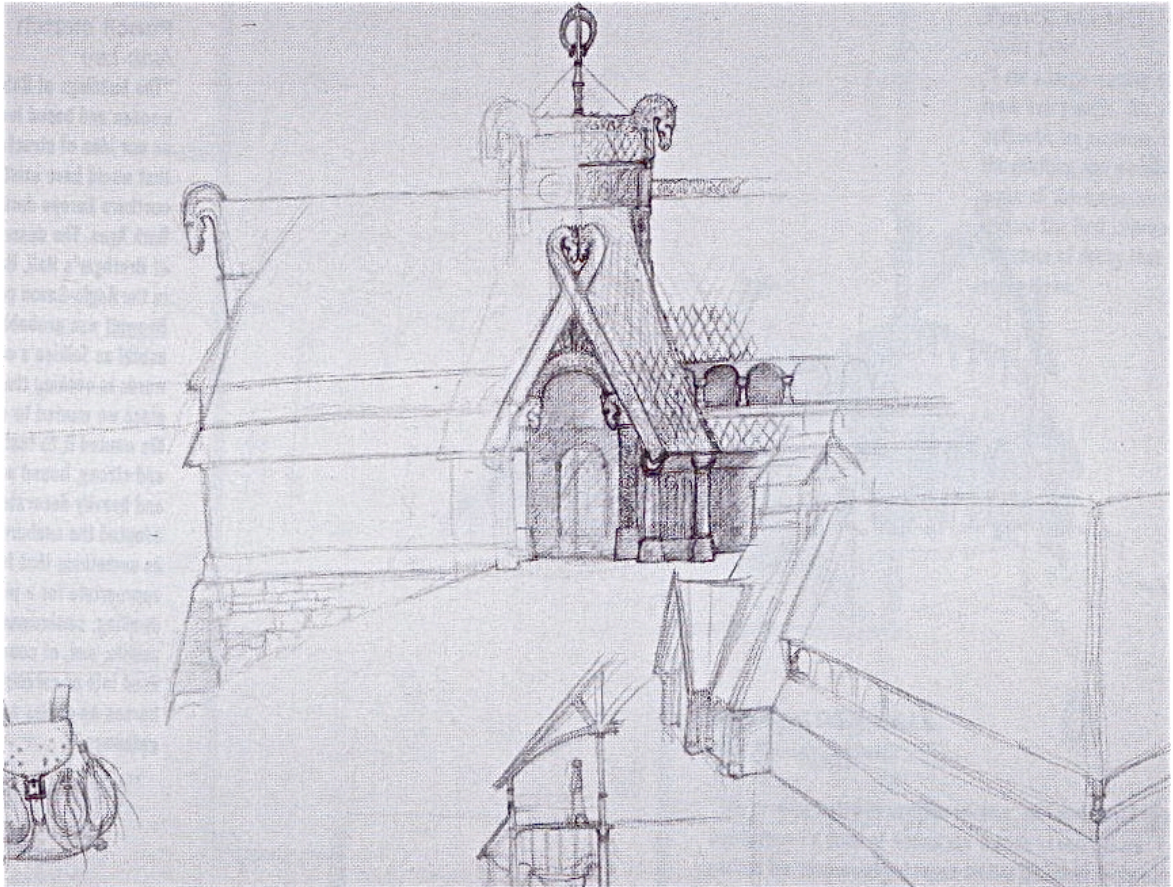


Abb.169: John Howe – Edoras Stables – Pencil sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 71.



Abb.170: „Black Gates“ - RotK (2): 0:52:39.

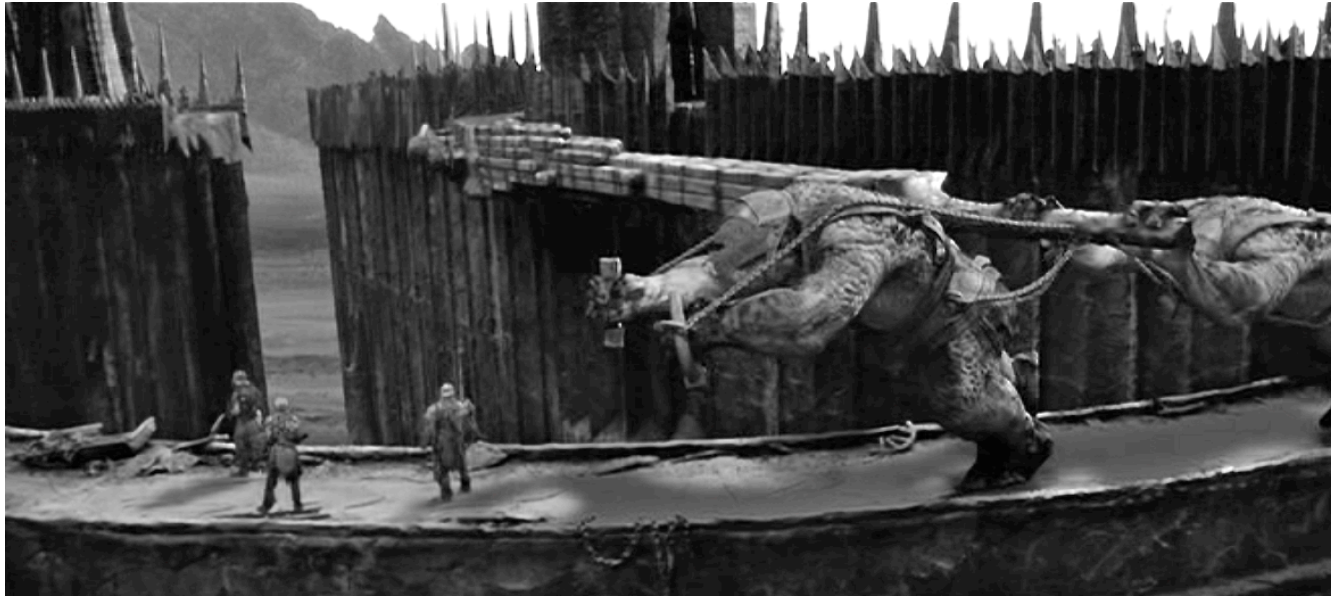


Abb.171: Tormechanismus der „Black Gates“ - TTT (1): 0:47:31.



Abb.172: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:04:45.



Abb.173: Osgiliath, Detail - TTT (2):1:16:02.



Abb.174: Osgiliath, Detail – TTT (2): 1:03:29.



Abb.175: Hornburg - TTT (2): 0:42:12.



Abb.176: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:03:40.



Abb.177: Osgiliath, Detail – TTT (2): 1:10:06.



Abb.178: Alan Lee – Osgiliath – Pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.



Abb.179: Osgiliath - TTT (2): 1:04:31.



Abb.180: Osgiliath, Brücke - RotK (1): 0:47:27.



Abb.181: Osgiliath, Detail- TTT (2): 1:11:40.



Abb.182: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:03:25.



Abb.183: Alan Lee – Osgiliath – Pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.

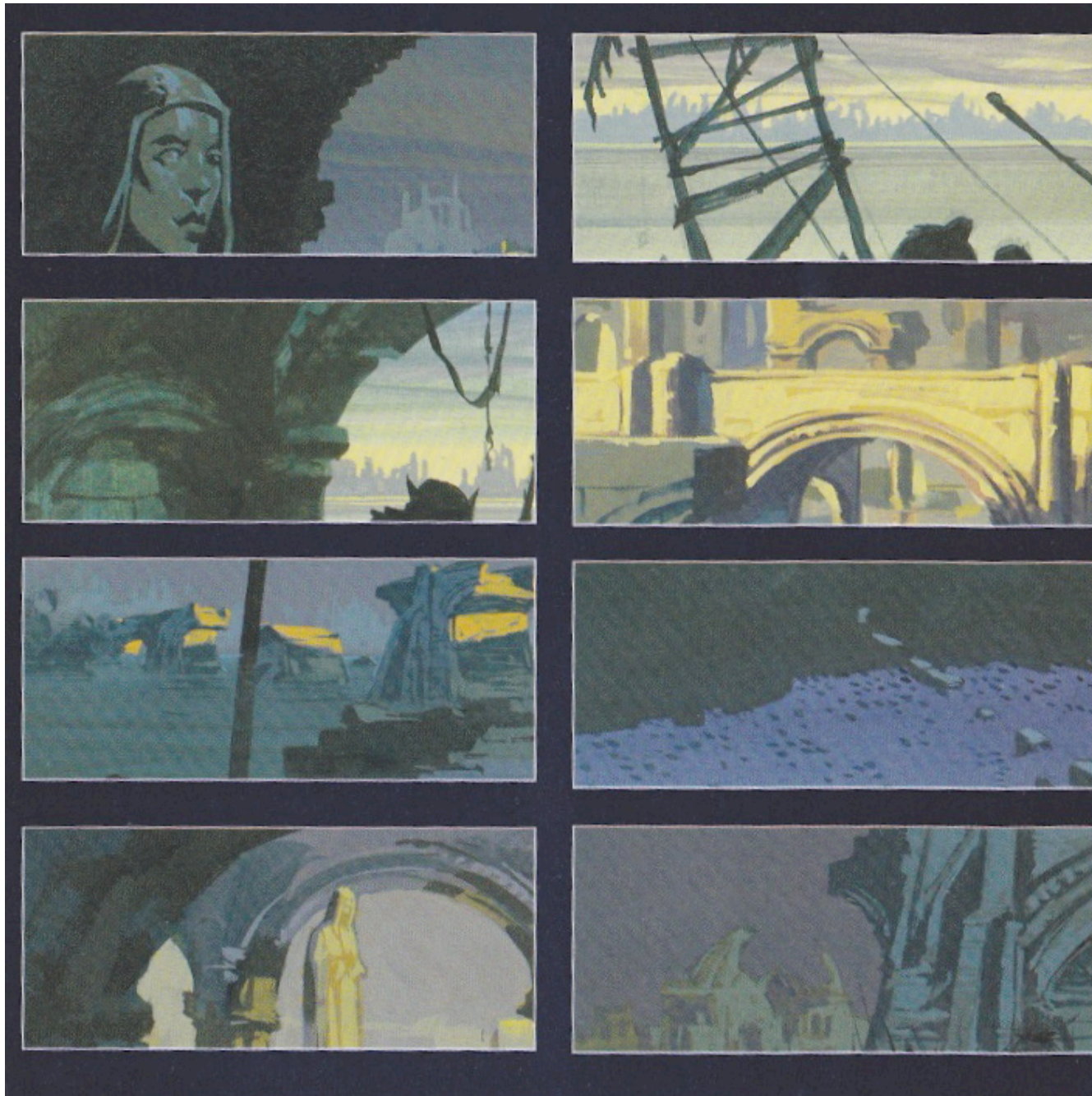


Abb.184: Jeremy Bennett – Osgiliath – Color Studies. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 133.



Abb.185: Helms Klamm – TTT (2): 0:13:48.



Abb.186: Helms Klamm, Setbau - TTT (Bonus): 1:10:08.



Abb.187: Helms Klamm, Turm - TTT (2): 1:06:14.



Abb.188: Eero Saarinen – Helsinki HBF (Eigenaufnahme).



Abb.189: Alexander Thomson – St. Vincent Street Church in Glasgow. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 114.



Abb.190: Helms Klam - LotR (Bakshi): 1:52:98.



Abb.191: Helms Klam - LotR (Bakshi): 1:42:14.



Abb.192: Helms Klamm, Grotte – TTT (2): 0:37:55.



Abb. 193: Paul Lasaine – The Glittering Caves. In: Russel, Gary:
The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 144.



Abb.194: John Howe – The Glittering Caves – Pencil sketch. In: Russel, Gary:
The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 146.



Abb.195: August Dirigl - Grotte, Schloss Linderhof. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 541.



Abb.196: Minas Tirith - RotK (1): 0:30:49.



Abb.197: Jeremy Bennett – Minas Tirith – Color studies. In: Russel, Gary:
The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 31.

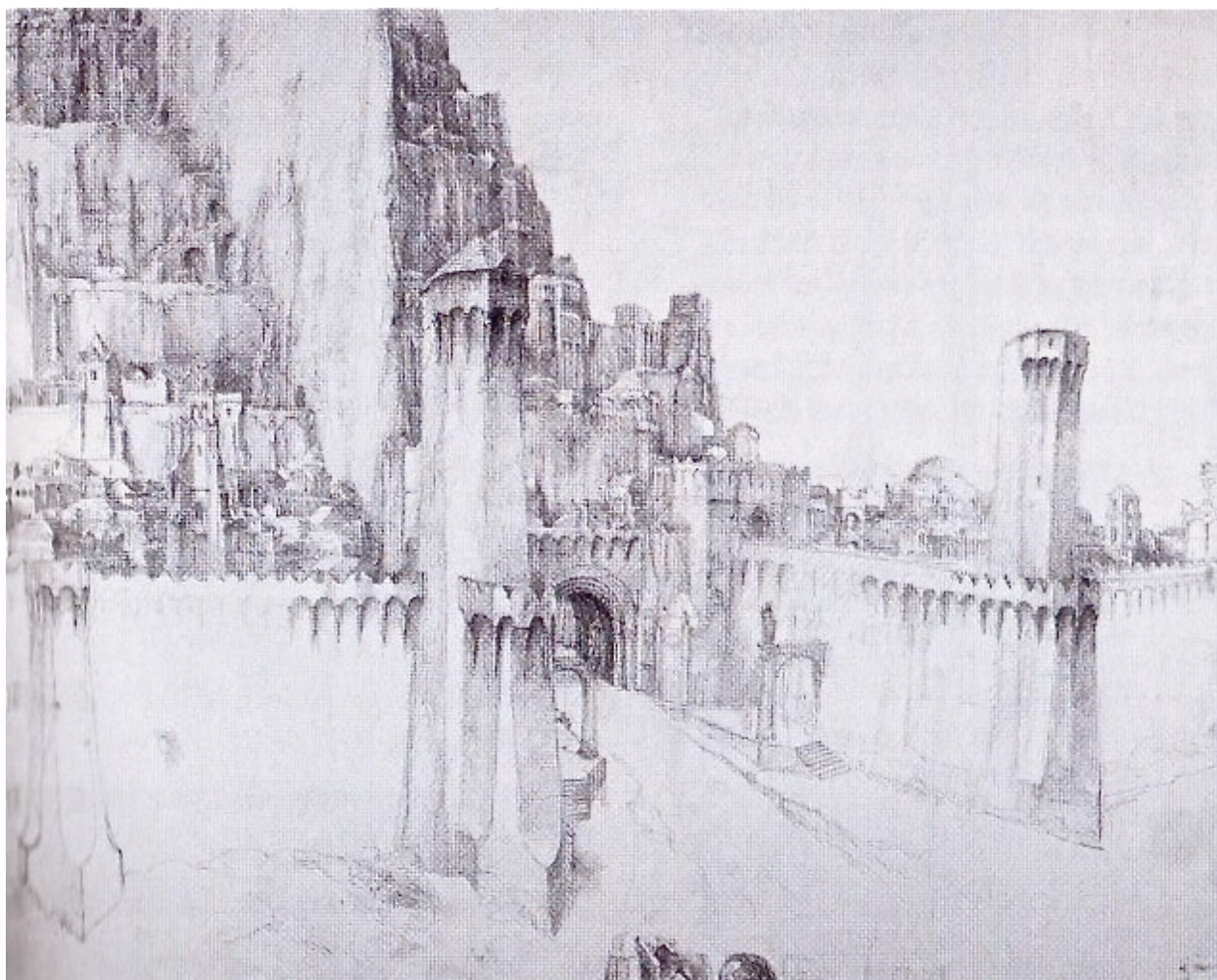


Abb.198: Alan Lee – Minas Tirith – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 25.



Abb.199: Gandalf in den Straßen von Minas Tirith - RotK (1): 0:31:27.



Abb.200: Alan Lee – Minas Tirith – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 25.



Abb.201: Reiterstandbild in Minas Tirith - RotK (1): 0:53:33.



Abb.202: Viertes Tor von Minas Tirith - RotK (1): 0:31:22.



Abb.203: Der Baum von Gondor - RotK (1): 0:32:02.

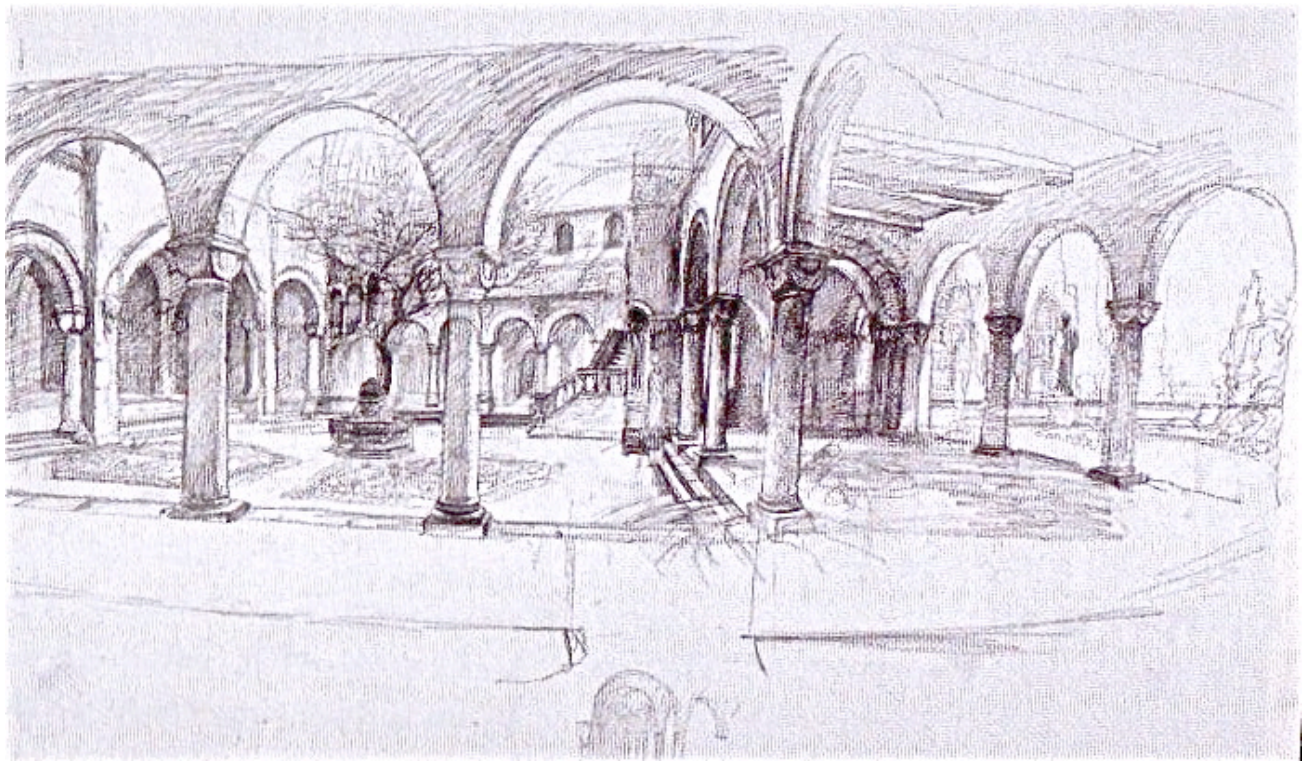


Abb.204: Alan Lee – Minas Tirith, „Häuser der Heilung“ – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 43.



Abb.205: Minas Tirith, Hof der Veste - RotK (1): 0:31:44.



Abb.206: Minas Tirith, große Halle - RotK (1): 0:32:40.



Abb.207: Jeremy Bennett – Court of Kings – Color study. In: Russel, Gary:
The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 37.



Abb.208: Leuchfeuer - RotK (1): 0:47:31.



Abb.209: Leuchtturm von Pharos – (Agora-Trailer: 0:28).



Abb.210: Die Stadt der Toten - TTT (2): 0:17:50.



Abb.211: Bau des Sets von Minas Tirith – RotK (Bonus): 0:25:27.

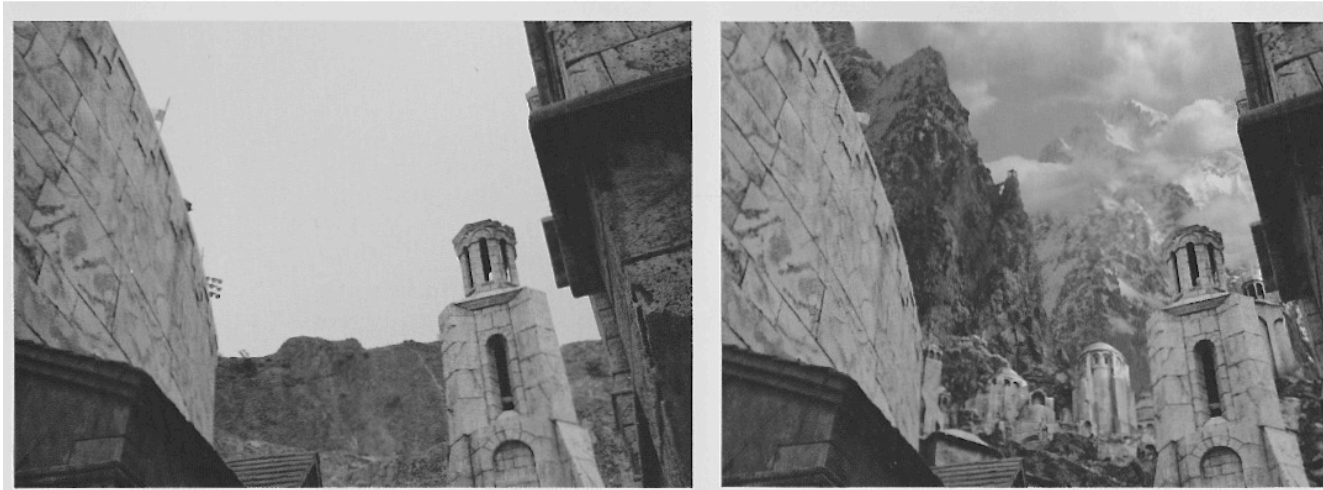


Abb.212: Dylan Cole – Minas Tirith Beacon – Original photograph and digital matte painting. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 32.



Abb.213: Minas Tirith nach dem Sieg über Sauron - RotK (2): 1:12:10.



Abb.214: Krönungsszene - RotK (2): 1:12:19.



Abb.215: Treppenhaus Kunsthalle Karlsruhe (Eigenaufnahme).



Abb.216: Jeremy Bennett – Paths of the Dead - Color studies. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 56.



Abb.217: Pfad der Toten, Geisterstadt – RotK (1): 1:22:10.



Abb.218: Alan Lee – Paths of the Dead – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 55.



Abb.219: John Howe – Paths of the Dead – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 58.



Abb.220: Pfad der Toten – RotK (1): 1:09:42.



Abb.221: John Howe – Minas Morgul, frühe Version nah an Tolkiens Text – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 74.

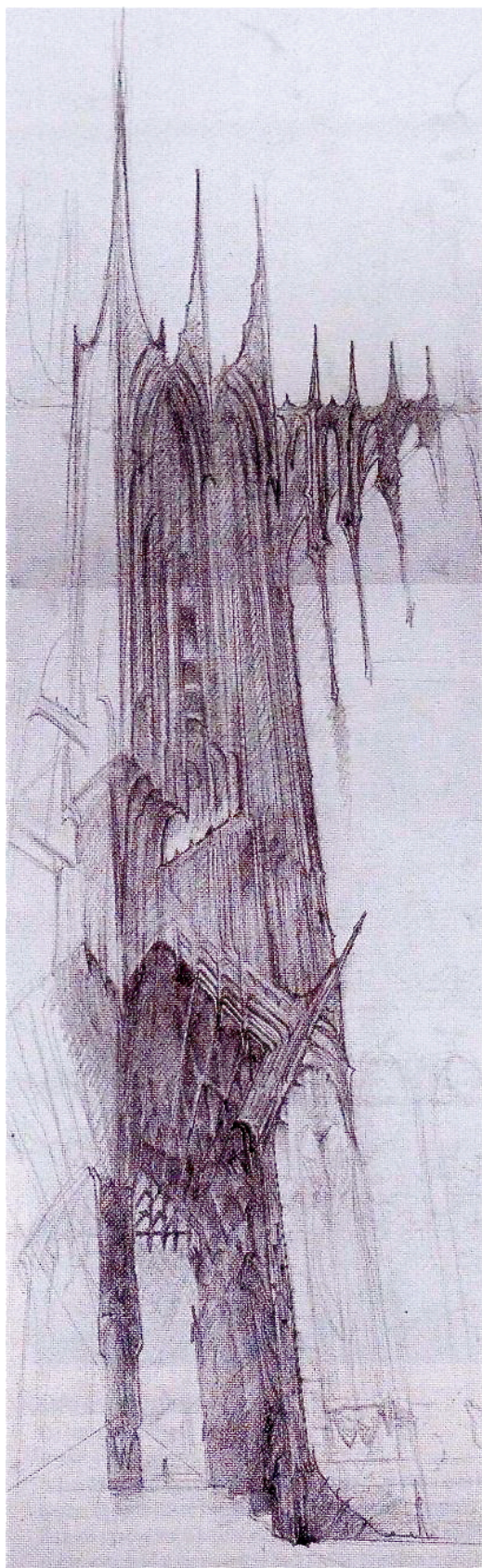


Abb.222: John Howe – Minas Morgul, frühe Version des Haupttors – Sketch.
In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.



Abb.223: Wächterfigur, RotK (1): 0:41:32.



Abb.224: John Howe - Minas Morgul – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.



Abb.225: Minas Morgul, Leuchtfener - RotK (1): 0:42:16.



Abb.226: Minas Morgul, vom „Namenlosen Pass“ aus gesehen - RotK (1): 1:00:51.



Abb.227: John Howe – Minas Morgul – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 73.



Abb.228: Minas Morgul - RotK (1): 0:41:13.

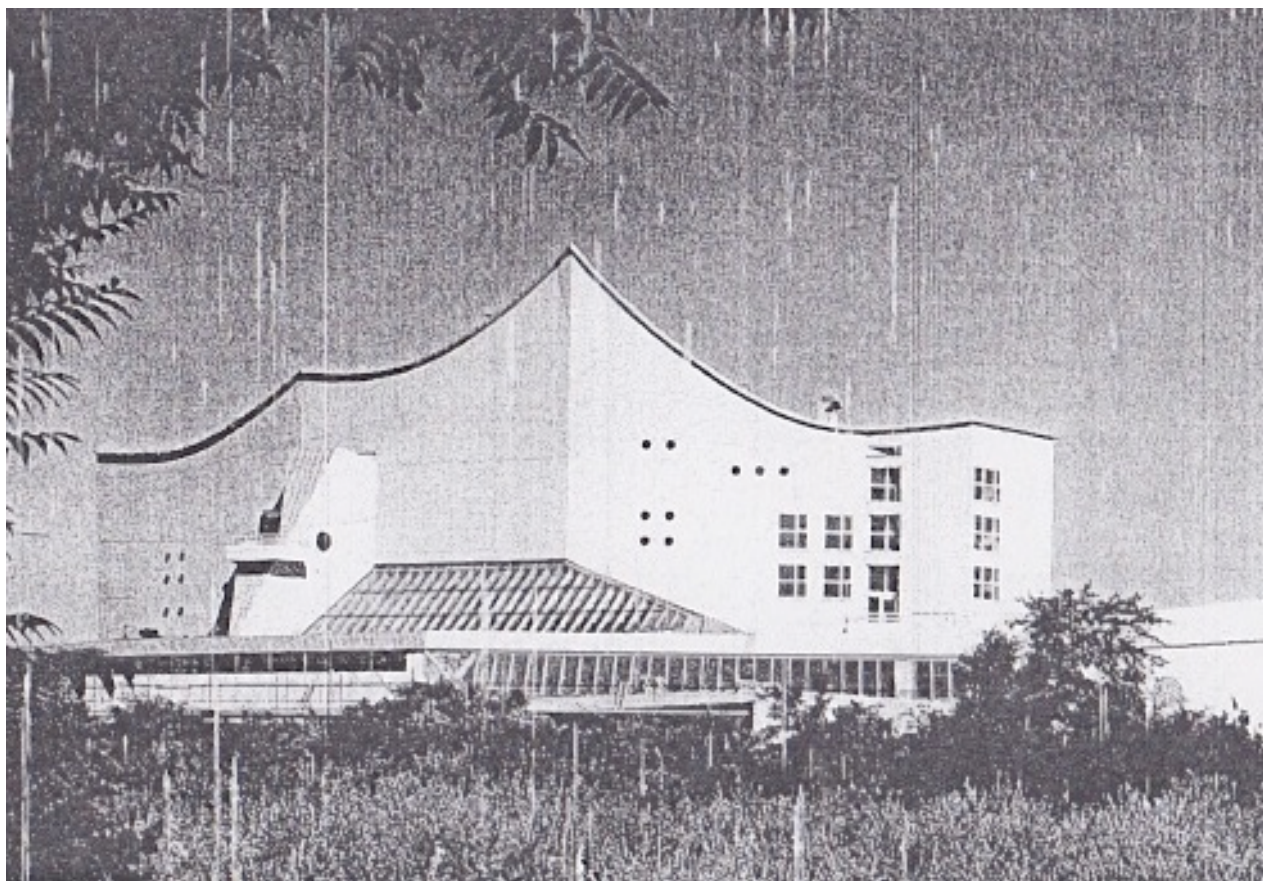


Abb.229: Hans Scharoun – Philharmonie in Berlin 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 597.



Abb.230: John Howe – Cirith Ungol – Watercolor and ink. In: Russel, Gary:
The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 120.



Abb.231: Cirith Ungol - RotK (2): 0:40:01.

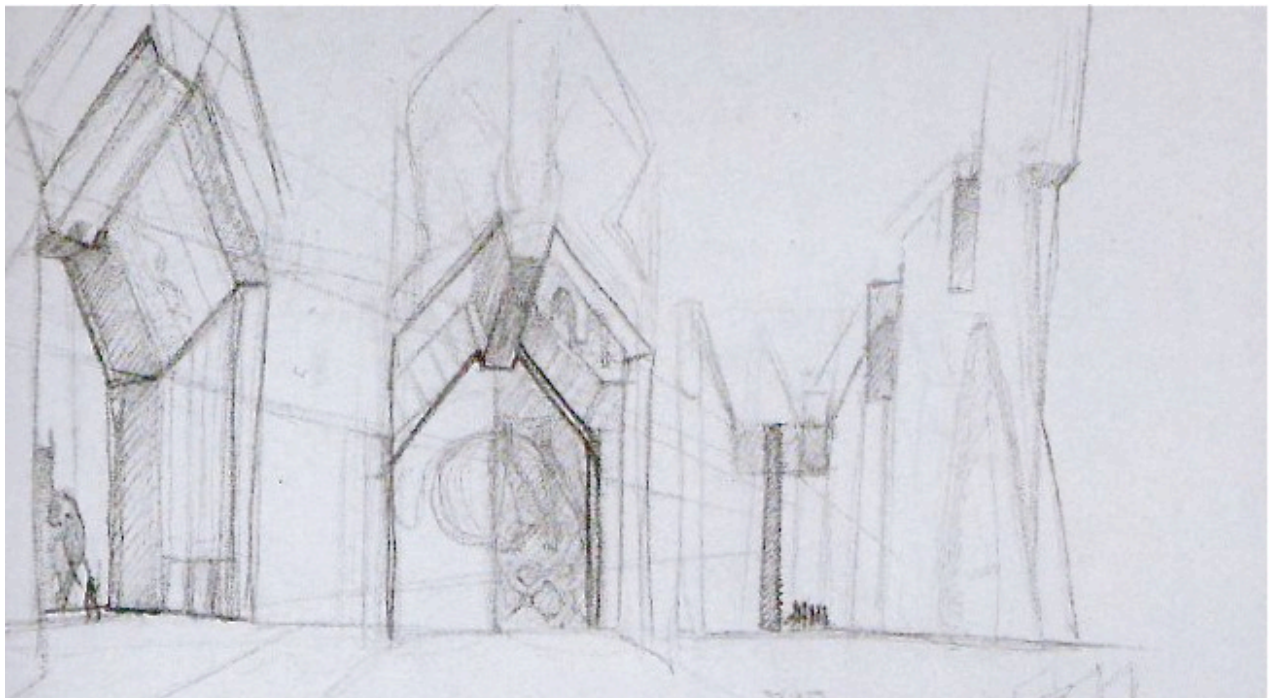


Abb.232: John Howe – The Black Gates – Pencil sketches. In: Russel, Gary:
The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.

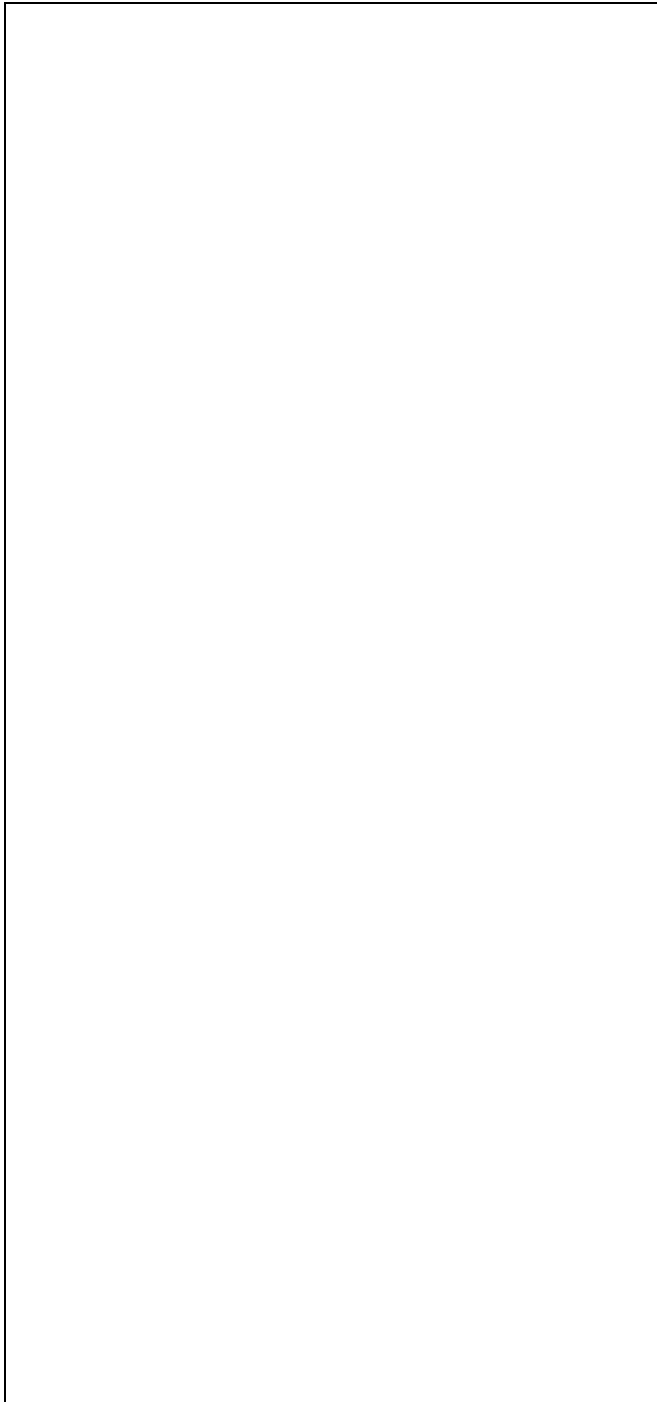


Abb.233: Alan Lee – Cirith Ungol – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 127.

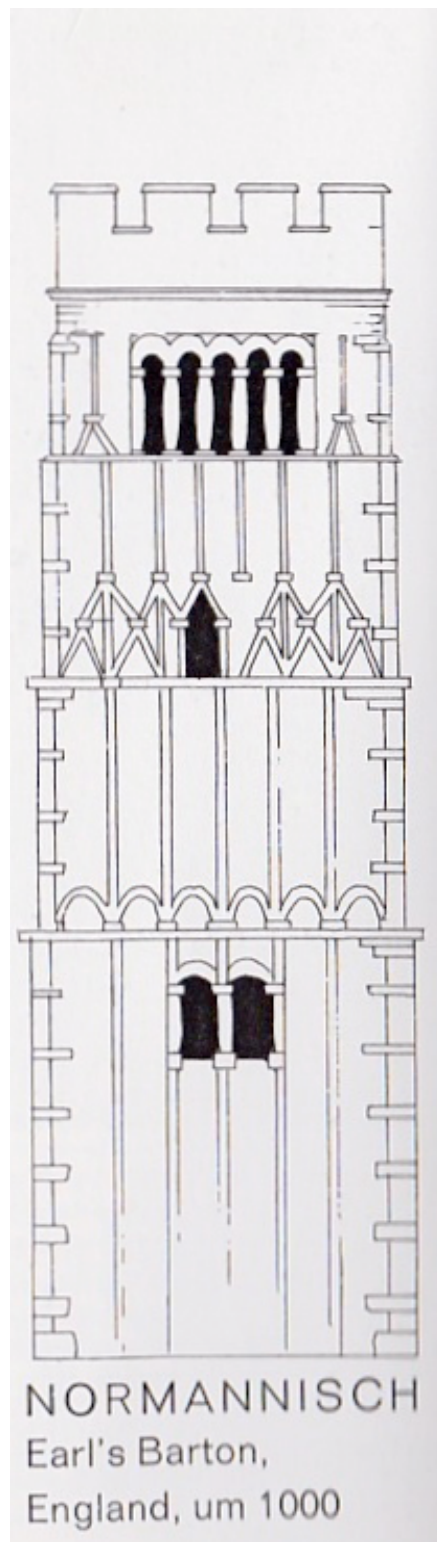


Abb.234: Normannischer Turm. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 114.



Abb.235: Cirith Ungol, Hof - RotK (2): 0:41:49.

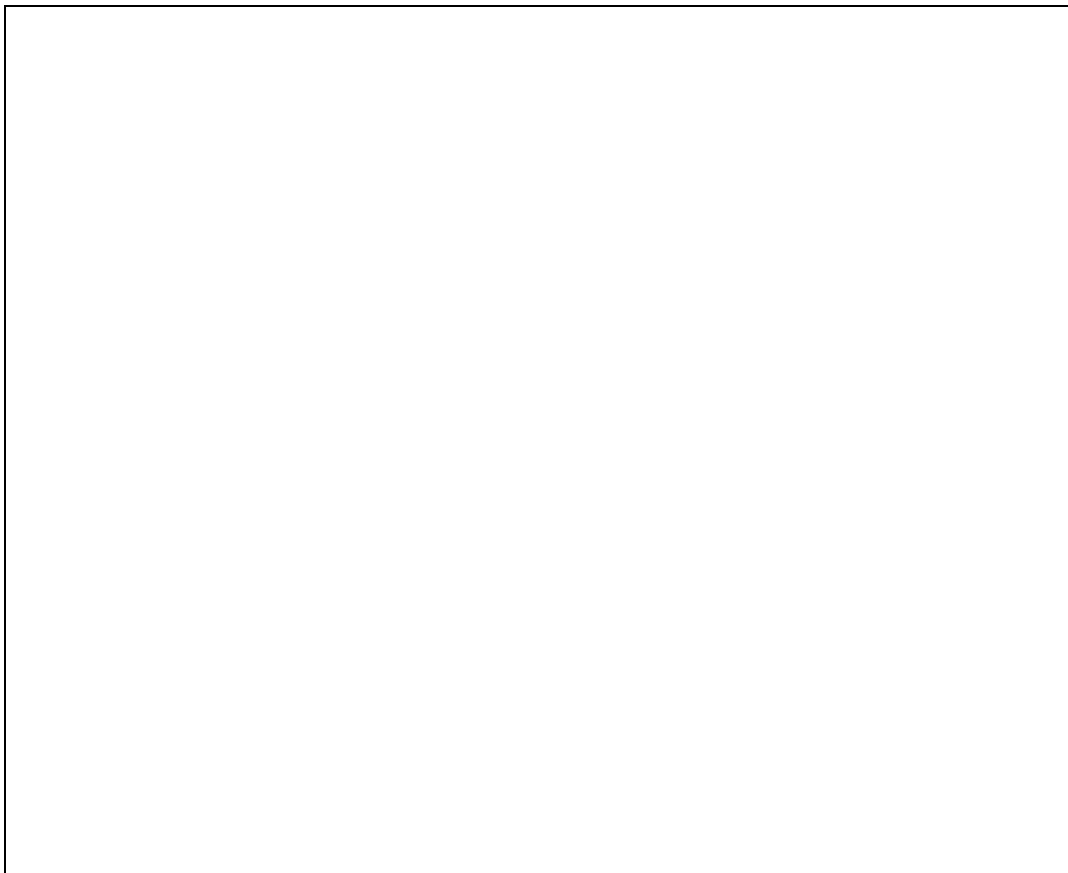


Abb.236: John Howe – Cirith Ungol – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 133.

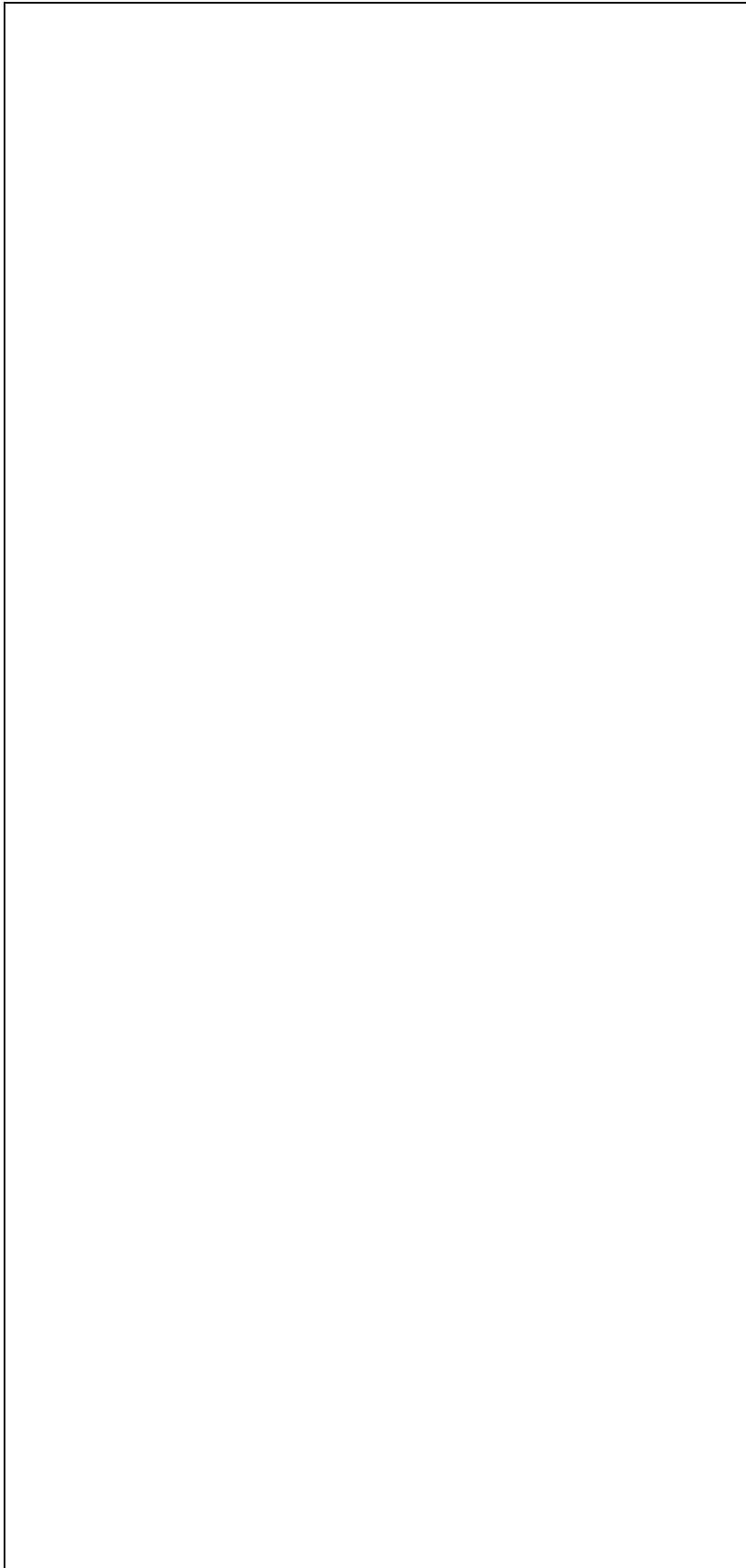


Abb.237: John Howe – Cirith Ungol – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 126.

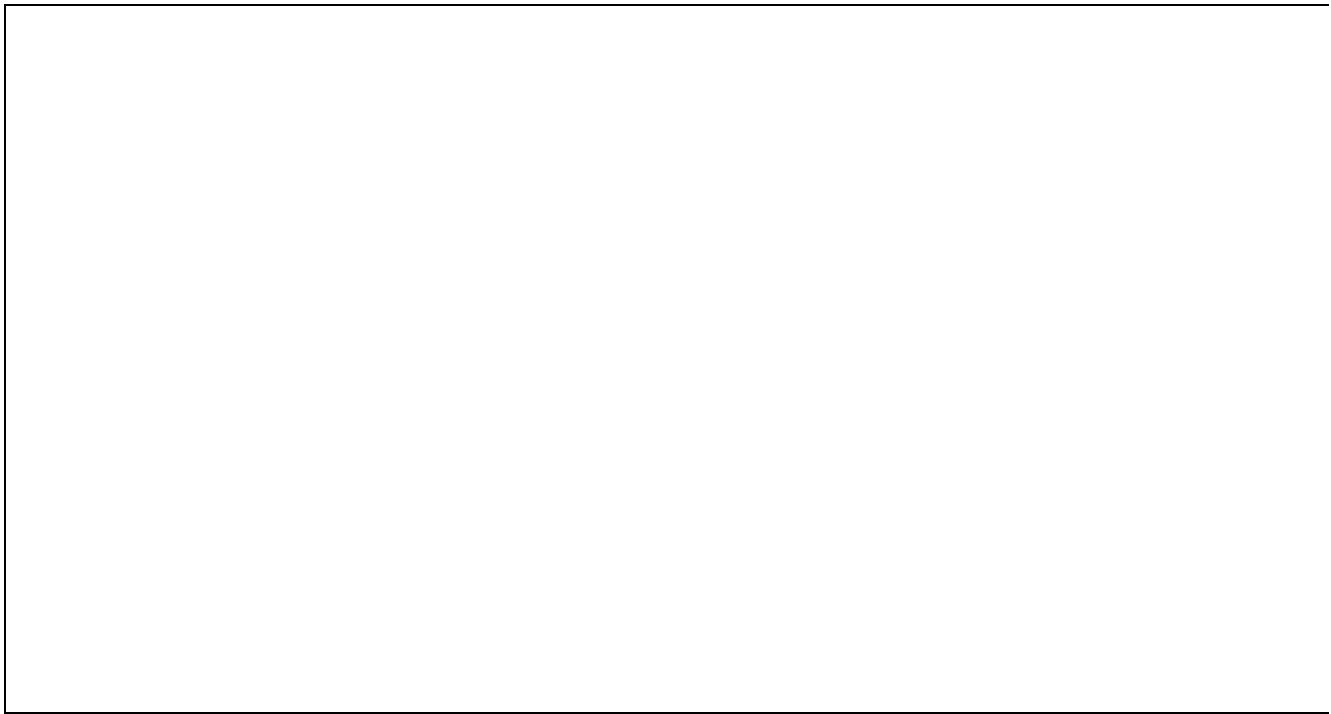


Abb.238: Cirith Ungol - RotK (2): 0:41:36.

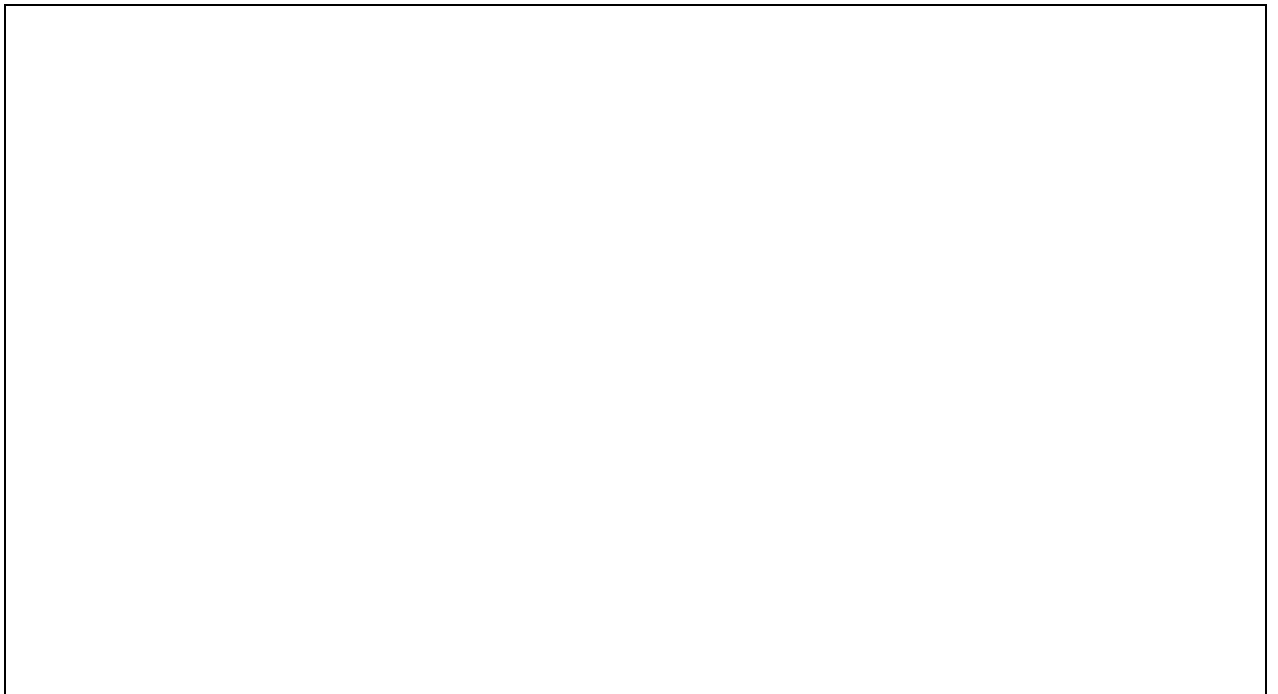


Abb.239: Cirith Ungol, Eingang - RotK (2): 0:41:43.

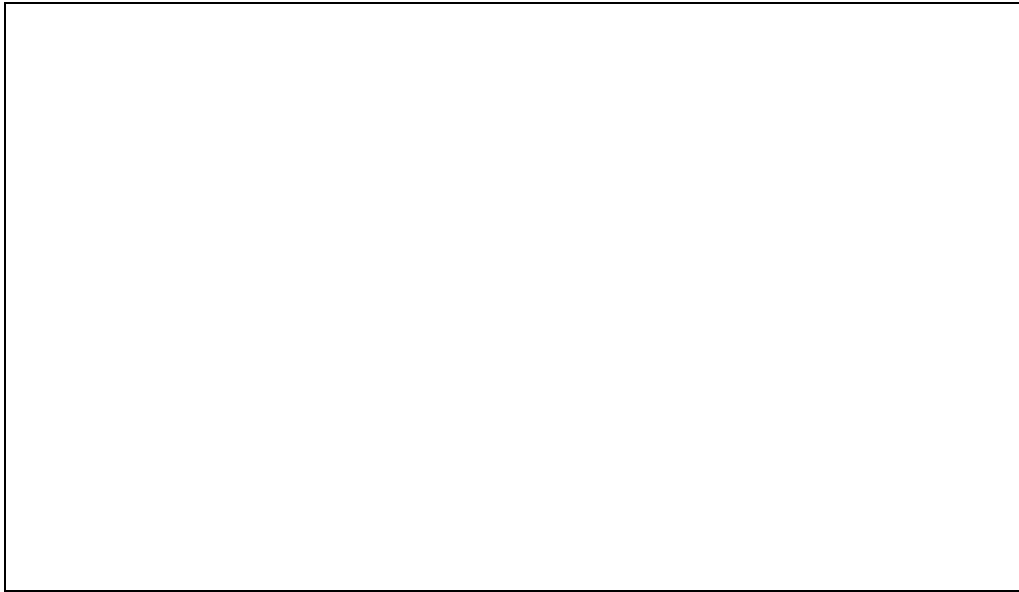


Abb.240: Orkturm, Treppe – RotK (Bonus): 0:51:55.

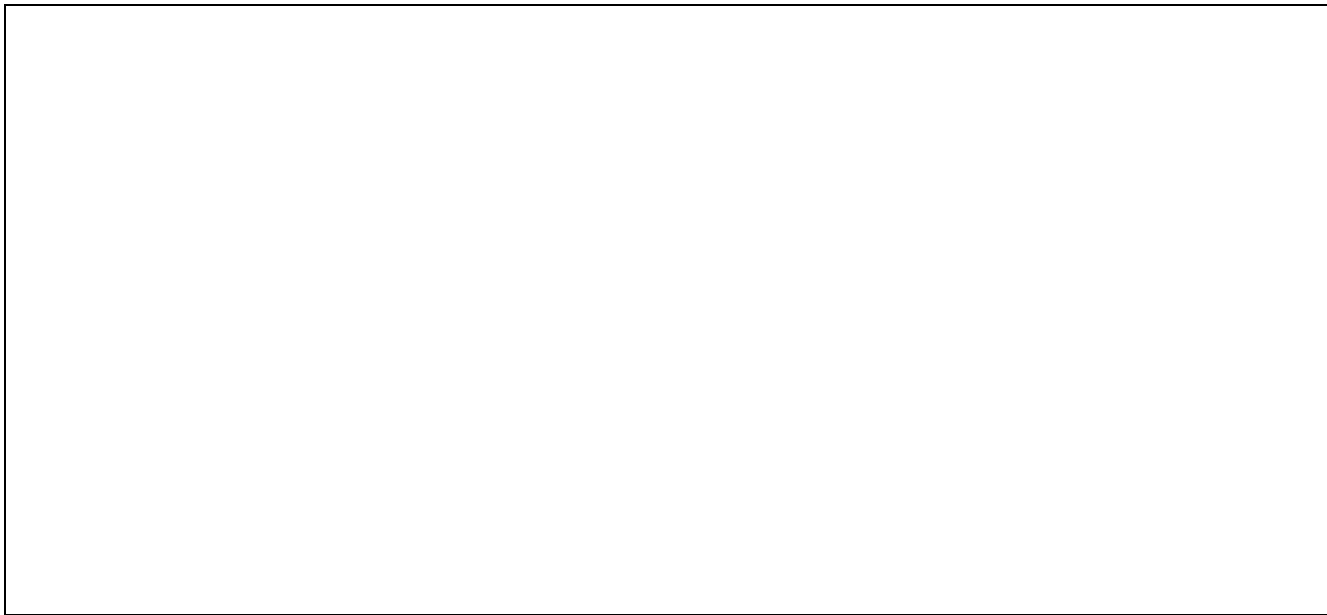


Abb.241: Frodo im Orkturm - RotK (2): 0:40:13.

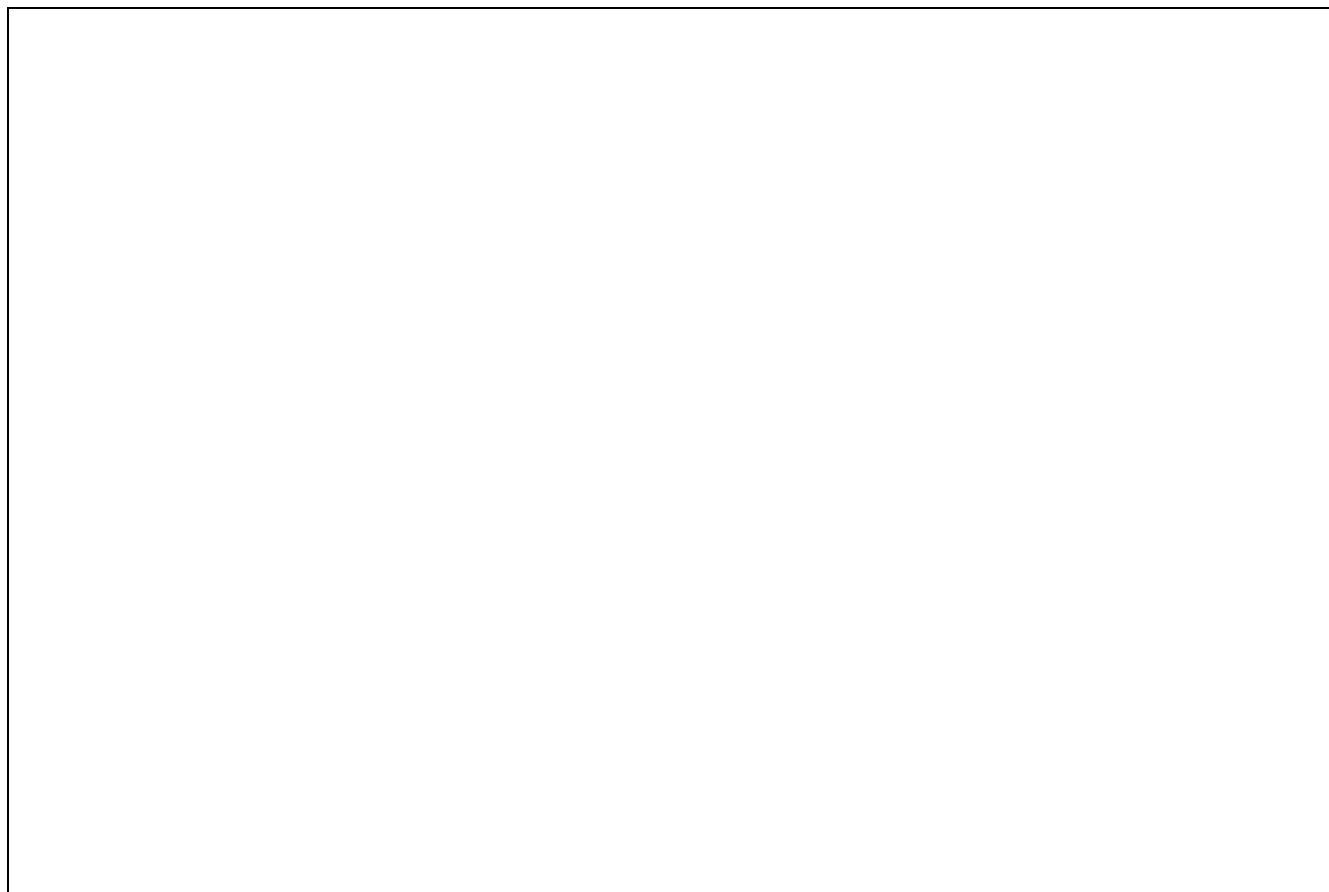


Abb.242: Barad-dûr - RotK (2): 1:07:11.

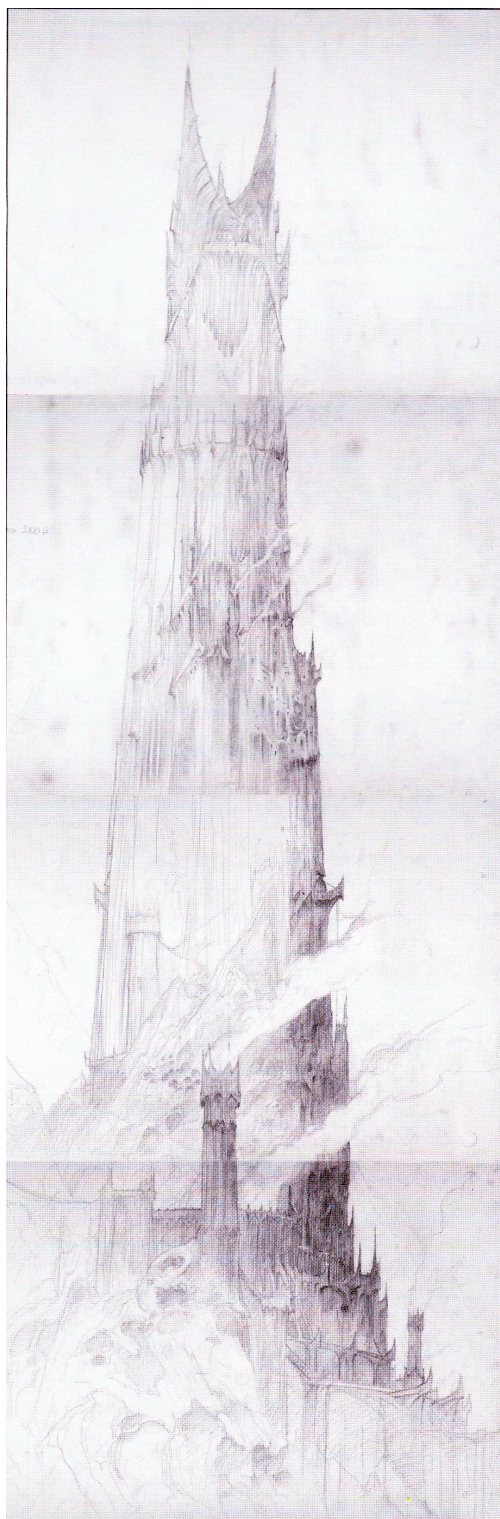


Abb.243: John Howe – Barad-dûr – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 198.

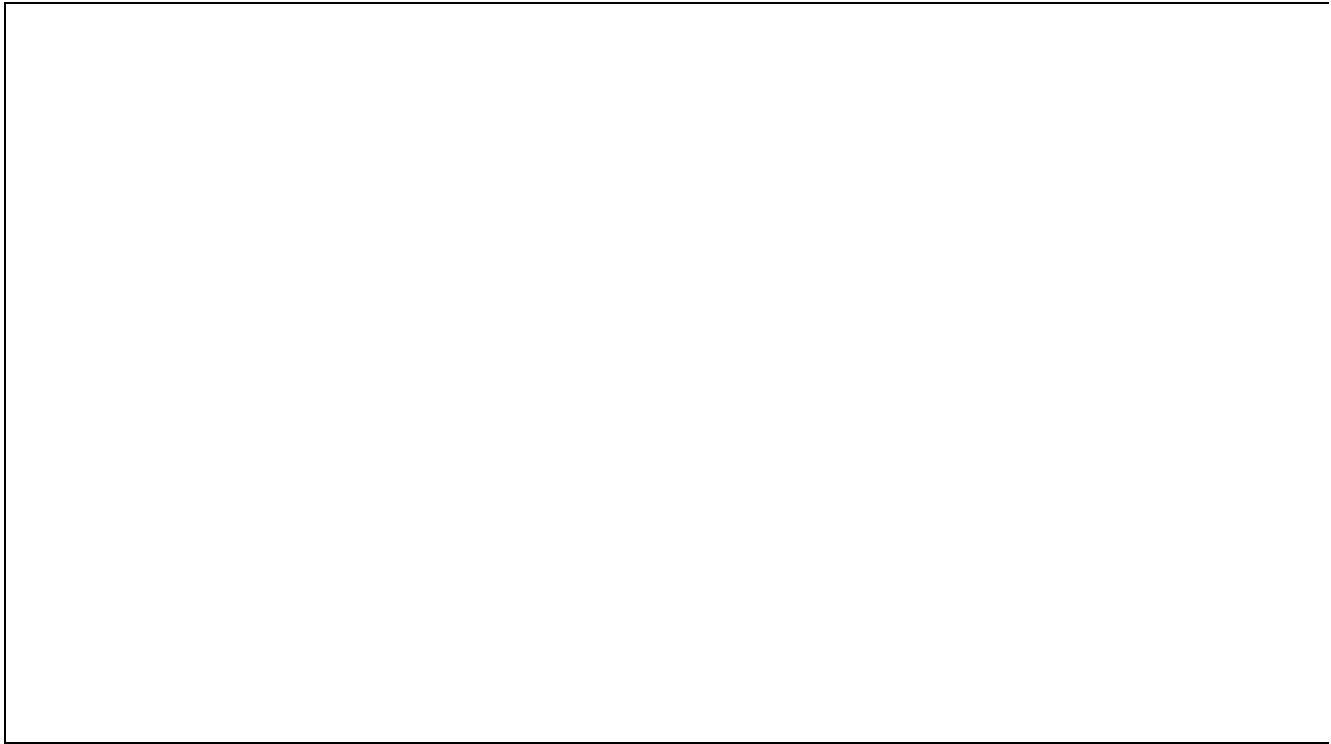


Abb.244: Schicksalsberg, Eingang – RotK (2): 1:01:01.

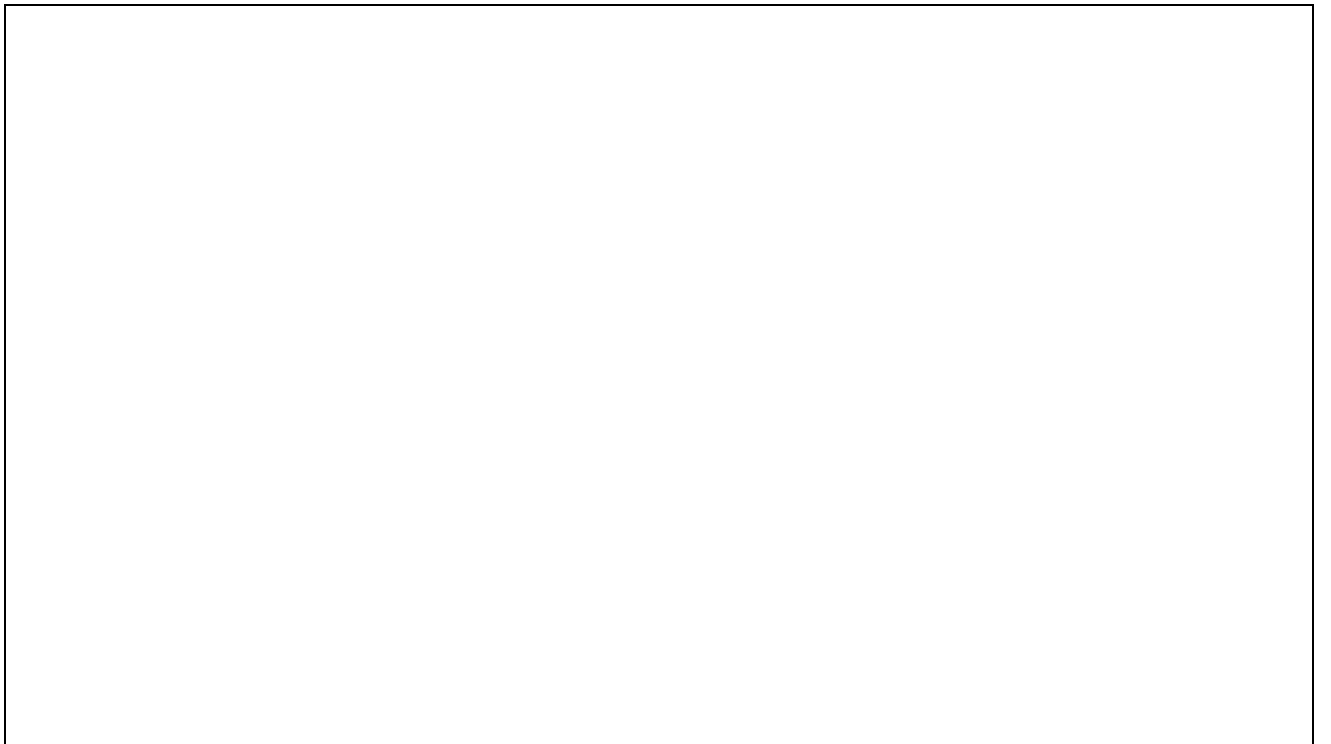


Abb.245: Schicksalsberg, Steg – RotK (2): 1:02:55.

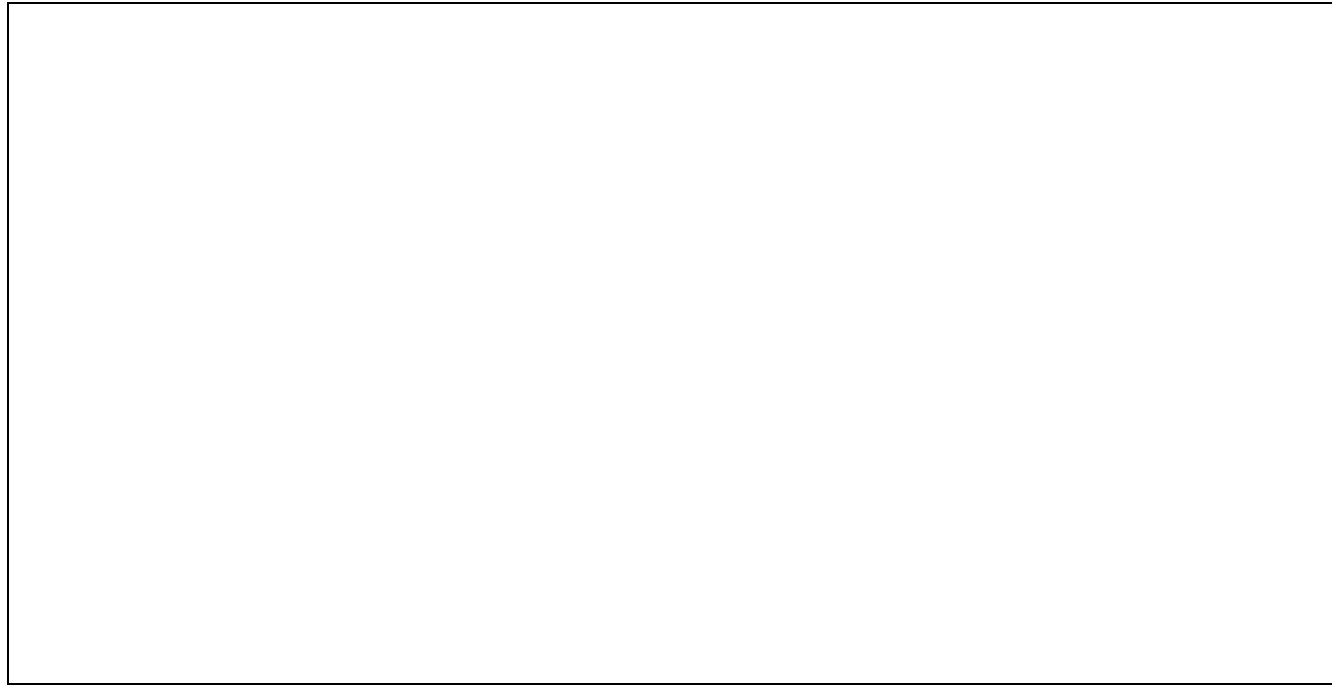


Abb.246: Graue Anfurten - RotK (2): 1:19:18.



Abb.247: William Turner – Ankunft in Venedig, um 1843. In: Beckett, Wendy: Die Geschichte der Malerei: 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken. Übersetzt u. a. v. Sebastian Viebahn. Köln 1996, S. 266.



Abb.248: Claude Lorrain – Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba, 1648. In: Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 95.



Abb.249: Alan Lee – The Grey Havens – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 215.

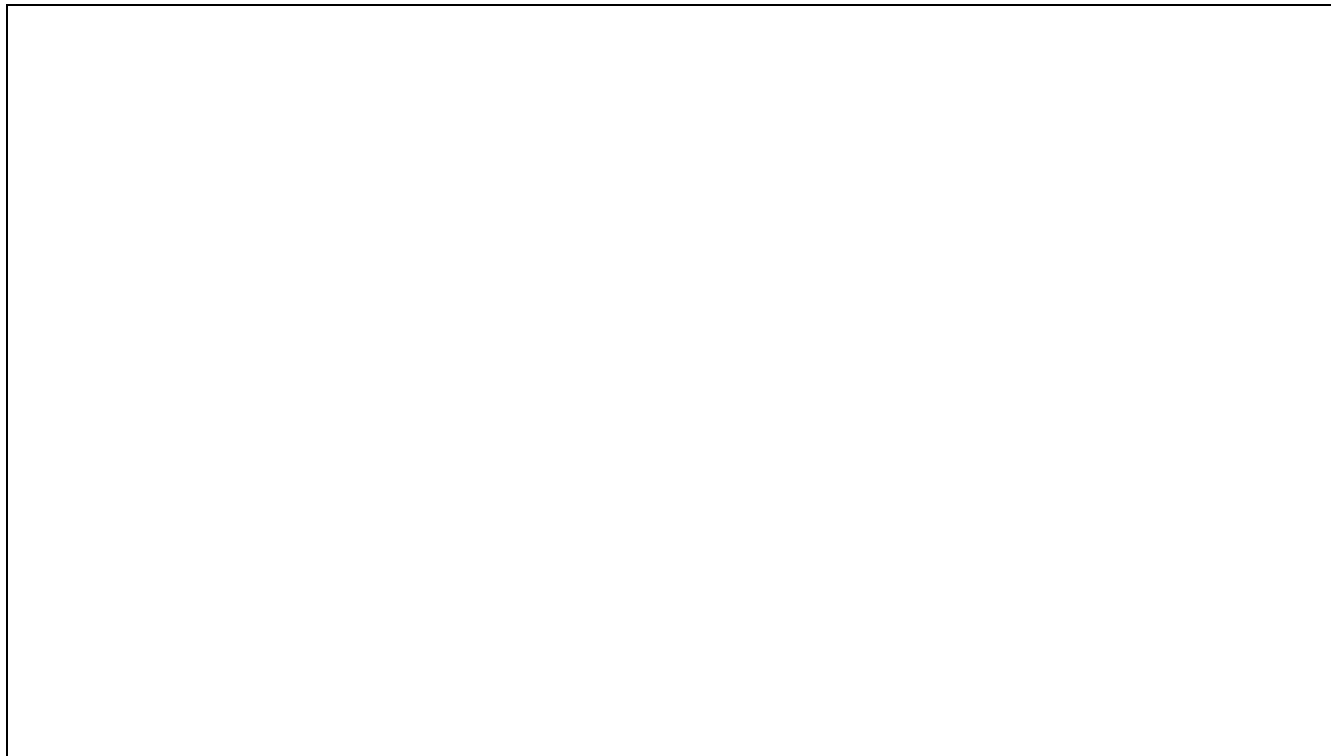


Abb.250: Hogwarts - HP (PS): 0:36:04.



Abb.251: „Große Halle“ in Hogwarts - HP (PS): 0:38:48.

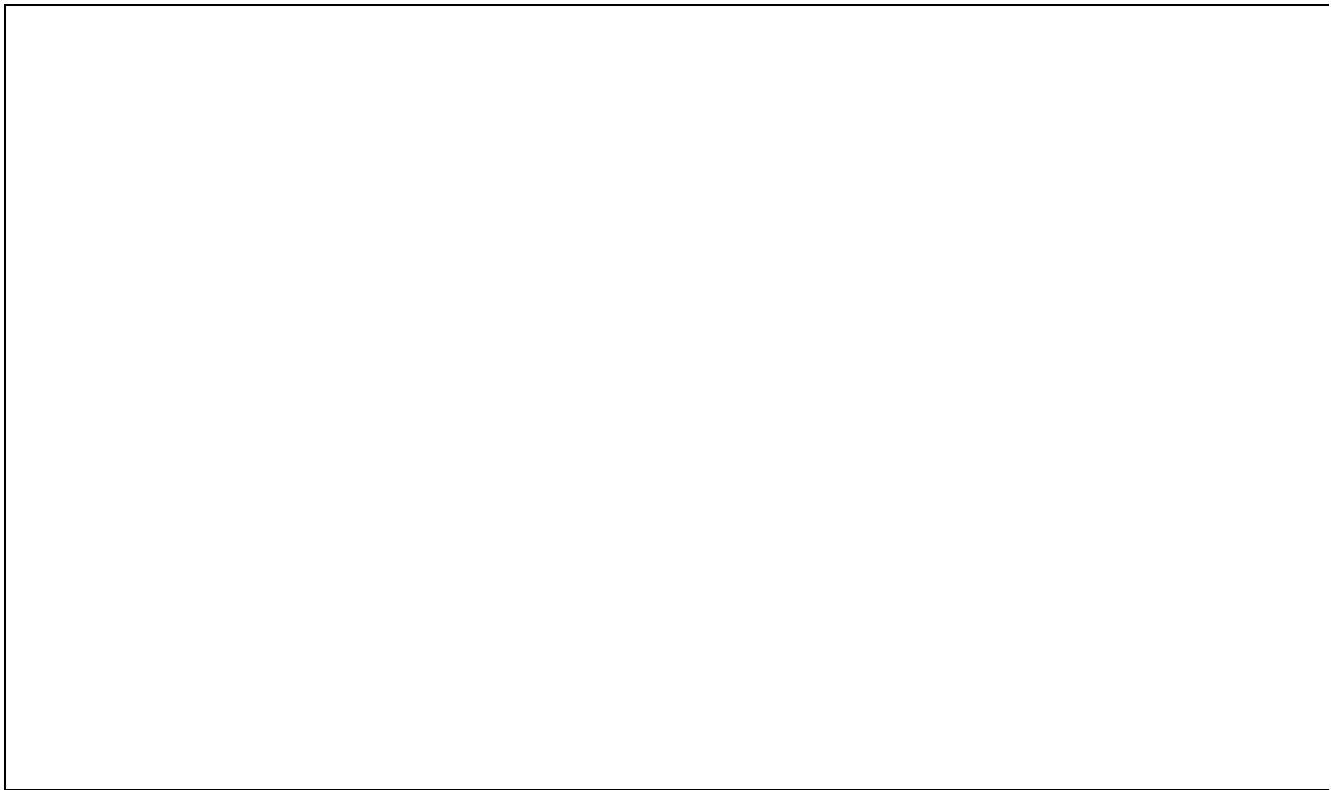


Abb.252: Schulhof - HP (PS): 1:33:58.

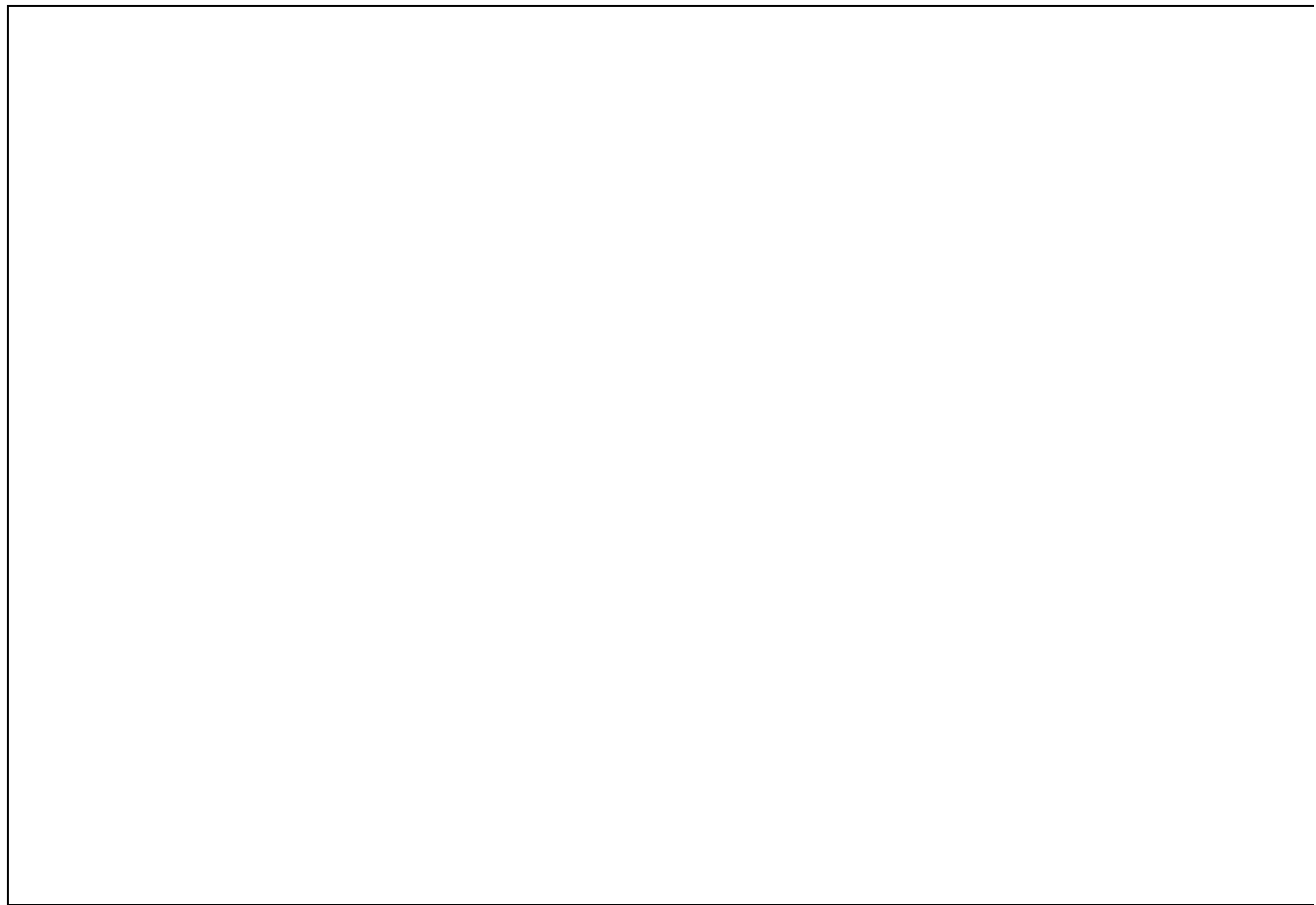


Abb.253: „Kathedrale“ von Hogwarts - HP (PS): 1:34:31.



Abb.254: Alnwick Castle

<http://www.bdyg.homepage.t>

[-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Alnwick_Castle/alnwick_castle.html](http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Alnwick_Castle/alnwick_castle.html)

, aufgerufen am 20.08.2012, um 13:54.

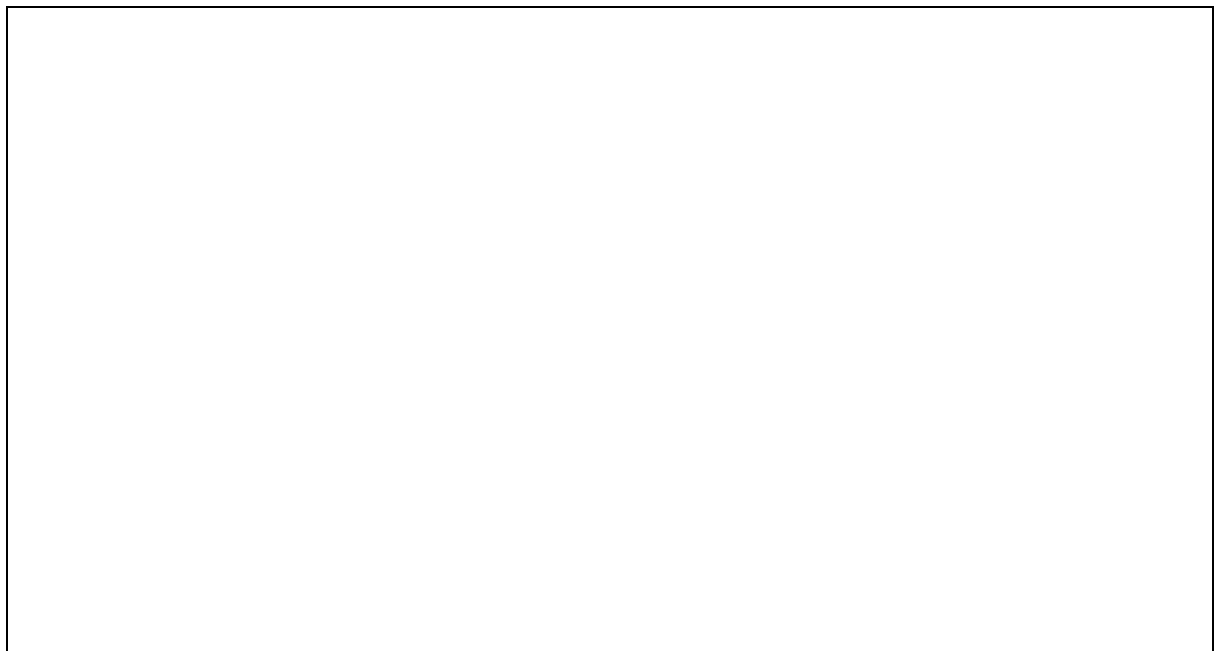


Abb.255: Quidditch-Training - HP (PS): 0:52:06.

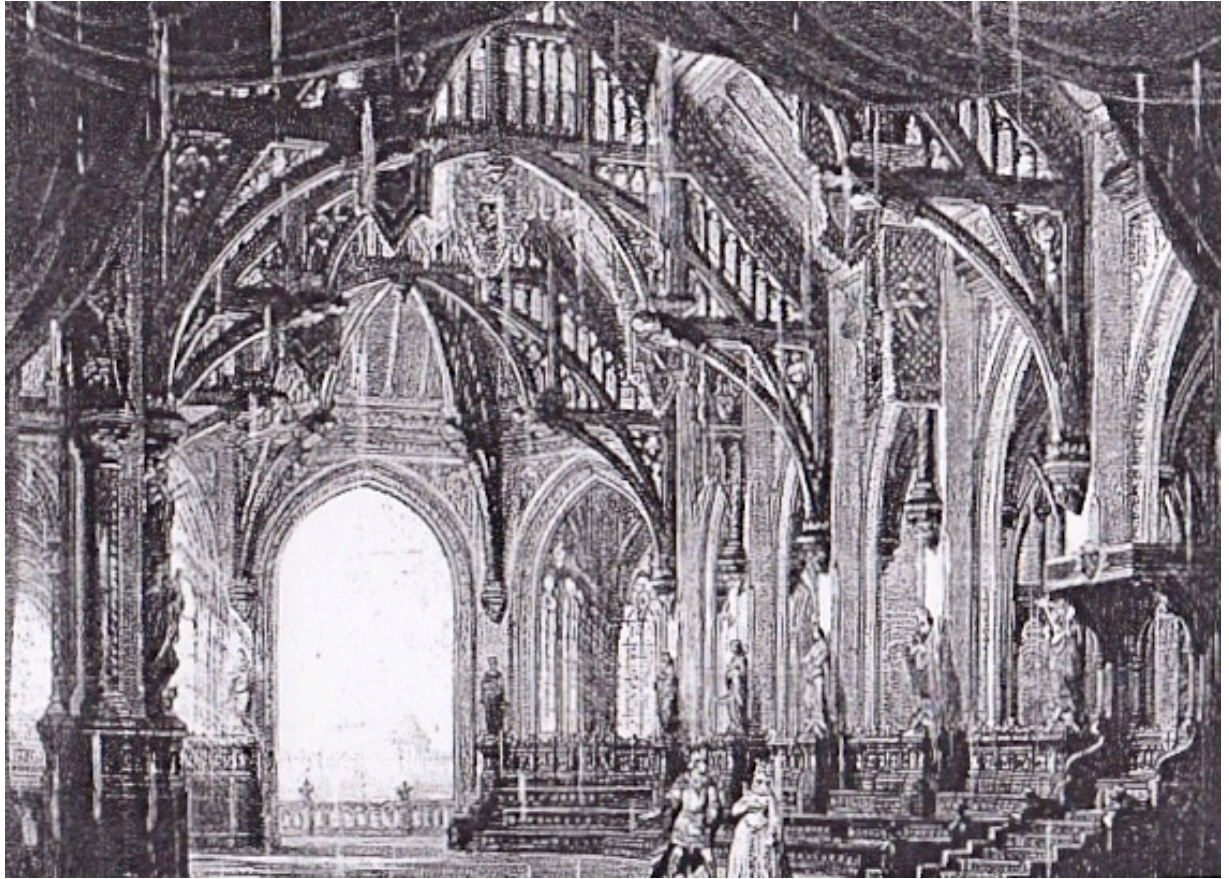


Abb.256: Philippe Chaperon – Esquisse de décor pour *Tannhäuser*, 1961. In: Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siècle France. Burlington 2003, S. 94.

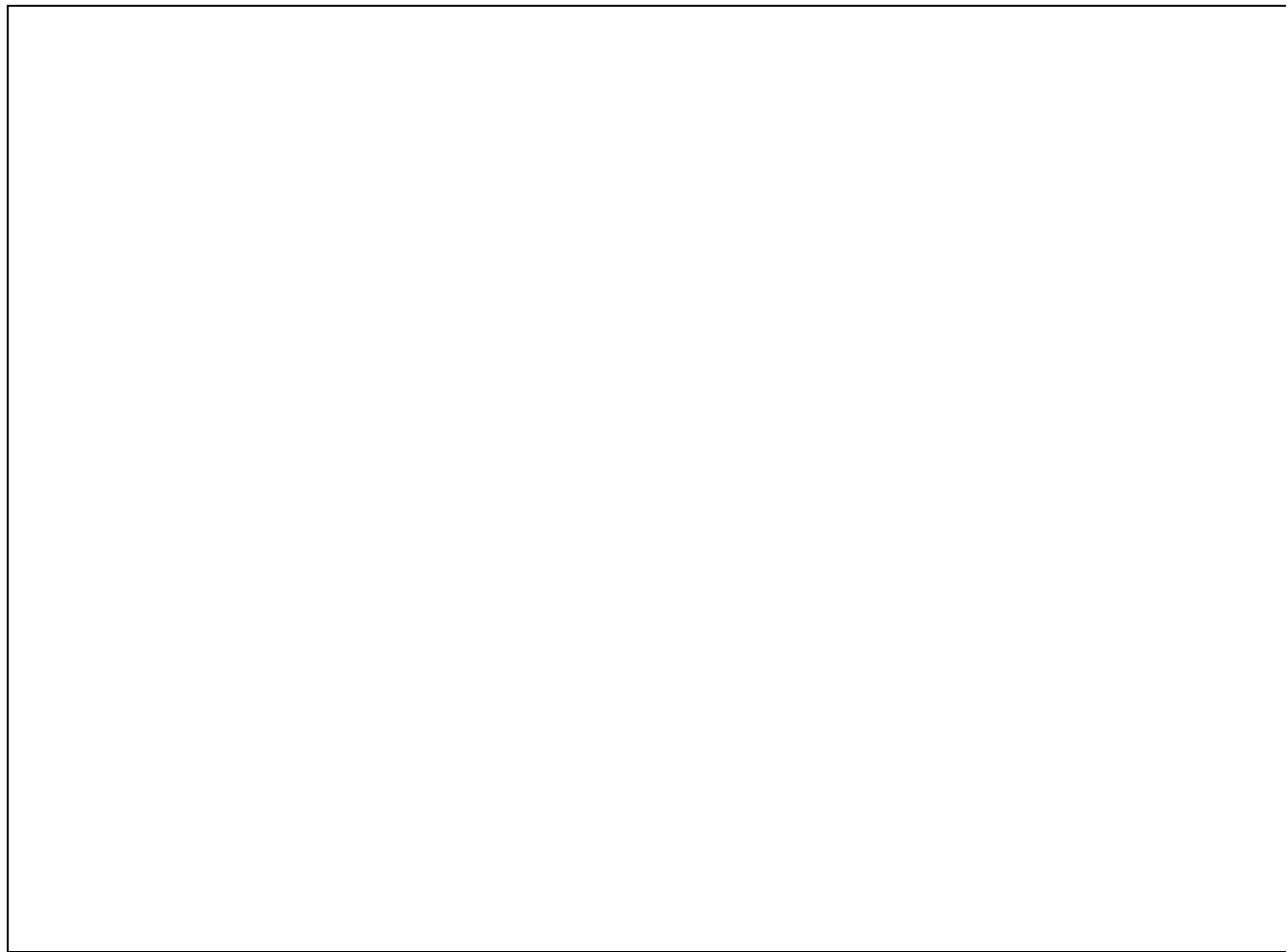


Abb.257: Harry-Potter-Freizeitpark in Florida:

<http://harrypotternews.universalorlando.com/images.php?item=50>, aufgerufen
am 20.08.2012, um 17:27.

7 Bibliographie:

7.1 Primärliteratur:

- Tolkien, J.R.R.: Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs. Übersetzt v. Margaret Carraux. Stuttgart 1979.
- J.K. Rowling: Harry Potter und der Stein der Weisen. Übersetzt v. Klaus Fritz. Hamburg 1998.

7.2 Sekundärliteratur:

- Albrecht, Donald: Architektur im Film : die Moderne als große Illusion. Übersetzt v. Ralph Eue. Berlin 1989.
- Affron Charles/Affron, Mirella: Art Direction and Film Narrative. New Brunswick 1995.
- Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart 2003. Bd. 5 s. v. 'Postmoderne/postmodern'.
- Bachl, Gottfried: Gefährliche Magie? Religiöse Parabel? Gute Unterhaltung. In: Im Bann des Zauberlehrlings? Hrsg. v. Kaspar H. Spinner. Regensburg 2001, (S. 42-49).
- Bakhtin, M. M.: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: The Dialogic Imagination. Hrsg. v. Michael Holquist. Übersetzt v. Carly Emerson, Michael Holquist. Austin 1981 (S. 84-258).
- Baudrillard, Jean: Illusion, Desillusion, Ästhetik. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann. In: Illusion und Simulation. Hrsg. v. Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger. Ostfildern 1995 (S. 90-101).
- Beckett, Wendy: Die Geschichte der Malerei: 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken. Übersetzt u. a. v. Sebastian Viebahn. Köln 1996.
- Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht. Köln 2003.

- Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979.
- Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York 2001.
- Börner, Klaus: Paradies-Gärten. In: Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 288-291);
- Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006.
- Bruno, Giuliana: Ramble City: Postmoderne und Blade Runner. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 65 – 79);
- Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm – auf der Leinwand. Sankt Augustin 2002.
- Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989.
- Catani, Stephanie: Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in >>Die Vermessung der Welt<<. In: Kehlmann, Daniel: >>Daniel Kehlmanns “Die Vermessung der Welt“. Hrsg. v. Gunter Nickel. Reinbeck 2008, (S. 198- 215).
- Conrad, Dennis: Oberrheinischer Meister. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 24-25).
- Das Kino träumt. Hrsg. v. Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews. Berlin 2009.
- Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007.
- Diskussion zwischen Jean-François Lyotard, Jean-Pierre Dubost und Publikum nach Vorführung des Films „Night of the Hunter“. Übersetzt v. Gabi Schilling. In: Der 2te Atem des Kinos. Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt/M 1996 (S. 47- 52); hier: S. 51.
- Die “Herr der Ringe“- Trilogie : Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Hrsg. v. Lothar Mikos, Susanne Eichner, Elizabeth Prommer, Michael Wedel. Konstanz 2007. Bd. 1.
- Disney, Walt: Disneyland. Dreams, Traditions and Transitions. O. O. O. J.
- Designing Disney`s theme parks, Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997.

- Dolgner, Dieter: Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch- emotionaler Idealität. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 15 – 32).
- Dorgerloh, Annette: Westwärts – ostwärts: Die Mauer im Spielfilm. In: Liebermann, Doris/Dorgerloh, Annette/Kuhrmann, Anke: Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film. Berlin 2011, (S. 329-421).
- Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney`s theme parks Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189).
- Dunlop, Beth: Building a Dream. New York.
- Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg 2007.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum >>Namen der Rose<<. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. Wien 1984.
- Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Übersetzt v. Burkhard Kroeber. München 1985.
- Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003.
- Faure, Elie, Chaplin, Charles: De la cinéplastique. In: Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937). Paris 1953, (S. 21-45)
- Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007.
- Felix, Jürgen: Die Postmoderne im Kino (revisited). In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, S. 7-10.
- Finch, Christopher : *Walt Disney's America*. New York 1978.
- Fischer Lexikon Literatur. Hrsg. v. Ulfert Rickles. Frankfurt/M 1996. Bd. 2 s. v. 'Moderne'.
- Fischer, Volker: Nostalgie – Geschichte als Trödelmarkt. Frankfurt/M 1980.

- Friedrich-Sander, Silke: Thomas Eakins – *Arcadia*. In: In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 74-75).
- Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006.
- Gedächtnis und Erinnerung. Hrsg. v. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Hamburg 2001 s. v. 'Nostalgie'.
- Geiger, Annette: „Form follows function“ als biozentrische Metapher in der Architektur- und Design- Theorie. In: Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004, (S. 51 – 68).
- Geismeyer, Willi: Casper David Friedrich: Leipzig 1998.
- Girveau, Bruno: La nostalgie bâtiesseuse – Architecture et décor chez Disney. In: IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY. Hrsg. v. Pierre Vallaud. Paris 2006, (S.208 – 236).
- Grütter, Tina: Melancholie und Abgrund. Berlin 1986.
- Hahn, Ronald/Giesen, Rolf: Das neue Lexikon des Fantasy-Films. Berlin 2001, S. 219. s. v. „Der Herr der Ringe“.
- Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981.
- Hauf, Monika: Die Marke >>Harry Potter<< - Eine Auslegung im Sinne von C. G. Jung – Ein Erfolg der Archetypen. Leipzig 2006.
- Hawthorn, Jeremy: Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Übersetzt v. Waltraud Kolb. Tübingen 1994 s. v. 'Moderne und Postmoderne'.
- Herding, Klaus: Toontown in Disneyland. In: Radical Art History. Hrsg. v. Wolfgang Kersten. Zürich 1997, (S. 195-201).
- Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1985.
- Honour, Hugh/ Fleming, John: Weltgeschichte der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558. s. v. 'Jugendstil'.
- Hutcheon, Linda: 'Postmodern film?'. In: Postmodern after images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 36 – 42).

- Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen?/Beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdruck der Ausgabe von 1828).
- Jameson, Fredric: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. London 1991.
- Jameson, Fredric: 'The nostalgia mode' and Nostalgia for the present'. In: Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997, (S. 23 – 35).
- Jantzen, Hans: Kunst der Gotik: klass. Kathedralen Frankreichs - Chartres, Reims, Amiens. Berlin 1987.
- Jencks, Charles: Die Postmoderne. Übersetzt v. Cornelia Berg-Brandel. Stuttgart 1987.
- Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. New York 1987.
- Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988.
- Jöckel, Sven: Der Herr der Ringe im Film : Event-Movie, postmoderne Ästhetik, aktive Rezeption. München 2005.
- Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – Ein postmodernes Kinderbuch? In: *Harry Potter* – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 49 – 71).
- Kittner, Alma-Elisa: Zwischen Südseetraum und Tivoli – Sehnsuchtsorte in der modernen und zeitgenössischen Kunst. In: Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010 (S. 191-216).
- Kleines Wörterbuch der Architektur. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2003.
- Klinkott, Manfred: Der Rundbogenstil von Heinrich Hübsch und sein Einwirken auf die Berliner Profanarchitektur. In: Heinrich Hübsch. Hrsg. v. d. Stadt Karlsruhe. Karlsruhe 1983, (S. 140-151).
- Krause, Arnulf: Die Welt der Wikinger. Frankfurt/M 2006.
- Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Frankfurt/M 1976.
- Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989.

- LEXIKON DER SCIENCE FICTION LITERATUR. Hrsg. v. H. J. Alpers, Werner Fuchs, Ronald Hahn und Wolfgang Jeschke. München 1988.
- Literaturwissenschaftliches Lexikon – Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz. Berlin 2006 s. v. 'Postmoderne'.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M 1997.
- Mallet-Stevens, Rob. : Architecture et Cinéma. In:: Les cahiers du mois, 16-17. Paris 1925, (S. 95-98).
- Mann, Albrecht: Die Neuromanik. Köln 1966.
- Marling, Karal Ann: Imagineering the Disney Theme Parks. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 29 – 176).
- Mast, Gerald/Kawin, Bruce: A short history of the movies. New York 2006.
- Meder, Thomas: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films. Berlin 2006.
- Medici-Mall, Katharina: Historismus wie er leibt und lebt. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998 (S. 213-232).
- Metzler Lexikon Ästhetik. Hrsg. v. Achim Trebeß. Stuttgart 2006, S. 188 s. v. 'Ironie/Ironisch'.
- Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007 s. v. 'Postmoderne'.
- Meyer, Petra: Matrix: Körper- und Medieninszenierung im postmodernen Film. In: Die Postmoderne im Kino. Hrsg. v. Jürgen Felix, Norbert Grob. Bamberg 2002. Bd. 1, (S. 297 – 320).
- Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt v. Jürgen Klein, Hubertus von Gemmingen. Stuttgart 1983.
- Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Viktor Zmegac. Tübingen 1994 s. v. 'Postmoderne'.
- Nairn, T.: The Enchanted Glass : Britain and Its monarchy. London 1988.

- Necknig, Andreas Thomas: Wie *Harry Potter*, *Peter Pan* und *Die Unendliche Geschichte* auf die Leinwand gezaubert wurden. Berlin 2007.
- Nel, Philip: Lost in Translation? *Harry Potter*, from Page to Screen. In: Critical Perspectives on Harry Potter. Hrsg. v. Elizabeth Heilman. New York 2009, (S. 275-290).
- Norberg-Schulz, Christian: Vom Sinn des Bauens. In: Kirschenmann, Jörg, C. /Syring, Eberhard: Hans Scharoun. Stuttgart 1993.
- Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Übersetzt v. Dieter Schwarz. Köln 1980.
- Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980.
- Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995.
- Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Übersetzt v. Kurt Windels. München 1957.
- Postmodern after-images: a reader in film, television, and video. Hrsg. v. Peter Brooker, Will Brooker. London 1997.
- Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997.
- Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008.
- Robertson, R.: After Nostalgia? Wilful Nostalgia and the Phases of Globalization. In: Theories of Modernity and Postmodernity. Hrsg. v. B. S. Turner. London 1990, (S. 45-61).
- Russ, Sigrid: Neuschwanstein – der Traum eines Königs. München 1983.
- Russel, Gary: The Art of the Fellowship of the Ring. New York 2002.
- Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003.
- Russel, Gary: The Art of The Return of the King. New York 2004.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001.
- Schirmer Wulf: Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift. In: Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir

- bauen? / beantwortet von H. Hübsch. Karlsruhe 1983 (Nachdr. d. Ausg. Karlsruhe 1828), (S. I-VII).
- Schneider-Ferber, Karin: Die Anfänge. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Ausgabe: Januar 2001, (S. 22 – 25).
 - Schnyder, Mireille: Daz ander paradïse. In: Paradies – Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010, (S. 63 – 76).
 - Schütz, Bernhard/Müller, Wolfgang: Deutsche Romanik. Frechen 2006.
 - Sepp, Stephan: Von “Ludwigland“ nach “New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998.
 - Shippey, Tom: Der Weg nach Mittelerde. Übersetzt v. Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008.
 - Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010.
 - Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Übersetzt v. Hans J. Schütz. Stuttgart 2001.
 - Silver, Larry: Hieronymus Bosch. Übersetzt v. Ingrid Hacker-Klier. München 2006.
 - Sontag, Susan: Anmerkungen zu »Camp« (Notes on »Camp«). In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. Übersetzt v. Mark. W. Rien. Frankfurt/Main 2009, (S. 322-341).
 - Souli, Sofia: Griechische Mythologie. Übersetzt v. Hanns E. Langenfass. Athen 1995.
 - Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst. Hrsg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf. Bonn 2004.
 - Strobel, Ricarda: *Harry Potter* auf der Leinwand: Der Spielfilm *Harry Potter und der Stein der Weisen*. In: *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hrsg. v. Christine Garbe, Maik Philipp. Hamburg 2006, (S. 113 – 127).
 - Susman, Warren I.: *Culture as History : The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York 1973.
 - The Art of Forgetting. Hrsg. v. Adrian Forty, Susanne Küchler. Oxford 2001.
 - Thomas, Bob: Walt Disney – An American Original. New York 1976.

- Tolkien, J. R. R.: Tree and Leaf. London 1988.
- Topografien der Sehnsucht. Hrsg. v. Claudia Benthien, Manuela Gerlof. Köln 2010.
- Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975.
- Traeger, Jörg: Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Hildesheim 1991.
- Tschoecke, Jutta: Neuschwanstein. München 1977.
- Tuan, Yi-Fu: Disneyland – It's Place in World Culture. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 191-198).
- Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18.Jahrhundert. Olms 2004.
- Uelmen, Amelia J.: Seeing the USA.: the landscapes of Walt Disney. Georgetown 1991.
- Uyldert, Mellie: Die Entdeckung von Mitteleuropa. Übersetzt v. Sjoerd Niemeyer und Oli Niemeyer. Saarbrücken 1978.
- Vidler, Anthony: Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre. In: Filmarchitektur : von Metropolis bis Blade Runner. Hrsg. v. Dietrich Neumann. München 1996, (S. 13-25).
- Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997.
- Weihsmann, Helmut: Cinetecture – Film – Architektur - Moderne. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien 1995,
- Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen – Architektur im Film. Wien 1988.
- Wilson, Thomas Murray: BLOCKBUSTER PASTORAL: An Ecocritical Reading of Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Films. In: How we became Middle-earth. Hrsg. v. Adam Lam, Nataliya Oryshchuk. Zollikofen 2007, (S. 185-196).
- Wörner, Friedrich J.: Burgen, Schlösser und Bauwerke der Hohenzollern in 900 {neunhundert} Jahren. Moers 1981.
- Zwickel, Wolfgang: Der salomonische Tempel. Mainz 1999.

7.3 Internetquellen:

- <http://bettysbox.at/falkenaugen/ROTK.htm>
- http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Alnwick_Castle/alnwick_castle.html
- http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Gloucester/gloucester.html,
- http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Oxford/oxford.html
- <http://www.mckellen.com/cinema/lotr/001128.htm>
- <http://www.sphaerentor.com/tolkien/index.php?file=rubrik.php&id=11>
- <http://www.universalorlando.com/harrypotternews/images.aspx>.
- <http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>.

7.4 Audiovisuelle Quellen:

- Amenábar, Alejandro: „Agora“ – International Trailer. Tobis 2009. Angesehen auf: http://www.filmempfehlung.com/18_news_00384-agora-internationaler-trailer-online am 17.08.2012 um 15:44.
- Jackson, Peter: „Die Gefährten“. (Kinofassung) Warner Home Video Germany 2007.
- Jackson, Peter: „Die zwei Türme“. (Kinofassung) Warner Home Video Germany 2007.
- Jackson, Peter: „Die Rückkehr des Königs“. (Kinofassung) Warner Home Video Germany 2007.
- Mann, Anthony: „Der Untergang des römischen Reiches“. (Neu Digital Remastered) Koch Media GmbH 2009.
- Scott, Ridley: Gladiator. (Kinofassung) Universal Pictures Germany GmbH 2004.

7.5 Abbildungsverzeichnis:

- Abb.1: Alan Lee – Cirith Ungol – sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 127.
- Abb.2: Alan Lee – Isengard - Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 42.
- Abb.3: Paul Lasaine – Isengard - Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 43.
- Abb.4: Heinrich Hübsch - Polytechnische Schule in Karlsruhe 1829-1835. In: Schirmer, Wulf: Anmerkungen zur Weinbrenner-Nachfolge. In: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Hrsg. v. Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel. Dresden 1998, (S. 33 – 52); hier: S. 47.
- Abb.5: Die Wiener Ringstrasse. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 101.
- Abb.6: Heinrich von Ferstel – Votivkirche, Wien. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 119.
- Abb.7: Friedrich von Schmidt – Wiener Rathaus. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 103.
- Abb.8: Theophil von Hansen – Parlamentsgebäude in Wien (Aufnahme von 1898). In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 102.
- Abb.9: St. Benno (München), Grundriss. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 67.
- Abb.10: St. Benno (München), Chor. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 69.
- Abb.11: Liebfrauenkirche in Zürich, Westseite. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur

Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 156.

- Abb.12: Liebfrauenkirche in Zürich, Innenraum. In: Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008, S. 157.
- Abb.13: Paul Abadie – Sacre-Coeur, Grundriss 1874. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 652.
- Abb.14: Kathedrale von Périgueux. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 685.
- Abb.15: Paul Abadie – Sacre-Coeur, Portal (Zeichnung). In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 644.
- Abb.16: Saint-Pierre in Angoulême. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 622.
- Abb.17: Sacre-Coeur, Apsis. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 655.
- Abb.18: Paul Abadie – Sacre-Coeur. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 653.
- Abb.19: Kathedrale von Périgueux, Turm. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 685.
- Abb.20: Modell von Minas Tirith – RotK (Bonus): 0:54:42.
- Abb.21: Paul Abadie – Krypta (Zeichnung). In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 654.
- Abb.22: Minas Tirith, Fassade der Veste - RotK (1): 0:31:44.
- Abb.23: Reichstag. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 596.
- Abb.24: Reichstag, Kaiserkrone. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 601.
- Abb.25: Paul Wallot – Reichstag, Westfassade. In: Dauss, Markus: Identitätsarchitekturen. Dresden 2007, S. 597.
- Abb.26: August Stüler - Burg Hohenzollern – Kaiser-, Bischofs- und Markgrafenturm. In: Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 23.

- Abb.27: Mordor - FotR (1): 0:25:57.
- Abb.28: August Stüler – Burg Hohenzollern, Burghof. In: Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern – von d. mittelalterl. Burg zum national-dynast. Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 24.
- Abb.29: Wartburg, Innenhof. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 200.
- Abb.30: Camelot:
http://www.bbc.co.uk/merlin/#/pictures/series_1/arthur/, aufgerufen am 07.08.2012, um 11:40.
- Abb.31: Christian Jank – Neuschwanstein von Nordwesten, Entwurf 1869. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 47.
- Abb.32: Gustav Seeberger – Aquarell: Schlafzimmer Ludwigs II. auf Hohenschwangau 1865. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 49.
- Abb.33: Eduard Riedel: Erster Grundriss für Schloss Neuschwanstein 1868. In: Sepp, Stephan: Von “Ludwigland“ nach “New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, Abb. 2.
- Abb.34: Christian Jank – Vorentwurf zu Neuschwanstein 1868. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995, S. 55.
- Abb.35: Julius Hofmann – Sängersaal Neuschwanstein. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 532.
- Abb.36: Eduard Riedel – Grundriss Erdgeschoss Neuschwanstein 1868. In: Sepp, Stephan: Von “Ludwigland“ nach “New Neuschwanstein“. Stuttgart 1998, Abb. 3.
- Abb.37: Angelo II. Quaglio – Modell zum zweiten Aufzug von „Lohengrin“ 1867. In: Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 37.
- Abb.38: Christian Jank – Entwurf für die Tribünenarkaden des Ritterhauses 1870. In: Petzet, Michael: Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs : Ludwig II. u. seine Schlösser. München 1980, S. 38.
- Abb.39: Julius Hofmann: Thronsaal Neuschwanstein. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 530.

- Abb.40: Herb Ryman: Sleeping Beauty Castle. In: Sepp, Stephan: Von "Ludwigland" nach "New Neuschwanstein". Stuttgart 1998, Abb. 47.
- Abb.41: Sleeping Beauty Castle, Rückseite. In: Marling, Karal Ann: Imagineering the Disney Theme Parks. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 29 – 176); hier: S. 38.
- Abb.42: Christian Jank/ Eduard Riedel - Neuschwanstein. In: Schurdel, D. Harry/Hans Siemons: Traumburgen. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Hrsg. v. Franz Metzger. Ausgabe: Januar 2001, (S. 50 – 51); hier: S. 50.
- Abb.43: Burg Falkenstein, Modell von Max Schultze. Doss, Erika: Making Imagination safe in the 1950s. In: Designing Disney's theme parks. Hrsg. v. Karal Ann Marling. Paris 1997, (S. 179 – 189); hier: S. 188.
- Abb.44: Oberrheinischer Meister – Paradiesgärtlein, um 1410/20. In: Conrad, Dennis: Oberrheinischer Meister. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 24-25); hier: S. 25.
- Abb.45: Thomas Eakins – Arcadia, um 1883. In: Friedrich-Sander, Silke: Thomas Eakins – *Arcadia*. In: Gärten: Ordnung - Inspiration – Glück. Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt/M 2006, (S. 74-75); hier: S. 75.
- Abb.46.: Hans Scharoun – Philharmonie in Berlin 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 596.
- Abb.47: Hans Scharoun – „Urskizze“ 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 595.
- Abb.48: Hans Scharoun – ohne Titel, Aquarell 1919-21. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 585.
- Abb.49: Alvar Aalto – Villa Mairea 1937/38. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 609.
- Abb.50: Antonio Gaudi – Casa Batlló. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 204.

- Abb.51: Bruchtal – Bakshi: 0:41:33.
- Abb.52: Antonio Gaudi – Santa Coloma de Cervelló, Krypta. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 197.
- Abb.53: Victor Horta – Maison et Atelier Horta, Treppenhaus. In: Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 143.
- Abb.54: Bruchtal – Bakshi: 0:45:41.
- Abb.55: William Kent – Stowe – Tempel der Alten Tugend. In: Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Köln 1989, S. 39.
- Abb.56: Machern, Ritterburg. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 279.
- Abb.57: Wörlitz, Der Stein. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 267.
- Abb.58: Michael Graves – Portland Building. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 7.
- Abb.59: Paolo Portoghesi und Vittorio Gigliotti: Casa Baldi I, Rom. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 81.
- Abb.60: Robert Venturi - Guild House. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 118.
- Abb.61: Paul Rudolph – Crawford Manor. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 114.
- Abb.62: Das „Signet“ des „Caesars Palace“. In: Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Übersetzt v. Heinz Schollwöck. Braunschweig 1997, S. 74.
- Abb.63: Flug eines „Fell Beasts“ durch die Straßen von Minas Tirith – RotK (1): 1:29:48.
- Abb.64: Julian Butter – Computeranimation eines Pferdes – RotK (Bonus): 1:17:16.
- Abb.65: Max Dennision – Osgiliath and Morgul Vale – Digital Matte Painting. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 33.

- Abb.66: Minas Tirith - FotR (1): 0:26:18.
- Abb.67: Hobbingen - FotR (1): 0:10:50.
- Abb.68: Alan Lee – Hobbiton – Hobbit Holes. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 16.
- Abb.69: Hobbingen - LotR (Bakshi): 0:04:00.
- Abb.70: Germanenbehausung - UdrR: 2:21:07.
- Abb.71: John Howe – Hobbit-Höhle. In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 82.
- Abb.72: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.
- Abb.73: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.
- Abb.74: „Bag End“ - FotR (1): 0:12:32.
- Abb.75: Darmstadt Mathildenhöhe:
<http://www.negativ-film.de/2010/10/jugendstil-in-mittelerde.html>,
aufgerufen am 19.06.2012, um 11:59.
- Abb.76: Bag End“ - FotR (1): 0:11:46.
- Abb.77: Victor Horta – Treppengeländer, Detail. In: Fahr-Becker, Gabrielle: Jugendstil. Köln 2007, S. 136
- Abb.78: John Constable – The White Horse, 1819. In: Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Bielefeld 2010, S. 196.
- Abb.79: John Howe – Hobbiton – Bag End. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 21.
- Abb.80: Alan Lee – Rivendell – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 53.
- Abb.81: Alan Lee – Bree – Town Square. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 29.
- Abb.82: Bree - FotR (1): 0:53:02.
- Abb.83: Bree, Gasthaus - Bakshi: 0:20:15.
- Abb.84: Bree, Gasthaus - FotR (1): 0:53:54.
- Abb.85: Alan Lee – Bree – The Prancing Pony. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 31.
- Abb.86: Bree, Gasthaus - FotR (1): 0:48:40.

- Abb.87: Bree, Gästezimmer - FotR (1): 0:36:15.
- Abb.88: Roger Kupelian und Mark Sullivan – Bree – Entre Route. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 28.
- Abb.89: Amon Sûl - FotR (1): 0:58:58.
- Abb.90: Strawberry Hill, Nordfassade. In: Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert . Olms 2004, S. 378.
- Abb.91: C. D. Friedrich – Abtei im Eichenwald 1809/10. In: Geismeyer, Willi: Casper David Friedrich: Leipzig 1998, Tafel 8.
- Abb.92: Alan Lee – Weathertop – The Architecture. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 33.
- Abb.93: Berlin, Pfaueninsel. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 255.
- Abb.94: Amon Sûl - LotR (Bakshi): 0:32:45.
- Abb.95: Isengart, Gruben - TTT (1): 0:14:28.
- Abb.96: Orthanc - FotR (1): 0:37:13.
- Abb.97: Barad-dûr - RotK (2): 1:07:11.
- Abb.98: Orthanc - FotR (1): 0:37:17.
- Abb.99: Orthanc, Turmspitze - FotR (1): 1:12:18.
- Abb.100: Hill House, Schlafzimmer - TH: 1:09:55.
- Abb.101: Alan Lee – Isengard – Inside Orthanc Tower. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 40.
- Abb.102: Orthanc, Palantír- Zimmer - FotR (1): 0:38:57.
- Abb.103: Orthanc, Interieur - LotR (Bakshi): 0:12:42.
- Abb.104: Peter Jackson auf dem Thron in Orthanc. In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 104.
- Abb.105: Bruchtal, Krankenzimmer - FotR (1): 1:10:59.
- Abb.106: Jeremy Bennett – Rivendell – Color scheme. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 112.
- Abb.107: Alan Lee – Illustration zu Tolkiens „Der Herr der Ringe“ In: Sibley, Brian: Der Herr der Ringe – Das offizielle Filmbuch. Stuttgart 2001, S. 23.

- Abb.108: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of The Ring. New York 2002, S. 15.
- Abb.109: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 51.
- Abb.110: James Stirling – Entwurf für das Museum in Düsseldorf. In: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Übersetzt v. Nora von Mühlendahl-Krehl. Stuttgart 1988, S. 112.
- Abb.111: Bruchtal - FotR (1): 1:21:35.
- Abb.112: Alan Lee – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 53.
- Abb.113: Jeremy Bennett – Rivendell. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 48.
- Abb.114: Prag Hradschin (Eigenaufnahme).
- Abb.115: Felsenheiligtum von Ellora. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 145.
- Abb.116: Pagode. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 147.
- Abb.117: Bruchtal, Balkon - FotR (1): 1:13:25.
- Abb.118: Victor Horta – Tassel-Haus. In: Honour, Hugh: Weltgeschichte: der Kunst. Übersetzt u. a. v. Dagmar Bosse. München 1983, S. 558. s. v. 'Jugendstil'.
- Abb.119: August Endell - Atelier „Elvira“. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 74.
- Abb.120: Yanick Dusseault – Rivendell – Final Matte Painting. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 109.
- Abb.121: Elronds Kammer - FotR (1): 1:19:46.
- Abb.122: Bruchtal, Wandgemälde - FotR (1): 1:19:35.
- Abb.123: Alan Lee – Rivendell – frühe Version von Elronds Kammer. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 51.
- Abb.124: Bruchtal, Schwert - FotR (1): 1:19:50.

- Abb.125: Alan Lee – Moria – Exterior pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 60.
- Abb.126: J. R. R. Tolkien: Eingang von Moria. In: Tolkien, J. R.R.: Der Herr der Ringe – Die Rückkehr des Königs. Stuttgart 1979.
- Abb.127: Moria, Eingangspforte - FotR (2): 0:11:29.
- Abb.128: Moria, Vorraum - FotR (2): 0:11:44.
- Abb.129: Moria, Große Halle - FotR (2): 0:28:49.
- Abb.130: Alan Lee – Moria – Dwarrowdelf. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 63.
- Abb.131: Moria, Balins Grab - FotR (2): 0:18:56.
- Abb.132: Ermenonville, La Tour de Gabriele. In: Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981, S. 265.
- Abb.133: Sonnentempel in Palenque. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 171.
- Abb.134: Moria - FotR (2): 0:12:01.
- Abb.135: Cuzco (Peru) – Scheintor. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 175.
- Abb.136: Mykenisches Portal. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 107.
- Abb.137: Moria - Bakshi: 0:57:25.
- Abb.138: Moria - FotR (2): 0:14:18.
- Abb.139: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 82.
- Abb.140: Lothlórien - FotR (2): 0:38:26.
- Abb.141: John Chute, Horace Walpole - Strawberry Hill, Südfassade. In: Tüting, Marion: Rokoko-Gotik - ein Phänomen des englischen "Gothic Revival" im 18. Jahrhundert . Olms 2004, S. 319.
- Abb.142: John Howe – The Black Gates – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.
- Abb.143: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 82.

- Abb.144: Celeborn und Galadriel - FotR (2): 0:38:52.
- Abb.145: Edward C. Burne-Jones - Prinzessin Sabra, oder: Die Tochter des Königs, 1865-66. In: Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 2007, S. 29.
- Abb.146: Philipp Otto Runge – „Tag“ (Federzeichnung). In: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975, S. 347.
- Abb.147: Alan Lee – Lothlórien – Tree concepts. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 75.
- Abb.148: Galadriels Spiegel - FotR (2): 0:43:08.
- Abb.149: Alan Lee – Lothlórien – Various sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship of the Ring. New York 2002, S. 83.
- Abb.150: Amon Hen - FotR (2): 0:57:44.
- Abb.151: Alan Lee – Amon Hen – The Seeing Seat. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 91.
- Abb.152: Amon Hen - FotR (2): 0:59:54.
- Abb.153: John Howe: Amon Hen – The Seeing Seat. In: Russel, Gary: The Art of The Fellowship Of The Ring. New York 2002, S. 90.
- Abb.154: Schleier des Rings - FotR (2): 0:53:31.
- Abb.155: Edoras - TTT (1): 0:54:50.
- Abb.156: Motte. In: Schneider-Ferber, Karin: Die Anfänge. In: Geschichte – Menschen • Ereignisse • Epochen. Hrsg. v. Franz Metzger. Ausgabe: Januar 2001, (S. 22 – 25); hier: S. 22.
- Abb.157: Stabkirche. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 202.
- Abb.158: Treppe zur „Goldenen Halle“ - TTT (1): 0:59:21.
- Abb.159: Edoras, Festsaal - TTT (1): 0:58:43.
- Abb.160: Edoras, Festsaal, Detail – TTT (1): 0:17:26.
- Abb.161: Jeremy Bennett – The Golden Hall Tapestries – Tapestry designs. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 68.
- Abb.162: Jeremy Bennett – The Golden Hall Tapestries – Tapestry designs. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 68.

- Abb.163: Alan Lee - The Golden Hall – Tapestry designs. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 69.
- Abb.164: Michael Neher – Lohengrins Abreise mit dem Schwan. In: Petzet, Michael: Gebaute Träume : die Schlösser Ludwigs II. von Bayern. München 1995.
- Abb.165: Edoras, Festsaal, Detail – TTT (1): 0:55:13.
- Abb.166: UdrR – Germanien, röm. Befestigung: 0:05:24.
- Abb.167: UdrR – Lucillas Zelt: 2:02:08.
- Abb.168: UdrR – Lucillas Zelt: 2:02:30.
- Abb.169: John Howe – Edoras Stables – Pencil sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 71.
- Abb.170: „Black Gates“ - RotK (2): 0:52:39.
- Abb.171: Tormechanismus der „Black Gates“ - TTT (1): 0:47:31.
- Abb.172: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:04:45.
- Abb.173: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:16:02.
- Abb.174: Osgiliath, Detail – TTT (2): 1:03:29.
- Abb.175: Hornburg - TTT (2): 0:42:12.
- Abb.176: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:03:40.
- Abb.177: Osgiliath, Detail – TTT (2): 1:10:06.
- Abb.178: Alan Lee – Osgiliath – Pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.
- Abb.179: Osgiliath - TTT (2): 1:04:31.
- Abb.180: Osgiliath, Brücke - RotK (1): 0:47:27.
- Abb.181: Osgiliath, Detail- TTT (2): 1:11:40.
- Abb.182: Osgiliath, Detail - TTT (2): 1:03:25.
- Abb.183: Alan Lee – Osgiliath – Pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 132.
- Abb.184: Jeremy Bennett – Osgiliath – Color Studies. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 133.
- Abb.185: Helms Klamm – TTT (2): 0:13:48.
- Abb.186: Helms Klamm, Setbau - TTT (Bonus): 1:10:08.
- Abb.187: Helms Klamm, Turm - TTT (2): 1:06:14.
- Abb.188: Eero Saarinen – Helsinki HBF (Eigenaufnahme).

- Abb.189: Alexander Thomson – St. Vincent Street Church in Glasgow. In: Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1983, S. 114.
- Abb.190: Helms Klamm - LotR (Bakshi): 1:52:98.
- Abb.191: Helms Klamm - LotR (Bakshi): 1:42:14.
- Abb.192: Helms Klamm, Grotte – TTT (2): 0:37:55.
- Abb.193: Paul Lasaine – The Glittering Caves. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 144.
- Abb.194: John Howe – The Glittering Caves – Pencil sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 146.
- Abb.195: August Dirigl - Grotte, Schloss Linderhof. In: Burgen und Schlösser in Deutschland. Hrsg. v. Klaus Merten. München 1995, S. 541.
- Abb.196: Minas Tirith - RotK (1): 0:30:49.
- Abb.197: Jeremy Bennett – Minas Tirith – Color studies. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 31.
- Abb.198: Alan Lee – Minas Tirith – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 25.
- Abb.199: Gandalf in den Straßen von Minas Tirith - RotK (1): 0:31:27.
- Abb.200: Alan Lee – Minas Tirith – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 25.
- Abb.201: Reiterstandbild in Minas Tirith - RotK (1): 0:53:33.
- Abb.202: Viertes Tor von Minas Tirith - RotK (1): 0:31:22.
- Abb.203: Der Baum von Gondor - RotK (1): 0:32:02.
- Abb.204: Alan Lee – Minas Tirith, „Häuser der Heilung“ – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 43.
- Abb.205: Minas Tirith, Hof der Veste - RotK (1): 0:31:44.
- Abb.206: Minas Tirith, große Halle - RotK (1): 0:32:40.
- Abb.207: Jeremy Bennett – Court of Kings – Color study. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 37.
- Abb.208: Leuchtfeuer - RotK (1): 0:47:31.
- Abb.209: Leuchtturm von Pharos – (Agora-Trailer: 0:28).
- Abb.210: Die Stadt der Toten - TTT (2): 0:17:50.
- Abb.211: Bau des Sets von Minas Tirith – RotK (Bonus): 0:25:27.

- Abb.212: Dylan Cole – Minas Tirith Beacon – Original photograph and digital matte painting. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 32.
- Abb.213: Minas Tirith nach dem Sieg über Sauron - RotK (2): 1:12:10.
- Abb.214: Krönungsszene - RotK (2): 1:12:19.
- Abb.215: Treppenhaus Kunsthalle Karlsruhe (Eigenaufnahme).
- Abb.216: Jeremy Bennett – Paths of the Dead - Color studies. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 56.
- Abb.217: Pfad der Toten, Geisterstadt – RotK (1): 1:22:10.
- Abb.218: Alan Lee – Paths of the Dead – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 55.
- Abb.219: John Howe – Paths of the Dead – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 58.
- Abb.220: Pfad der Toten – RotK (1): 1:09:42.
- Abb.221: John Howe – Minas Morgul, frühe Version nah an Tolkiens Text – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 74.
- Abb.222: John Howe – Minas Morgul, frühe Version des Haupttors – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.
- Abb.223: Wächterfigur, RotK (1): 0:41:32.
- Abb.224: John Howe - Minas Morgul – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 72.
- Abb.225: Minas Morgul, Leuchtfeuer - RotK (1): 0:42:16.
- Abb.226: Minas Morgul, vom „Namenlosen Pass“ aus gesehen - RotK (1): 1:00:51.
- Abb.227: John Howe – Minas Morgul – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 73.
- Abb.228: Minas Morgul - RotK (1): 0:41:13.
- Abb.229: Hans Scharoun – Philharmonie in Berlin 1963. In: Brinitzer, Sabine: Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960 in Deutschland. Frankfurt/M 2006, S. 597.
- Abb.230: John Howe – Cirith Ungol – Watercolor and ink. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 120.

- Abb.231: Cirith Ungol - RotK (2): 0:40:01.
- Abb.232: John Howe – The Black Gates – Pencil sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Two Towers. New York 2003, S. 87.
- Abb.233: Alan Lee – Cirith Ungol – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 127.
- Abb.234: Normannischer Turm. In: Pothorn, Herbert: Das große Buch der Baustile. Fortgeführt von Christoph Hackelsberger. München 1997, S. 114.
- Abb.235: Cirith Ungol, Hof - RotK (2): 0:41:49.
- Abb.236: John Howe – Cirith Ungol – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 133.
- Abb.237: John Howe – Cirith Ungol – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 126.
- Abb.238: Cirith Ungol - RotK (2): 0:41:36.
- Abb.239: Cirith Ungol, Eingang - RotK (2): 0:41:43.
- Abb.240: Orkturm, Treppe – RotK (Bonus): 0:51:55.
- Abb.241: Frodo im Orkturm - RotK (2): 0:40:13.
- Abb.242: Barad-dûr - RotK (2): 1:07:11.
- Abb.243: John Howe – Barad-dûr – Sketches. In: Russel, Gary: The Art of The Return of The King. New York 2004, S. 198.
- Abb.244: Schicksalsberg, Eingang – RotK (2): 1:01:01.
- Abb.245: Schicksalsberg, Steg – RotK (2): 1:02:55.
- Abb.246: Graue Anfurten - RotK (2): 1:19:18.
- Abb.247: William Turner – Ankunft in Venedig, um 1843. In: Beckett, Wendy: Die Geschichte der Malerei: 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken. Übersetzt u. a. v. Sebastian Viebahn. Köln 1996, S. 266.
- Abb.248: Claude Lorrain – Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba, 1648. In: Langdon, Helen: Claude Lorrain. Oxford 1989, S. 95.
- Abb.249: Alan Lee – The Grey Havens – Sketch. In: Russel, Gary: The Art of the Return of the King. New York 2004, S. 215.
- Abb.250: Hogwarts - HP (PS): 0:36:04.
- Abb.251: „Große Halle“ in Hogwarts - HP (PS): 0:38:48.
- Abb.252: Schulhof - HP (PS): 1:33:58.

- Abb.253: „Kathedrale“ von Hogwarts - HP (PS): 1:34:31.
- Abb.254: Alnwick Castle:
http://www.bdyg.homepage.t-online.de/Harry_Potter/Film_Locations/Alnwick_Castle/alnwick_castle.html
 , aufgerufen am 20.08.2012, um 13:54.
- Abb.255: Quidditch-Training - HP (PS): 0:52:06.
- Abb.256: Philippe Chaperon – Esquisse de décor pour *Tannhäuser*, 1961. In: Emery, Elizabeth/Morowitz, Laura: Consuming the past : the medieval revival in fin de siecle France. Burlington 2003, S. 94.
- Abb.257: Harry-Potter-Freizeitpark in Florida:
<http://harrypotternews.universalorlando.com/images.php?item=50>,
 aufgerufen am 20.08.2012, um 17:27.

