

**Die Darstellung von Māori im Spielfilm.
Die Bildung einer indigenen Identität anhand eines
Massenmediums.**

DIPLOMARBEIT

**zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der
Fakultät für Human- und
Sozialwissenschaften der Universität Wien**

eingereicht von

Alin Weismann

Wien, März 2009

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	7
2. Einleitung.....	9
3. Einführung in die Geschichte Neuseelands.....	12
3.1 Neuseeland vor der Kolonisierung.....	12
3.2 Die Entdeckung Neuseelands.....	13
3.2.1 Die erste europäische Besiedlung.....	14
3.2.2 Treaty of Waitangi.....	15
3.3.3 Auswirkungen der europäischen Besiedlung auf die gesellschaftliche Situation.....	16
3.4 Wirtschaft und Regierungsform von damals bis heute.....	17
3.5 Die Modernisierung Neuseelands.....	19
3.6 Neuseelands Population im Wandel der Zeit.....	20
3.6.1 Das Zusammenleben zweier Kulturen.....	21
3.6.2 Aufbruchsstimmung.....	22
3.6.3 Die ersten Proteste von Māori.....	24
3.7 Das kulturelle Zusammenleben im 21. Jahrhundert.....	25
4. Einführung in die Geschichte des neuseeländischen Films.....	26
4.1 Die Anfänge.....	26
4.2 Die klassische Ära.....	27
4.3 The New Wave.....	28
4.4 Lücken im Gesetz.....	29
4.5 Frauen und der neuseeländische Film.....	30
4.6 Filme über Māori - Filme von Māori.....	31
4.7 Gegenwärtige Produktionen.....	34
4.8 Neuseeländische Filme von internationaler Reputation.....	34

5.	Cultural Studies als Grundlage dieser Arbeit.....	37
5.1	Was sind Cultural Studies.....	37
5.2	Definition von Kultur aus der Sicht der Cultural Studies.....	38
5.2.1	Exkurs: Kultureller Kontext.....	40
5.3	Definition von Identität aus der Sicht der Cultural Studies.....	41
5.4	Zusammenhang von Kommunikation und Kultur.....	46
6.	Kulturelle Identität der Māori in Filmen von Pākehā.....	49
6.1	Präsentation von Māori durch die Brille von Pākehā.....	49
6.1.2	Primitiv und brutal: Der stereotype Māori-Mann.....	52
6.1.3	Exotisch und erotisch: Die stereotype Māori-Frau.....	53
6.1.4	Zwischen den Extremen: Das stereotype Māori-Kind.....	54
6.1.5	Zwecke der Fotografien und Filme von Māori.....	55
6.2	Spielfilme von Pākehā-Regisseuren bis in die 1980er Jahre.....	56
6.2.1	Rewi's Last Stand (1925 und 1940).....	56
6.2.2	To Love a Māori (1972).....	58
6.2.3	Broken Barrier (1952).....	59
6.2.4	Came A Hot Friday (1984).....	62
6.3	Der Umschwung: Spielfilme ab 1980.....	64
6.3.1	Pictures (1981).....	65
6.3.2	Utu (1983).....	66
6.3.3	Whale Rider (2002).....	71
6.4	Zusammenfassung.....	76
7.	Indigenes Filmemachen in Neuseeland.....	78
7.1	Determinanten eines Māori-Films.....	79
7.1.2	Definition eines Māori-Films nach Barry Barclay.....	80
7.1.3	Definition eines Māori-Films nach Martin Blythe.....	81
7.1.4	Definition eines Māori-Films nach Ian Conrich.....	82
7.1.5	Differierende Meinungen zur Begriffserläuterung.....	82
7.1.6	Exkurs: Fourth Cinema.....	83
7.1.6.1	Versuch einer Definition.....	83
7.2	Einblick in die momentane Situation des indigenen Films.....	87

7.2.1	Problematiken beim Realisieren eines Māori-Films.....	88
7.2.1.1	Fehlende Fachkräfte.....	88
7.2.1.2	Finanzierung.....	89
7.3	Kurzer Ausblick auf die Zukunft des indigenen Films.....	91
8.	Kulturelle Identität der Māori in Filmen von Māori.....	93
8.1	Spielfilme von Māori-Regisseuren.....	93
8.1.2	Merata Mita.....	93
8.1.2.1	Patu! (1983).....	98
8.1.2.2	Mauri (1988).....	100
8.1.2.2.1	Kritik an Mauri.....	104
8.1.3	Barry Barclay	107
8.1.3.1	Ngati (1987).....	110
8.1.3.2	Te Rua (1991).....	113
8.1.3.2.1	Kritik an ‚Te Rua‘	116
8.1.4	Lee Tamahori.....	117
8.1.4.1	Once Were Warriors (1994).....	117
8.1.5	Don Selwyn.....	128
8.1.5.1	The Māori Merchant of Venice (2002).....	129
8.2	Zusammenfassung.....	132
9.	Inter- und Transkulturelle Kommunikation.....	135
9.1	Interkulturelle Kommunikation.....	135
9.1.1	Die Bedeutung von Kultur innerhalb der interkulturellen Kommunikationswissenschaften.....	135
9.1.2	Die Bedeutung von Identität.....	137
9.1.2.1	Kulturelle Unterscheidungsmerkmale.....	139
9.1.3	Die Bedeutung von Kommunikation.....	140
9.1.4	Begriffserklärung von Interkultureller Kommunikation.....	143
9.1.5	Theorien zur kulturellen Machtverteilung.....	145
9.1.5.1	Exkurs: Wirkung der Massenmedien auf das Bild von Māori.....	145
9.1.5.1.1	Sleeper-Effect.....	146
9.1.5.1.2	Verstärkerhypothese.....	147

9.1.5.1.3	Agenda-Setting-Hypothese.....	148
9.1.5.1.4	Zusammenfassung.....	149
9.1.5.2	Dependenz- und Kulturimperialismustheorie.....	150
9.1.5.3	Dominanzkonzept.....	151
9.1.5.4	Assimilationskonzept.....	151
9.1.5.5	Synthesekonzept.....	152
9.1.5.6	Beispiele zur medialen Machtausübung in Neuseeland.....	152
9.1.6	Interkulturelle Kompetenz.....	154
9.1.7	Beispiele interkultureller Missverständnisse.....	156
9.1.8	Kritik am Standpunkt der interkulturellen Kommunikation.....	161
9.2	Transkulturelle Kommunikation.....	161
9.2.1	Exkurs: Universalsprache.....	164
9.2.1.1	Definition.....	164
9.2.1.2	Zweifel an der Realisierbarkeit einer Universalsprache.....	165
9.2.2	Unterschiede zwischen den Ansätzen von inter- und transkultureller Kommunikation.....	166
9.2.3	Transkulturelle Ansätze am Beispiel Neuseelands.....	167
9.2.4	Zusammenfassung.....	169
10.	Exkurs: Zur Entwicklung der Moral nach Lawrence Kohlberg.....	171
10.1	Einführung.....	171
10.2	Begriffserklärung.....	172
10.3	Kohlbergs Sechs-Stufen-Modell.....	174
10.3.1	Die Ebenen.....	174
10.3.1.1	Die präkonventionelle Ebene.....	175
10.3.1.1.1	Stufe 1.....	175
10.3.1.1.2	Stufe 2.....	175
10.3.1.2	Die konventionelle Ebene.....	175
10.3.1.2.1	Stufe 3.....	175
10.3.1.2.2	Stufe 4.....	176
10.3.1.3	Die postkonventionelle oder Prinzipien-geleitete Ebene.....	176
10.3.1.3.1	Stufe 5.....	176
10.3.1.3.2	Stufe 6.....	177

10.4	Parallelen zu Kohlberg und der filmischen Darstellung von Māori und Pākehā-Regisseuren.....	177
10.5	Zusammenfassung.....	180
11.	Resümee.....	182
12.	Literaturliste.....	185
13.	Anhänge.....	190
A:	Interview Moana Sinclair.....	190
B:	Interview Alan Duff.....	195
C:	Interview Barry Barclay.....	200
D:	Interview Tame Iti.....	203
E:	Kurzbiografien.....	206
F:	Fotos.....	208

1. Vorwort

Die vorliegende Arbeit behandelt eine Thematik, welche bis dato noch keine adäquate literarische Beachtung gefunden hat. Die Diskriminierung von kulturellen Minderheiten durch die Kreation von medial vermittelten Stereotypen soll hier auf der Grundlage von Cultural Studies und den interkulturellen Kommunikationswissenschaften porträtiert werden.

Allem voran steht mein persönliches Interesse am neuseeländischen Film und meine Affinität für die Kultur der Māori. Aufgrund des hiesigen Mangels an entsprechender Literatur, verbrachte ich sechs Monate mit Recherchearbeiten in Neuseeland. Meine Nachforschungen führten mich in das New Zealand Film Archive in Wellington, welches hinlänglich Rezensionen zu den in Neuseeland gedrehten Filmen beherbergt. Viel Zeit verlebte ich in lokalen Bibliotheken, deren literarischer Umfang nur in begrenztem Maß Material zum Thema dieser Arbeit bereitstellte. Aufgrund dessen beschränken sich meine Quellenangaben in relevanten Kapiteln auf nur wenige Autoren beziehungsweise meine Interviewpartner.

Während meines Aufenthalts in Neuseeland konnte ich Interviews mit Barry Barclay (der erste Māori-Regisseur), Alan Duff (Autor des Romans ‚Once Were Warriors‘) und Moana Sinclair (Dokumentarfilmerin) führen. Barclay traf ich im Jahr 2006 in Leeds im Rahmen einer Vorlesung zum indigenen Film, bei der er als Gastvortragender eingeladen wurde. Dabei lernte ich unter anderem Ian Conrich (Senior Lecturer für Film and Television Studies an der Roehampton Universität, London) und Stuart Murray (Senior Lecturer für postkoloniale Literatur, University of Leeds) kennen, deren Wissen und Literatur für meine Arbeit bedeutend waren.

Im Zentrum dieser Diplomarbeit steht die Hervorhebung von stereotypen Darstellungen von Māori im neuseeländischen Spielfilm und im Zuge dessen die kulturelle Machtverteilung über den Weg eines Massenmediums. Besonderes Augenmerk liegt auf der inter- bzw. transkulturellen Kommunikation zwischen Māori und Pākehā¹, welche zur Bildung einer gemeinsamen nationalen Identität beitrug.

Ziel dieser Abhandlung ist es, anhand der Untersuchung interkultureller Kommunikationsmuster in ausgewählten Spielfilmen und der Auflistung kommunikativer Missverständnisse, ein besseres

¹ Als Pākehā werden die Neuseeländer mit europäischen Wurzeln bezeichnet. Das Wort kommt aus dem Māori und bedeutet Weißer und Nicht-Māori. (Māorinews.com/writings/papers/other/Pākehā.htm)

Verständnis für kontextuelle Kommunikationsstrukturen im indigenen Spielfilm Neuseelands zu erreichen.

Hinsichtlich des eingeschränkten Umfangs einer Diplomarbeit können hier nicht alle Gebiete, die von nötiger Relevanz wären, ausreichend thematisiert werden. Deswegen erhebt diese Arbeit nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.

Ich bedanke mich bei Barry Barclay, Ian Conrich, Moana Sinclair, Alan Duff und Tame Iti, die mir ihre wertvolle Zeit nicht nur in Neuseeland, sondern auch in Europa für persönliche Gespräche und die Beantwortung meiner Emails zur Verfügung stellten und deren Ansichten mir die Wichtigkeit und Brisanz dieser Thematik immer wieder vor Augen führen.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meiner Familie, die mich durch ihre Liebe und moralische Unterstützung bis hierher gebracht haben. Ich danke meinen Freunden für ihre unerschöpfliche Motivation.

Ich widme diese Arbeit Barry Barclay, dem ersten Māori-Regisseur, der mir während meines Aufenthalts in Neuseeland und in der Zeit danach ein guter Freund und Ratgeber wurde. Sein Tod im Jahr 2008 stellte nicht nur für mich einen großen Verlust dar, sondern vorrangig für die indigene Filmlandschaft in Neuseeland.

2. Einleitung

Neuseeland – das Land am anderen Ende der Welt. Durch die Verfilmung des ersten Teils des J. R. R. Tolkien-Bestsellers „*Lord of the Rings*“ im Jahr 2001 ebendort wurde der Inselstaat zu einem beliebten Urlaubsziel. Dass Aotearoa – das Land der langen weißen Wolke (King, 2003, S. 39)– mehr zu bieten hat als Filmschauplätze mit Hobbits und Monstern, bemerkt man bereits auf den ersten Blick: Die einmalige Landschaft beeindruckt selbst Naturmuffel. Weniger bekannt, wenn auch nicht minder interessant, ist die Geschichte Neuseelands. Seit der Loslösung von der britischen Kolonialmacht ist es auf der Suche nach einer eigenständigen Identität. Die beiden größten Kulturgruppen bilden die Neuseeländer mit europäischen Wurzeln, die einheitlich Pākehā genannt werden, und die Māori, die indigene Bevölkerung Neuseelands.

Neuseeland hat sich in den letzten zwei Dekaden zu einem Land entwickelt, dessen filmische Produktionen nicht mehr aus dem cineastischen Raum wegzudenken sind. Aus dem Blickwinkel einer Nation zweier Sozialstrukturen, deren kulturelle Werte antagonistischer nicht sein könnten, erweist sich die Frage nach der gegenseitigen Abbildung in Spielfilmen als interessant. Da Māori lange Zeit nicht die Möglichkeit einer Mitsprache innerhalb der medialen Strukturen besaßen, soll hier der Blick für die Präsentation ihrer kulturellen Identität im neuseeländischen Spielfilm geschärft werden. Angesichts der Analyse von Filmen über Māori-Geschichten und -Angelegenheiten von Pākehā-Filmemachern und ihrer mehrheitlich stereotypen Darstellung, entstand innerhalb der vergangenen Jahrzehnte die Frage nach einer adäquaten Präsentation der indigenen Kulturgruppe. Dieser Fragestellung nachgehend erschloss sich eine größere Anzahl an zuträglichen Feldern. Einige davon sollen in der vorliegenden Diplomarbeit erörtert werden.

Die ersten beiden Kapitel zur neuseeländischen Geschichte und zum neuseeländischen Film mit Konzentration auf die Māori-Bevölkerung sind als Hintergrundinformation für das Thema dieser Arbeit gedacht.

In den beiden Kapiteln zur kulturellen Identität von Māori in Spielfilmen von Pākehā-beziehungsweise Māori-Regisseuren soll sich die Aufmerksamkeit, durch Untersuchung ausgewählter Filme, auf die polarisierende Präsentation von Māori richten. Diese beiden Teile dienen der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Perspektiven. Anhand dieser Analyse soll die Hypothese aufgestellt werden, dass sich die Pākehā-Regisseure bei der Darstellung der Māori in

Spielfilmen bis in die 1980er Jahre vermehrt an rassistischen Stereotypen orientierten, was sich negativ auf die kulturelle Selbst- und Fremdwahrnehmung der indigenen Bevölkerung auswirkte. Daraus entwickelt sich die Fragestellung, in welchem Ausmaß die stereotype Abbildung der autochthonen Bevölkerung Neuseelands in Spielfilmen von Pākehā sowie später – noch dazu im starken Kontrast – die Selbstdarstellung von Māori in ihren eigenen Filmen zur Entstehung einer authentischen, indigenen Identität beitrug.

Anhand der Cultural Studies, die in dieser Arbeit als Grundlage für die vorliegende Thematik fungieren, soll der Zusammenhang zwischen Kommunikation und Kultur transparent gemacht werden. Dazu dient ein eigenständiges Kapitel, in welchem in groben Zügen die wichtigsten Kernaussagen dieser Disziplin angeschnitten werden. Im Kapitel zur inter- und transkulturellen Kommunikation wird erneut auf diese Wechselbeziehung eingegangen und anhand unterschiedlicher Theorien das kulturelle Konstrukt innerhalb Neuseelands untersucht. An diesem Punkt wird nicht nur die Bildung einer Māori-Identität über medial vermittelte, kulturelle Werte zum Thema gemacht. Zusätzlich dazu werden im weiteren Verlauf die interkulturellen Missverständnisse, die während eines kommunikativen Prozesses entstehen und zu einem Misslingen von Kommunikation führen können, diskutiert. Auch der kulturübergreifende Aspekt medialer Kommunikation soll im Rahmen der inter- und transkulturellen Kommunikationswissenschaft am Beispiel der bikulturellen Gesellschaft Neuseelands zum Thema gemacht werden.

Als ein essentieller Faktor innerhalb der interkulturellen Kommunikation wird die interkulturelle Kompetenz genannt. Es soll hierbei untersucht werden, ob und inwieweit Filme von oder über Māori zu einer Verbesserung der interkulturellen Kompetenz von Pākehā beitragen konnten.

Als dienlich für die Untersuchung des Themas dieser Arbeit haben sich auch die Theorien der interkulturellen Kommunikationswissenschaft zur kulturellen Machtverteilung vor dem Hintergrund der medialen Strukturen in Neuseeland erwiesen. In diesem Zusammenhang soll die These postuliert werden, dass die asymmetrischen, kulturellen Machtverhältnisse innerhalb der neuseeländischen Medienlandschaft zur Sublimierung der Pākehā-Kultur beitrugen und folgerichtig die Kultur der Māori unterminiert wurde. Um diese Annahme zu untermauern, soll unter anderem in einem Exkurs über die Wirkung der Massenmedien deren meinungsbildende Funktion, Bezug nehmend auf die stereotype Darstellung von Māori in Spielfilmen bis in die 1980er Jahre, kurz erläutert werden.

Anhand der Behauptung der transkulturellen Kommunikationsforschung, dass sich Interkulturalität in der kontemporären Phase der Globalisierung als obsolet erweist, soll weiter erforscht werden, ob sich die kulturellen Strukturen in Neuseeland mittels der medialen Wertevermittlung zu einer Synthese aus den wichtigsten Elementen der Māori-, sowie der Pākehā-Kultur transformierten.

In einem Exkurs zur transkulturellen Kommunikation wird die Frage nach der Notwendigkeit einer Universalsprache im Film thematisiert. Die Hypothese, von der sich die Idee einer universellen Sprache nährt, besagt, dass durch die Verwendung einer vom Kontext unabhängigen Sprache interkulturelle Kommunikationsprobleme bereits im Keim erstickt werden können. Hier soll ein Bezug zu Spielfilmen von Pākehā und Māori hergestellt und die Realisierbarkeit einer Universalsprache überprüft werden.

Der dritte und letzte Exkurs dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob zu den Gründen für die diffamierende Präsentation von Māori in Spielfilmen von Pākehā bis in die 1980er Jahre mögliche Parallelen zur Theorie der Moralentwicklung nach Lawrence Kohlberg, also vom Standpunkt eines entwicklungspsychologischen Ansatzes aus, gezogen werden können.

Ziel dieser Arbeit ist es, unter Miteinbeziehung unterschiedlicher Aspekte, einen Beitrag zur bisher wenig beachteten Thematik der filmischen Präsentation von Māori in Neuseeland zu leisten. Aus dieser Abhandlung soll unter anderem hervorgehen, welche Ansprüche ein indigener Film an sich selber erhebt, um als solcher zu gelten. Die Darlegung kultureller Unterschiede und interkultureller Kommunikationsprobleme zwischen der westlichen und indigenen Kultur in Neuseeland werden in ausgewählten Spielfilmen erarbeitet und die daraus hervorgegangenen Ergebnisse unter Zuhilfenahme der Cultural Studies und der inter- und transkulturellen Kommunikationswissenschaft interpretiert.

3. Einführung in die Geschichte Neuseelands

Von der Entdeckung bis zur ersten Besiedlung, vom Vertrag zwischen den Ureinwohnern und den europäischen Einwanderern, von der Wirtschaft und Regierungsform und vom Zusammenleben zweier sich vollständig voneinander unterscheidenden Kulturen wird im ersten Kapitel auf die wichtigsten Fakten in der neuseeländischen Geschichte in verkürzter Form eingegangen.

3.1 Neuseeland vor der Kolonisierung

Der Name Neuseeland tauchte schriftlich erstmals 1493 auf, lange nachdem Abel Tasman als erster Europäer von dem neu entdeckten Land zurückgekehrt war und es Staatenland genannte hatte. Ein unbekannter holländischer Kartograf gab dem Land später den Namen Zelandia Nova. (King, 2003, S. 99)

Aufgrund von anatomischen, genetischen, linguistischen und handwerklichen Indizien geht man davon aus, dass die ersten Siedler Neuseelands von den pazifischen Inseln und aus Südostasien kamen. Historiker und Wissenschaftler sind sich noch immer uneinig über die exakte Datierung und Lokalisierung des Eintreffens der Māori² auf der Nord- beziehungsweise Südinsel Neuseelands. Es gibt keine schriftlich festgehaltenen Aufzeichnungen der genauen Ankunft, da die Māori nur eine oral tradierte Kultur besaßen. (Barber, 1989, S. 13)

Die wissenschaftlichen Daten der epochalen Zeitangabe für die Besiedlung des Landes umfassen einen Zeitraum von 800-1350 n.Chr. Fundstücke deuten auf eine erste Niederlassung in Neuseeland im 13. Jahrhundert hin. Die frühesten archäologischen Funde Neuseelands belegen mit hoher Wahrscheinlichkeit, dass die Region Coromandel, östlich von Auckland, die erste Besiedlungsstätte der polynesischen Seefahrer war. (King, 2003, S. 48 ff.)

Trotz ihrer differenzierten Stammeszugehörigkeit und ihrer lokalen Wesenseinheit waren die Māori eine homogene Gemeinschaft. Das Grundkonzept ihrer Sprache und ihrer kulturellen Werte galt ohne Ausnahme im ganzen Land. (Grey, 1994, S. 89)

Der Wettbewerb um Bodenschätze und Nahrungsmittel und die Weiterführung beziehungsweise Verfolgung des *mana*³ gehörten zu den Grundaufgaben eines jeden Stammes. Wurde diese Balance

² Als Māori wird das indigene Volk Neuseelands bezeichnet. Der Name wurde von ihnen selbst gewählt und bedeutet normal, gewöhnlich, natürlich, allgemein verständlich. (www.maoridictionary.co.nz)

³ *mana* bedeutet die persönliche Wirksamkeit innerhalb des eigenen Stammes. Es wird übersetzt mit Stärke, Kraft, Autorität, Macht, Einfluss, Kontrolle, Integrität und Prestige. (Savage, 1962, S. 135)

des alltäglichen Stammesmasters zwischen den Stämmen gestört, galt es diese - häufig durch Anwendung von Gewalt - wieder herzustellen. Dieses Verhalten entsprach dem typischen Māori Konzept für *utu*, das im Englischen oft mit dem Ausdruck *rage* (Rache) übersetzt wird. Die sinngemäße Wiedergabe des Wortes wird von den Māori aber als ausgleichender Austausch, Reziprozität, verwendet. (King, 2003, S. 81)

Die Kriegsführung gehörte zur kulturellen Sozialisation eines jeden Mitglieds der Māori-Gemeinschaft. *Utu* war somit keine Möglichkeit, sondern eine Pflicht.

Das Leben der Māori drehte sich hauptsächlich um die Kultivierung des Landes, den Anbau von Nahrungsmitteln, die Hausarbeit und die Herstellung von Kanus und Wohnstätten. Sie lebten im Einklang mit den anderen Stämmen, solange sie fern von jeglicher existenzieller Bedrohung waren. (King, 2003, S. 91)

3.2 Die Entdeckung Neuseelands

Im 17. Jahrhundert herrschte eine weit verbreitete Aufbruchsstimmung in Europa. Es wurden Fortschritte in der Nautik und der Militärtechnologie gemacht, welche einen Ausbau der Waffenindustrie und einen ausgedehnten Export förderten.

China besaß bereits im 15. Jahrhundert eine stark ausgebaute Schifffahrtkunde und eine außergewöhnliche Anzahl an Kriegsflotten. Warum es dann aber die Europäer waren, die Neuseeland entdeckten, gibt den Wissenschaftlern bis heute ein Rätsel auf. Dazu kommt, dass der Mittlere Osten dem Südpazifik geografisch viel näher liegt als Europa. Betrachtet man diese Faktoren, dann müsste man von der logischen Schlussfolgerung ausgehen, dass die Bewohner dieser Länder den Europäern zuvorkommen hätten müssen. Der Historiker Michael King schreibt dazu:

„Most West European Nations in the 17th and 18th centuries were gripped by an ethos of expansion [...] But with that ethos, in the case of Europe, came a [...] sense of God-given racial and cultural superiority over other peoples [...].“ (King, 2003, S. 93)

Der Holländer Abel Janszoon Tasman war der erste, der die Westküste der Südinsel Neuseelands am 13. Dezember 1642 sichtete. Unerklärlicher Weise gelang es ihm, den australischen Kontinent zu verpassen. Tasman stieß auf Van Diemens Land⁴, bevor er Neuseeland erreichte. Er und seine

⁴ Das heutige Tasmanien.

Mannschaft waren mit dem Schiff Heemskerck auf der Suche nach neuen Handelsgeschäften mit Gold, Silber, Gewürzen und Stoffen. Sie segelten nach Norden und ankerten an der Westküste Neuseelands, wo das Schiff von Māori entdeckt wurde. Diese hatten noch nie zuvor ein Schiff, geschweige denn weiße Menschen gesehen. Die historische Entdeckung wird durch die handschriftlichen Bucheintragungen der Mannschaft bezeugt.

Fünf Tage nach der Ankunft von Tasman und seiner Flotte verließen drei voll besetzte *wakas*⁵ der Māori das Ufer, um das fremde Gefährt zu inspizieren. Ein lang etablierter Verhaltenskodex der Māori war es, im Fall einer unsicheren, unbekannten Situation aus der Offensive zu reagieren, um die Eindringling zu decouragieren und sich selbst gleichzeitig Mut zuzusprechen. Bevor sie das Schiff erreichten bliesen sie in eine Art Horn, um die holländische Mannschaft zu warnen. Was Tasman und seine Brigade jedoch nicht wussten, war, dass dies eine Aufforderung zum Kampf war. Die holländischen Seemänner antworteten mit dem Blasen ihrer eigenen Trompeten, in dem Glauben, dies sei eine einheimische Art der Begrüßung. Aus der Sicht der Māori war das aber eine Aufforderung zum Gefecht. Die drei Kanus rammten das Schiff mit solch einer Heftigkeit, dass drei Männer der Heemskerck getötet wurden. Die Schiffsbesatzung feuerte Warnschüsse ab. Weitere elf *wakas* kamen mit rasantem Tempo auf das Schiff zu, was Tasmans Männer abermals zum Schießen veranlasste. Ein Māori wurde dabei getötet. Daraufhin wandten diese sofort ihre Kanus und ließen die Heemskerck aufs offene Meer hinaus lenken. Tasman nannte diese Bucht nach dem tragischen Zwischenfall Murderer's Bay⁶. Er und seine Crew verließen Neuseeland am 6. Jänner 1643, ohne jemals einen Fuß auf das Land gesetzt zu haben. (Sinclair, 1959, S. 29)

3.2.1 Die erste europäische Besiedlung

Am 8. Oktober 1769 erreichte James Cook Neuseeland und betrat als erster Europäer das Land. Die Ankunft seines Schiffes Endeavour in der Poverty Bay, an der Ostküste der Nordinsel, nahmen die Māori mit begeistertem Interesse und Neugier auf. Sie wussten nichts von der Ankunft der Weißen auf der Südinsel vor mehr als Hundert Jahren. Die Māori hießen die Ankömmlinge mit einem traditionellen Begrüßungstanz willkommen, der - westlichen Normen entsprechend - aggressiv wirkende Gestik und Mimik beinhaltete. Ein Matrose der britischen Mannschaft verstand diesen Ritus als feindliches Gegenübertreten und erschoss einen Eingeborenen. (Gärtner/Conway, 1983, S. 121)

⁵ Ein *waka* ist das traditionelle Kanu der Māori.

⁶ Aufgrund mehrerer Goldfunde wurde diese Bucht 200 Jahre später in Golden Bay umbenannt. (King, 2003, S. 99)

Cook umsegelte innerhalb von sechs Monaten die Nord- und Südinsel und erfasste das Land kartografisch in detaillierter Form. Er begann die Sprache und die Kultur der Māori zu dokumentieren und berichtete von überschwänglichen Ressourcen an Flachs, Bau- und Nutzholz, Robben und Walen. Diese Meldung weckte das Interesse britischer Industrieller, die sich Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts in Neuseeland niederließen, um das Land sprichwörtlich auszubeuten. (King, 2003, S. 105)

Die Briten versorgten die Einheimischen mit europäischen Erfindungen wie Kanonen und Musketen. Zur Freude und Nutznießung der Europäer wurden diese neugierig von den Māori entgegengenommen und gegen Ländereien und Stoffe eingetauscht. Als die Māori aufgrund von Besitzstreitigkeiten begannen, die Waffen gegen einander zu richten, kam es zwischen 1832 und 1833 zu kriegesischen Auseinandersetzungen und fatalen Verlusten. Als auch die Zahl der Kriege zwischen den Māori und den Briten zunahm, suchten viele Stämme um die Hilfe Großbritanniens als Friedensstifter an. Dies förderte im Lauf der Jahre die konstitutionelle Beziehung zwischen Neuseeland und Großbritannien. (Grey, 1994, S. 233)

James Busby kam als erster britischer Abgeordneter im Jahr 1832 nach Neuseeland, um für Recht und Ordnung im Sinn des diplomatischen (britischen) Interesses für das Land zu sorgen.

Der Versuch, die Kämpfe zwischen den Briten und den Māori zu schlichten, schlug fehl und abermals wurde die britische Regierung um Hilfe gebeten. William Hobson wurde im Februar 1840 mit der Anweisung nach Neuseeland geschickt, alle erdenklich möglichen Schritte einzuleiten, um eine britische Kolonie zu errichten. Er wurde beauftragt, mit den Māori über eine freiwillige Abgabe der Souveränität Neuseelands an die Britische Krone zu verhandeln. Während dieser Besprechungen wurde ein Vertrag aufgesetzt, der mit dem Namen Treaty of Waitangi bis heute eines der wichtigsten Kapitel der neuseeländischen Geschichte darstellt. (King, 2003, S. 153 f.)

3.2.2 Treaty of Waitangi

Der ursprüngliche Nutzen des Treaty of Waitangi⁷ galt dem ersten Anschein nach dem indigenen Volk. Es sollte ein Neuseeland für Māori entstehen, in dem auch Platz für europäische Siedler war. Anstatt dem Originalentwurf Folge zu leisten, beabsichtigten die Kolonialoffiziere ein Neuseeland für europäische Siedler zu errichten, in dem auch Platz für Māori-Völker geschaffen werden musste. Hobson wurde zur Verhandlung mit den Einheimischen gedrängt. Unter Zeitdruck schrieb

⁷ Der Treaty of Waitangi wurde nach dem Fluss Waitangi (das Wasser der Wehklage) benannt, in dessen unmittelbarer Nähe der Vertrag 1840 unterzeichnet wurde. (King, 2003, S. 156)

er ein Abkommen, dessen englische Version laienhaft ins Māori übersetzt wurde. Aufgrund der dürftigen Sprachkenntnisse stimmte die Māori-Übersetzung nicht mit der englischen Version überein. Bis dato herrschen aufgrund der falschen Transkription des Treaty of Waitangi und interkultureller Differenzen ungeklärte Missverständnisse zwischen Māori und Pākehā. (Grey, 1994, S. 172)

Die Briten teilten nicht die Vorstellungen und kulturellen Konzepte, die politischen Strukturen und am wenigsten das Vokabular mit der Māori-Bevölkerung. Diese juristische Verkennung und Missachtung kultureller Eigenständigkeit zog sich nicht nur durch alle weiteren Paragraphen⁸ des Treaty of Waitangi, sondern auch durch den folgenden Verlauf der Māori-Pākehā-Beziehung.

Hobson konnte die Māori zur Zustimmung zum Vertrag bewegen. Zur Besiegelung des Treaty of Waitangi kam es am 6. Februar 1840. Drei Monate später proklamierte Hobson die Britische Souveränität über das ganze Land und unterstellte es der Aufsicht von New South Wales. Ein Jahr später wurde Neuseeland zu einer separaten Kolonie Großbritanniens erklärt.

Bald erkannten die Māori allerdings die ersten Stolpersteine des Treaty of Waitangi. So durften sie ihr Land nur an Vermittler der Englischen Krone verkaufen, die den Besitz wiederum an europäische Siedler mit höherem Profit abgeben konnten. Dies rief großen Missmut unter den Māori hervor. Doch der Vertrag machte sie gegen die britischen Händler machtlos. (Condliffe, 1954, S. 70)

3.3.3 Auswirkungen der europäischen Besiedlung auf die gesellschaftliche Situation

Aufgrund mehrerer Goldfunde an diversen Plätzen des Landes und des folgenden Goldrausches, vermehrte sich die Population Neuseelands innerhalb kürzester Zeit. Zwischen 1861 und 1864 verdoppelte sich die Bevölkerungszahl der Pākehā von 98.000 auf 171.000. Zehn Jahre später lebten 255.000 Nicht-Māori in Aotearoa. (Grey, 1994, S. 236 f.)

Die demografischen, wirtschaftlichen und politischen Veränderungen, die die Besiedlung Neuseelands durch die Europäer hervorgerufen hatte, veränderten in jeglicher Hinsicht das Leben der Māori. Den Dörfern und Städten wurden britische und schottische Namen gegeben und das Land wurde in seinen Ressourcen ausgebeutet. Dies bedeutete nicht nur eine große Umwandlung der Landschaft Neuseelands, sondern hatte auch nachhaltige Veränderungen in der Ökologie des Landes zur Folge. (King, 2003, S. 196)

⁸ Der erste Artikel besagt, dass „*Chiefs of the Confederation of the United Tribes of New Zealand cede to Her Majesty the Queen of England absolutely and without reservation all the rights and powers of Sovereignty [...] over their respective Territories [...]*.” (Orange, 1990, S. 14)

Die Māori-Bevölkerung befürchtete einen weiteren Machtgewinn der Englischen Krone und beschloss 1856 einen eigenen König zu wählen. Die Europäer sahen in jenem Entschluss einen Akt der Untreue gegenüber der Britischen Krone und vermuteten dahinter einen Versuch, mehr Rechte für den eigenen Landverkauf zu erzwingen. Dies geschah zu einer Zeit, in der die Bevölkerung in Auckland und New Plymouth zu explodieren drohte. Der Gouverneur Thomas Gore Brown, rief zum Kampf auf und schürte das Feuer unter seinen Befürwortern mit Sätzen wie „[...] *Māori need a sharp lesson to teach them who ought to be in charge of the country* [...]“. (Sinclair, 1959, S. 231 f.) 1860 attackierten britische Soldaten zahlreiche Stämme und Dörfer der Māori. So kam es abermals zu schweren Kämpfen zwischen Māori und Pākehā, die mehrere Jahre andauerten. Nicht nur wüste Kämpfe, sondern auch von den europäischen Besiedlern eingeschleppte Krankheiten dezimierten die Population der Māori um ein Vielfaches. Sie besaßen keine Immunität gegen die europäischen Erkrankungen wie Grippe, Masern, Keuchhusten und Ruhr. Syphilis, Tripper und Tuberkulose führten in den meisten Fällen zur Unfruchtbarkeit der Frauen. Von 1857 bis 1896 sank die Anzahl der Māori von 56.049 auf 42.113. (Belich, 2001, S. 193)

Es schien als würden Māori auf ihr eigenes Aussterben zusteuern.

3.4 Wirtschaft und Regierungsform von damals bis heute

1877, als die Preise für Schafwolle auf dem Weltmarkt fielen, stürzte Neuseeland in eine 16 Jahre andauernde Depression. Aufgrund des wirtschaftlichen Rückgangs und der Verschlechterung der Arbeitsbedingungen tendierten Arbeitgeber immer öfter zur Anstellung von Māori, Frauen und Kindern, denen ein niedrigerer Lohn als europäischen Männern bezahlt wurde. Die sozialen Unterschiede wurden immer evidenter. (King, 2003, S. 235)

Neuseeland war in zwei Welten geteilt: Das Neuseeland der Pākehā, das durch die nationalen und lokalen Administrationssysteme der Regierung geschützt war und das Aotearoa der Māori, denen zwar der Zugang zu modernen Hygieneanlagen und einem Schulsystem ermöglicht wurde, die aber trotzdem aber ignoriert wurden, sobald es um juristische Eigentumsfragen oder Familien- und Arbeitslosenunterstützung ging.

Bis 1891 stand Neuseeland unter der strengen und zentralistischen Staatsführung von Sir Harry Atkinson. Der darauf folgenden liberalen Regierung war es zu verdanken, dass Frauen ab 1893 - und als erste Frauen weltweit - wählen durften. (Churchman, 1997, S. 6)

1907 konnte sich Neuseeland erstmals von der politischen Form einer Kolonie lösen und wurde zu einer Dominion, einem Herrschaftsgebiet im Commonwealth, erklärt. Während des Ersten

Weltkriegs standen Großbritannien und das Britische Königtum im Krieg mit den zentralen Mächten. Somit musste auch Neuseeland, als Teil der britischen Krone, automatisch an den Gefechten teilnehmen. Am 3. Februar 1915 kamen erstmals die neuseeländischen Truppen zum Einsatz. In diesem Jahr hatte Neuseeland eine Bevölkerungszahl von weniger als einer Million Menschen. Von dieser Million gingen 100.000 Männer in den Krieg, 17.000 ließen dabei ihr Leben. Seit dem 25. April 1915 wird jährlich der ANZAC-Day (Australia and New Zealand Army Corps) gefeiert, der an die Opfer des Kriegs erinnern soll. (Belich, 2001, S. 95 f.)

Seit der Übernahme Neuseelands durch die Britische Krone standen rassistische Gesetzgebungen an der Tagesordnung. Zum Beispiel war es strikt untersagt, an Māori Alkohol zu verkaufen. Ein weiterer Artikel in der Legislative schloss die Māori-Bevölkerung von finanzieller Unterstützung in der Haus- und Farmentwicklung aus. Erst mit dem Antritt von Apirana Ngata als Minister für Native Affairs änderte sich dies im Jahr 1928. Ngata, der als erster Māori 1893 einen akademischen Titel erlangte, war von 1905 bis 1943 Mitglied des neuseeländischen Parlaments. 1934 verließ Ngata sein Amt, damit endete eine erfolgreiche Ära. In den nachkommenden 38 Jahren sollte kein Māori mehr seinen Posten übernehmen. (Belich, 2001, S. 200)

1900 wurde der Akt des Liberalen Māori-Rats geformt, der die Māori-Gemeinschaft beaufsichtigte und akkurate Informationen über ihre Geburten- und Sterblichkeitsrate, sowie den Bevölkerungswachstum registrierte und an die Regierung weitergab. (King, 2003, S. 328)

Als Folge der großen Depression in den 30er Jahren machten Māori 40% aller Arbeitslosen aus. Unbeschäftigten Māori wurde weniger Unterstützung zugesprochen als unbeschäftigten Pākehā. Mit der Wahl der ersten Arbeiterpartei Neuseelands im Jahr 1935 wurden schließlich die ungleiche Bezahlung abgeschafft. (King, 2003, S. 343)

Als Deutschland am 1. September 1939 in Polen einmarschierte, erklärte ihm Neuseeland zwei Tage später den Krieg: „*Where Britain goes, we go.*“ (Belich, 2001, S. 271)

Da Neuseeland Teil des Commonwealth war und sich der Britischen Krone in jeglicher Hinsicht verpflichtet hatte, musste es Großbritannien in den Zweiten Weltkrieg folgen. Mehr als fünf Jahre später hatte Neuseeland in Kämpfen gegen Deutschland und Italien mehr als 40.000 Bürger verloren. (King, 2003, S. 393 f.)

Die größte konstitutionelle Entwicklung in den Nachkriegsjahren in Neuseeland war die Ratifizierung des Statuts von Westminster im Jahr 1947, welches dem Land vollständige Freiheit in Auslands- und Inlandsangelegenheiten zusprach. Seit 1951, seitdem Neuseeland seinen Status zu

einem Realm of Commonwealth geändert hat, wird mit Betonung auf die eigene Souveränität hinsichtlich des eigenen Staatsoberhauptes, nicht mehr von der britischen Königin, sondern offiziell von der Queen of New Zealand gesprochen. Neuseeland ist heute eine unabhängige Nation innerhalb des britischen Commonwealth. Die Britische Krone hat seitdem nicht mehr die aktive Kontrolle in der administrativen Regierung Neuseelands. (King, 2003, S. 422 ff.)

Jim Bolger, neuseeländischer Prime Minister von 1990-1997, schlug während seiner Amtszeit vor, mit der Monarchie zu enden und Neuseeland zu einer Republik auszurufen. Nur ein Drittel der Neuseeländer befürwortete seine Idee.

Bis 1996 galt, wie in Großbritannien auch, das absolute Mehrheitswahlrecht, welches 1993 in einer Volksabstimmung durch das Mixed Member Proportional System (MMP) ersetzt wurde. Dieses gemischte Verhältniswahlrecht mit einer Fünf-Prozent-Klausel gleicht im Wesentlichen dem deutschen Wahlsystem der teipersonalisierten Verhältniswahl. (King, 2003, S. 493)

Seit 1999 ist Premierministerin Helen Clark von der Labor Party im Amt. Bei ihrer Neuwahl im Jahr 2005 bildete sie eine Minderheitsregierung mit der Progressive Party als Koalitionspartner. Den Māori stehen vier Sitze im Parlament zu. (<http://labourparty.org.nz/>)

3.5 Die Modernisierung Neuseelands

In den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde das zuvor provisorisch errichtete Transport- und Kommunikationssystem in Neuseeland erneuert und extensiviert. Es wurden Telegrafenkabel verlegt, welche die Nord- und Südinsel miteinander verbanden. Neuseeland wurde zuerst mit Australien und von dort aus mit dem Rest der Welt vernetzt. Ende der 80er Jahre wurden Telefonverbindungen innerhalb des ganzen Landes errichtet. (Grey, 1994, S. 226)

Diese Renovationen und Ausbauten fanden nur in Städten und denjenigen Bereichen statt, in denen sich Europäer angesiedelt hatten und sparten infolgedessen die Gemeinschaften und Niederlassungen der Māori aus. Viele Stämme lebten immer noch ohne Sanitäreanlagen und besaßen kaum fließendes Wasser. Unhygienische Kochmöglichkeiten und überbevölkerte Wohn- und Schlafstätten trugen zu einer Anfälligkeit für übertragbare Krankheiten bei. Dazu kam eine hohe Arbeitslosigkeit, die die bereits missliche Lage der Māori verschlimmerte. Die Anzahl von Alkoholikern innerhalb der Māori-Gesellschaft stieg massiv an. (King, 2003, S. 245 f.)

Fast zeitgleich mit Österreich öffnete sich für Neuseeland mit Beginn der 60er Jahre ein neuer Blickwinkel. Am 1. Juni 1960 wurde in Aotearoa das öffentliche wie auch private Fernsehen

ermöglicht. Von da an war Neuseeland dem Rest der Welt und der Rest der Welt war Neuseeland zugänglich. (Belich, 2001, S. 426 f.)

3.6 Neuseelands Population im Wandel der Zeit

In den 1970er Jahren fand ein sukzessiv stärker werdendes Umdenken in der neuseeländischen Bevölkerung statt. Immer mehr akzeptierten den Status des Bikulturalismus in Neuseeland. Die ethnische Diversität bestand Ende jener Dekade aus 400.000 Māori und 100.000 pazifischen Inselbewohnern. (King, 2003, S. 467)

Vor dem Zweiten Weltkrieg lebten 88,8% der Māori-Bevölkerung in ländlichen Gegenden. 1966 waren bereits 62% urban angesiedelt. 30 Jahre später lag der Wert bei über 81%. (Belich, 2001, S. 471 f.)

Aufgrund des Mangels an qualifizierter Ausbildung eines großen Teils der Māori-Bevölkerung formte sich eine Schicht des sozialen Proletariats in den neuseeländischen Städten. Zum gesellschaftlichen und urbanen Zustand zitiert Michael King (King, 2003, S. 474 f.) in seiner Schrift über die Geschichte Neuseelands den Universitätsprofessor J.G.A. Pocock: *„We may be going to have ghettos – the current term for urban areas where a distinctly pigmented minority have to live with bad houses, bad schools and unrewarding jobs – and, when faced with such ghettos, the Pākehā may find that he is more prejudiced than he likes to believe [...]”*

Aus einer Volkszählung im Jahr 2001 ging hervor, dass 80% der neuseeländischen Bevölkerung aus Europa stammte oder europäische Vorfahren hatte. 14,7% der Population bezeichnete sich als Māori. Ging es allerdings bei dieser Angabe um die Frage der kulturellen und/oder der genetischen Zugehörigkeit, variierten die Statistiken. Der restliche Prozentsatz setzte sich aus 6,5% Pazifik Insulaner, 6,6% Asiaten und 0,7% Anderer zusammen.

Im Februar 2009 lebten 4.300.000 Menschen in Neuseeland. (www.stats.govt.nz/populationclock.htm)

3.6.1 Das Zusammenleben zweier Kulturen

Anfang des 20. Jahrhunderts begann die Population der Māori-Bevölkerung wider jeglicher Erwartungen langsam zu wachsen.

„Defying a century of ‚fatal impact‘ doomsaying, then, the ‚dying race‘ got up from its deathbed and walked away.“ (Belich, 2001, S. 194)

Diese Zunahme kräftigte das Selbstbewusstsein der Māori und ließ ihre kulturelle und soziale Vitalität wieder aufleben. Somit stärkten sie auch ihr politisches Bewusstsein und begannen die ungerechten Konfiszierungen ihrer Ländereien anzufechten. (King, 2003, S. 325)

Während der 30er und 40er Jahre bezeichneten sich 95% aller Nicht-Māori als Briten. Die meisten neuseeländischen Einwohner stammten aus England, Schottland, Irland und Wales.

Die Xenophobie der britischen Neuseeländer war so groß, dass 1914 der Status of Alien Act eingeführt wurde. Er enthielt die Verordnung, jeder britischen Frau, die einen Māori beziehungsweise Nicht-Briten in Neuseeland heiratete, sofort die britische Staatsbürgerschaft und das Wahlrecht zu entziehen. Dieses Gesetz wurde erst 33 Jahre später durch das Statut von Westminster annulliert. (King, 2003, S. 368)

Der Rassismus in Neuseeland ging so weit, dass Chinesen, die nach Neuseeland emigrierten, bei ihrer Einreise 100 Pfund bezahlen mussten. Diese Wahlsteuer wurde erst 1944 abgeschafft. Im Jahr 2002 entschuldigte sich die seit 1999 ins Amt erhobene Premierministerin Helen Clark (Labor Party) bei den chinesischen Neuseeländern für diese Steuer und die Diskriminierung, die sie mit sich brachte. (Belich, 2001, S. 228)

Obwohl die Anzahl der Mischehen zwischen Māori und Europäern stetig zunahm, hatten Pākehā immer noch stereotype Bilder von Māori vor Augen. Für sie waren sie weiterhin *„happy-go-lucky, lazy people, mostly not too bright with the big-brown-eyes and little-bare-feet-touch.“* (King, 2003, S. 374)

Diskurse wie auch literarische Repräsentationen der Europäer über das indigene Volk waren meist despektierlich und herablassend. Es wurden Bücher publiziert, die Māori in Cartoonform als zur Integration unfähige Eingeborene porträtierten. In jenen Jahren zeugten viele Werke von Pākehā-Schriftstellern von einer realitätsfernen Vorstellung von Māori. Autoren wie William Satchell (*„The*

Greenstone Door“), F.O.V. Acheson („*Plume of the Arawas*“) und A.W. Reed („*Rewi's Last Stand*“)⁹ schrieben romantische Geschichten von noblen Helden und Kämpfern, schönen Heldinnen und von unerwiderter Liebe, die wenig mit der Wirklichkeit und den Umständen, in denen Māori zu jener Zeit lebten, zu tun hatten. Überdies unterschieden sie nicht zwischen den diversen Stämmen, was aber für Māori relevant war. (Grey, 1994, S. 162 f.)

Māori-Kinder konnten, sofern es von ihren Eltern erlaubt wurde, lokale Schulen besuchen. Ihnen wurde aber untersagt, während der Schulzeit und innerhalb der schulischen Mauern ihre Muttersprache, also Māori zu sprechen. Taten sie dies, wurden sie physisch wie auch psychisch von den Lehrern bestraft. In gesellschaftlichen Kreisen galt Māori als primitive Sprache. In den Schulen durfte nur Englisch gesprochen werden, welche als Eintritt in eine Welt des Wissens gesehen wurde. (Belich, 2001, S. 203)

3.6.2 Aufbruchsstimmung

Durch den demografischen Umbruch kam es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem engeren Kontakt und Austausch zwischen Pākehā und Māori. Die ethnische Komposition der neuseeländischen Stadt- und Großstadtkulturen begann sich zu reformieren und in der Folge zeigten sich bald die Konsequenzen des neuen Zusammenlebens. Die Bevölkerung stand vor ungewohnten interkulturellen Herausforderungen und noch viel mehr vor Vorurteilen. Die bereits bestehenden Konflikte verschärften sich. Zu jener Zeit waren alle neuseeländischen Institutionen von der Ideologie der europäischen Einwanderer geprägt. Für unzählige Māori war der moderne Lebensmodus ein unerwarteter Schock. Vielen fiel es schwer sich zu assimilieren beziehungsweise zu integrieren. In den von Pākehā dominierten Großstädten fehlte ihnen jegliche alternative Lebensformen. Nicht zu selten resultierte ihre Verzweiflung in Alkohol- und Drogenmissbrauch, physische und psychische Gesundheitsprobleme, Aggression und Gewalt. (King, 2003, S. 470 ff.)

1951 waren 57% der Māori 20 Jahre alt oder jünger, was eine große Anzahl an finanziell abhängigen und einkommenslosen Jugendlichen zur Folge hatte. Die meisten Māori waren Hilfsarbeiter und verdienten mit dem gleichen Job weniger als Pākehā. Viele Faktoren trugen dazu bei, Māori auf der Sozialebene einer starken Verwundbarkeit auszusetzen. Als in den 1960er Jahren der Preis für Wolle fiel, stieg die Anzahl der Arbeitslosen rapide an. Māori waren die

⁹ Reeds Novelle „*Rewi's Last Stand*“ wurde 1925 von Rudall Hayward verfilmt. Darauf wird näher im Kapitel 6.2.1 eingegangen.

Hauptbetroffenen. Ein Teufelskreis nahm seinen Lauf. Schlechte Jobs führten zu einem noch schlechteren Einkommen. Dies brachte wiederum ein Absinken des Lebens- und Gesundheitsstandards mit sich. In weiterer Folge stiegen die Gewaltbereitschaft und die Verbrechensrate an. 1981 betrug die Arbeitslosenrate der Māori 14,1%, verglichen mit der von Pākehā, die bei 3,7% lag. Zwischen 1986 und 1989 stieg sie sogar auf 20%. (Belich, 201, S. 474)

Die Urbanisation und, als Konsequenz daraus, das Fehlen passender Einrichtungen, zwang die Māori ein großes Stück ihrer Kultur aufzugeben und die Auffassung ihrer originären Lebensformen, Sitten und Bräuche neu zu definieren und zu rekonstruieren. Es wurden Versammlungen einberufen, in denen sich Māori über die Zukunft ihrer Kultur berieten. Es wurden Veranstaltungshäuser geplant und errichtet, in denen regelmäßig *hui*¹⁰ stattfinden und rituelle Bräuche auf der *marae*¹¹ vollzogen werden konnten. (King, 2003, S. 474 f.)

Pākehā betrachteten es als selbstverständlich, dass sich Māori, die sich für ein Leben in der Stadt entschieden, nicht nur integrieren, sondern auch assimilieren sollten. Von offizieller Seite wurden keine Anstalten gemacht, Māori die Integration zu erleichtern. Die Situation hätte sich mit Sicherheit entschärft, hätten sich die europäischen Einwohner grundlegende Sitten und Gewohnheiten der Einheimischen und vielleicht sogar auch wichtige Grundbegriffe der Māori-Sprache angeeignet. Von den Māori wurde allerdings erwartet, perfektes Englisch zu sprechen und sich den westlichen Lebensmustern anzupassen. Mit Anfang der 1970er Jahre war die Sprache Māori beinahe vollständig aus der Kultur der Māori verschwunden. Kaum ein jugendlicher Māori sprach noch seine Muttersprache. In den 1950er Jahren waren es zumindest noch mehr als die Hälfte aller Teenager die Māori verstehen und sprechen konnte. Mitte der 1970er Jahre lag diese Zahl unter 18%. (Belich, 2001, S. 480)

Um den vollständigen linguistischen Verfall zu verhindern, wurden 1981 spezielle Schulen namens *kohanga reo*¹² eingeführt, in denen Māori als Hauptsprache unterrichtet wurde. (Belich, 2001, S. 480)

¹⁰ Ein *hui* ist eine Versammlung, ein Zustandekommen. (www.maoridictionary.co.nz)

¹¹ Eine *marae* ist ein offener Platz vor dem Versammlungshaus der Māori, wo traditionelle Tänze und Besprechungen abgehalten werden. (www.maoridictionary.co.nz)

¹² *Kohanga reo* sind vorschulische Sprachklassen. (www.maoridictionary.co.nz)

3.6.3 Die ersten Proteste von Māori

Als den Māori der Verlust ihres *Māoritanga*¹³ bewusst wurde, bildeten sie Protestgruppen, in denen sie ihre Weltanschauung und ihre Bedürfnisse artikulierten. Die erste Māori-Aktivistengruppe formierte sich 1970 und nannte sich Nga Tamatoa¹⁴. Sie bestand aus Māori-Studenten der Universität von Auckland. Nga Tamatoa forderte unter anderem die Einführung der Sprache Māori als Unterrichtsfach an Schulen, die Kontrolle der Māori über das Māori-Land und die Förderung der Māori-Sprache in der Literatur und im Fernsehen. (Belich, 2001, S.480)

1975 fand der erste große *hikoi*¹⁵ statt. Der Landmarsch von Cape Reinga im Norden bis zum Parlament in Wellington im Süden der Nordinsel erzielte große mediale Aufmerksamkeit. Auf einen Schlag wurden Themen, die Māori betrafen, im Fernsehen abgehandelt. (Belich, 2001 S. 477)

Der zweitgrößte Marsch wurde bekannt unter dem Namen Bastion Point-March. Aufgrund der Entscheidung der Regierung, Bastion Point - Standort der Hauptmarae in Auckland - und Teile des umherliegenden Landes zu verkaufen, okkupierten Hunderte von Māori zwischen 1977 und 1978 monatelang ihre *marae*. Im Mai 1978 endete die friedliche Besetzung in einer gewaltsamen polizeilichen Räumung, bei der 222 Māori verhaftet wurden. Die bekannte Māori-Filmmacherin Merata Mita war mit ihrem Kamerateam Teilnehmerin am Bastion Point-March. 1980 entstand aus dem gefilmten Material der Dokumentarfilm namens ‚Bastion Point: Days 507‘. (Belich, 2001, S. 478)

Die Protestmärsche verfehlten ihre Wirkung nicht. In den 1970er Jahren wurde das Augenmerk der politischen Sensibilität und sozialen Gerechtigkeit mehr auf das Volk der Māori gerichtet. Ihre Sprache wurde als Schulfach in den Vorschulen anerkannt. Öffentliche Gelder und Mittel standen zum ersten Mal für Renovationen von *marae*-Plätzen zu Verfügung. Straffälligen Māori wurde Unterstützung vor Gericht angeboten und der 1971 eingeführte Race Relations Act erklärte Diskriminierung für ungesetzlich. Es wurde ein Race Relations Beratungsbüro eröffnet, um die öffentlichen Diskurse von ethnischen Angelegenheiten zu begünstigen. (King, 2003, S. 486)

Mit Ende des 20. Jahrhunderts waren bedeutende und unwiderrufliche Anpassungen und Veränderungen im sozialen und politischen Leben Neuseelands gemacht worden, welche die Bindung zwischen Māori und Pākehā und zwischen Māori und der Britischen Krone nachträglich verbesserten. Māori waren im alltäglichen Leben Neuseelands präsenter als je zuvor. 1984 wurde

¹³ *Māoritanga* wird als die Ideologie, die Kunst und Kultur der Māori bezeichnet. (www.māoridictionary.co.nz)

¹⁴ *Nga Tamatoa* bedeutet The Young Warriors. (Belich, 2001, S. 480)

¹⁵ Ein *hikoi* ist ein Māori-Protestmarsch. (www.māoridictionary.co.nz)

das Waitangi Tribunal implementiert, innerhalb dessen Bereich Ansprüche und Forderungen der neuseeländischen Ureinwohner auf ihr Land untersucht wurden, mit der Möglichkeit bis auf das Jahr 1840 zurückgreifen zu können. So konnten große Teile des Landes, welche von den europäischen Einwanderern ungefragt in Besitz genommen wurden, an die Māori zurückgegeben werden. (King, 2003, S. 500)

3.7 Das kulturelle Zusammenleben im 21. Jahrhundert

Obwohl die kulturellen Hauptströmungen, die in Neuseeland aufeinander treffen, nicht divergenter sein könnten, ist die Māori-Kultur doch sichtbarer und stärker um sich greifend als die anderer Minderheitenkulturen weltweit. Die kontemporäre Māori-Kultur erlebte in den letzten Jahren eine extensive Renaissance. Viele Māori legen heute großen Wert darauf, als Māori bezeichnet zu werden und sind stolz auf ihre eigene Sprache. Pākehā lernten mit den kulturellen Werten der Māori besser umzugehen und übernahmen Worte und Konzepte der Māori-Sprache ins Englische. So sind heute die Wörter *mana*, *tapu*, *whanau*, *taonga*, *haka*, *turangawaewae*¹⁶ im neuseeländischen Sprachgebrauch keine Seltenheit mehr und werden von den meisten Neuseeländern verstanden und stellenweise im alltäglichen Sprachgebrauch verwendet.

Alle Kulturen leben und bewegen sich im Wandel der Zeit. Die Kultur der Māori ist nicht dieselbe, die sie bei der Ankunft von Abel Tasman 1642 oder James Cook im Jahr 1769 gewesen ist und wird in dreißig Jahren auch nicht die sein, die sie heute ist. Es bestehen jedoch keine Zeichen dafür, dass die Kultur der Māori in Zukunft erlöschen oder neben der dominanten Kultur der Pākehā untergehen wird,

¹⁶ *mana* = übernatürliche Kraft, persönliche Wirksamkeit innerhalb des Stammes; *tapu* = heilig, heiliger Ort; *whanau* = Familie, Großfamilie; *taonga* = Schatz, Wertgeschätztes wie Land, Artefakte; *haka* = Kriegstanz, traditioneller Tanz ; *turangawaewae* = *marae* (Platz vor dem Versammlungshaus). (www.Māoridictionary.co.nz)

4. Einführung in die Geschichte des neuseeländischen Films

In den letzten Jahren wurde Neuseeland zu einem unübersehbaren Teil des internationalen Kinos. Als ein Land am Rande der Welt ist es heute auf dem internationalen Filmmarkt präsenter als je zuvor. Eine signifikante Menge an Filmen konnte weltweiten Erfolg verzeichnen, obwohl ihre Anzahl, verglichen mit dem Reichtum an internationalem filmischen Output, verhältnismäßig klein ist.

Dieses Kapitel soll eine knappe Zusammenfassung der Geschichte des neuseeländischen Films, mit besonderer Hinwendung zum indigenen Film ergeben.

4.1 Die Anfänge

Trotz der geografischen Isolation kam das Medium Film zeitgleich mit Europa nach Neuseeland. Ein Jahr nachdem die Brüder Lumière ihre erste öffentliche Filmdarstellung mit Hilfe des Cinematographes in Paris präsentierten, stellte Alfred H. Whitehouse in Auckland seine bewegten Bilder vor. Er produzierte während 1898 und 1900 zehn Filme, die ausschließlich Dokumentationen sind. Der älteste erhaltene Film ist ‚The Departure of the Second Contingent for the Boer War‘ (1900). (Dennis/Bieringa, 1992, S. 40)

Die Geschichte des neuseeländischen Films beginnt effektiv mit dem Franzosen Gaston Méliès, der als Erster Spielfilme in Neuseeland drehte. Im Jahr 1913 verfilmte er ‚Loved by a Māori Chieftess‘, ‚Hinemoa‘ und ‚How Chief Te Ponga Won his Bride‘. Keine dieser drei neuseeländischen Legenden ist mehr erhalten. ‚Hinemoa‘ wurde 1914 von dem Regisseur George Tarr abermals verfilmt. (Churchman, 1997, S. 49)

Ein weiterer Filmemacher, der zum Pionier des neuseeländischen Films wurde, war Rudall Hayward (1901-1974). Zwischen 1920 und 1930 machte er zahlreiche Spielfilme, in denen überwiegend die Historie und das Zusammenleben der europäischen und der Māori-Kultur thematisiert wurde. Sein erster Film war eine Literaturverfilmung der gleichnamigen Novelle von Waihis ‚Lady of the Cave‘. Sein zweiter, ‚Rewi’s Last Stand‘, wurde 1925 gedreht und fünfzehn Jahre später als Tonfilm für die britische Ausgabe neu verfilmt. Dieser Film handelt von den damals unwiderruflichen Differenzen zwischen den Briten und den Māori. Hayward beschreibt eine dramatische Historie zur Zeit der britischen Belagerung Neuseelands in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. (Martin/Edwards, 1997, S. 10)

Unverkennbar für Hayward ist das immer wiederkehrende Thema seiner Filme: die Hoffnung auf den Triumph der Liebe zwischen Māori und Pākehā und ein Ende der Rassentrennung. Der Regisseur versuchte seine Charaktere aus dem Blickwinkel der Māori sowie aus dem der Europäer zu porträtieren. Diese Objektivität war für damalige Verhältnisse eine Seltenheit, bescherte ihm aber gerade deswegen auf den Seiten beider Kulturen großen Respekt. (Reid, 1986, S.10)

„To Love a Māori“ (1972) ist Haywards letzter Spielfilm, zugleich auch sein erster Farbfilm und der erste Farbspielfilm, der von einem Neuseeländer gemacht wurde. Der Filmemacher beabsichtigte mit diesem Produkt ein Dokudrama über die Probleme und Erfolge von Māori zu verfilmen, die ihre ländliche Gemeinschaft verließen, um ihr Glück in den Großstädten Neuseelands zu finden.¹⁷ (Blythe, 1994, S. 35)

4.2 Die klassische Ära

Mit dem Ende der Stummfilmperiode ging eine Rezession in der neuseeländischen Filmindustrie einher. Erst mit der Gründung der National Film Unit (1941) und des Pacific Film¹⁸ (1948) erlebte die Produktion von Spielfilmen wieder einen Aufschwung. Die National Film Unit spezialisierte sich auf die Erzeugung von Dokumentationen, Kurzfilmen und öffentlicher Werbung. Es wurden hohe Qualitätsstandards in der Filmproduktionstechnik gesetzt, die jungen und neuen Filmemachern in ihrer Entwicklung als perfektes Übungsfeld dienten. (Dennis, 1981, S. 6)

Pacific Film war für alle neuseeländischen Spielfilme der darauf folgenden drei Jahrzehnte verantwortlich. Der unabhängige Filmemacher John O'Shea, Gründungsmitglied des Filmproduktionsunternehmens, war zwischen 1940 und 1970 als Regisseur und Produzent aktiv und machte die drei einzigen Spielfilme, die Neuseeland in dieser Periode hervorbrachte. „Broken Barrier“¹⁹ (1952) war der erste Spielfilm nach zwölf Jahren und auch der einzige, der während der 1950er Jahre entstand. (Shelton u.a., 1997, S. 10)

Inhalt des Films war, wie bei Rudall Hayward, die Beziehung zwischen Māori-Pākehā-Pärchen, was nach wie vor zu den Schlüssel- und Lieblingsthemen im Film, sowie in der Literatur in Neuseeland gehörte.

¹⁷ Zwei von Haywards Filmen werden im sechsten Kapitel noch einmal erwähnt.

¹⁸ Der ursprüngliche Name war Pacific Film Unit. (Dennis, 1981, S. 6)

¹⁹ Auf den Film „Broken Barrier“ wird in Kapitel 6.2.3 näher eingegangen.

Die anderen beiden Featurefilme ‚Runaway‘ und ‚Don’t Let It Get You‘ von O’Shea entstanden jeweils 1964 und 1966. Speziell Letzterer wurde von den Kritikern aufgrund der vorbildhaften Darstellung der neuseeländischen Gesellschaft gelobt:

„[Shown were] positive characters of varying skin colour who were able to interact without having to negotiate the maze of problems that result from defining people by race [...].“ (Churchman, 1997, S. 58)

O’Sheas Filme reflektieren seinen Patriotismus und seinen Willen, Neuseeland, während einer Zeit der Loslösung von Großbritannien auf dem Weg zu einer eigenen Identität zu lenken und zu unterstützen. (Conrich/Davy, 1997, S. 4)

4.3 The New Wave

1978 gründete die Regierung der National Party die New Zealand Film Commission, die ab diesem Zeitpunkt die Aspekte eines neuseeländischen Films, und zwar jene, die ihn zu einem solchen machen, konkretisierend darlegte. Ziel der Kommission ist es seitdem, die neuseeländischen Filmemacher bei der Herstellung, der Werbung, der Verteilung und der Vorführung ihrer Filme zu unterstützen, die Kooperation mit der neuseeländischen Filmindustrie zu begünstigen und die Wartung und Verwaltung ihres gefilmten Materials zu fördern. Mit der Einführung der New Zealand Film Commission stabilisierte sich die nationale Filmindustrie. Das nationale Gütesiegel bekommen seitdem jene Filme, deren Inhalt, Filmcrew, Darsteller, Drehort, Geldmittel und Urheberrecht von neuseeländischer Herkunft sind. (Conrich/Davy, 1997, S. 3)

Der Aufschwung der neuseeländischen Filmbranche begann mit Geoff Murphys ‚Wild Man‘ und Roger Donaldsons ‚Sleeping Dogs‘ im Jahr 1977. Beide Filme entstanden aufgrund der Unzufriedenheit der Regisseure mit der nationalen Filmindustrie, die während der letzten dreißig Jahre nur drei Spielfilme produzierte. Murphys und Donaldsons Filme wurden mit der finanziellen Unterstützung von unabhängigen Künstlern und aus privaten Kreisen zustande gebracht.

Roger Donaldson schrieb mit seinem ersten Film ‚Sleeping Dogs‘ aufgrund des großen Erfolgs in Neuseeland Geschichte. Dieser überzeugte die Regierung von der Notwendigkeit einer Unterstützung bei der Produktion von Spielfilmen durch offizielle Stellen und führte 1978 zur

Errichtung der New Zealand Film Commission (NZFC). Drei Jahre später entstand das New Zealand Film Archive mit Sitz in Wellington. (Conrich/Davy, 1997, S. 4)

„Sleeping Dogs“, in dem Sam Neill in der Rolle des Hauptdarstellers sein internationales Debüt feierte, war der erste neuseeländische Spielfilm, der in den USA freigegeben und ausgestrahlt wurde. Donaldsons zweiter Film „Smash Palace“ (1981) war das Sprungbrett für seine Karriere in Hollywood, wo er mit den Spielfilmen „Cocktail“ (1988), „Cadillac Man“ (1990) und „Dante’s Peak“ (1997) berühmt wurde. 2005 kehrte Donaldson wieder in seine Heimat zurück und verfilmte die wahre Geschichte von „The World’s Fastest Indian“ mit Anthony Hopkins in der Hauptrolle.

1981 entstanden neben „Smash Palace“ zwei weitere Filme von Geoff Murphy („Goodbye Pork Pie“) und Michael Black („Pictures“). Nach dem riesigen Erfolg und dem Gewinn, den „Goodbye Pork Pie“ erzielte, warb Hollywood auch Murphy ab. Zuvor filmte er zwei seiner markantesten Filme: „Utu“ (1983) und „The Quiet Earth“ (1985). Ersterer wurde zu einem Schlüsselfilm in der Geschichte der filmischen Darstellung der Māori.²⁰ (Reid, 1986, S. 12)

Der Regisseur Vincent Ward war der erste Neuseeländer, der mit seinem Film „Vigil“ (1984) die Goldene Palme in Cannes gewann. Seine Karriere verfolgte er in Hollywood, kam aber für seinen letzten Film „River Queen“ (2005) nach Aotearoa zurück. (Martin/Edwards, 1997, S. 106)

4.4 Lücken im Gesetz

Aufgrund einer Steuerlücke im Gesetz konnten die Filmemacher aus den Vollen schöpfen. Das geliehene Geld von privaten Investoren zur Filmproduktion musste erst nach Gewinnbringung des Films zurück bezahlt werden. Was folgte war ein Produktionsboom. Ende 1984 wurde ein Gesetz eingeführt, das diesen Steueranreiz durch eine Abschreibeperiode ersetzte. Die Kosten des entstandenen Films mussten von nun an innerhalb zweier Jahre abgesetzt und nachbezahlt werden. 1984 wurden, noch vor der Schließung der Steuerlücke, vierzehn Spielfilme produziert, was die größte Anzahl an hervorgebrachten Filmen in Neuseeland innerhalb eines Jahres darstellte.

Die neue Steuerregelung hatte zur Folge, dass kaum mehr in neuseeländische Filme investiert wurde. Wütende Filmemacher protestierten und sprachen von einem „*Schlag der Totenglocke*“, die das Ende der heimischen Filmindustrie ankündige: „*Reaction from New Zealand film-makers was immediate: ‚death knell‘, ‚collapse‘, ‚the killing-off of our industry‘. And the Government responded: ‚Over-reaction‘, ‚distortion‘, ‚hot air‘.*“ (o.V. in: Alternative Cinema, Nr. 10, 1982, S. 10)

²⁰ In Kapitel 6.3.2 soll „Utu“ detaillierter besprochen werden.

Auf den Aufschwung folgte ein vorhersehbarer Abschwung, der jedoch mit Hilfe der NZFC und des Short Film Fund gebremst werden konnte. (Conrich/Davy, 1997, S. 5)

4.5 Frauen und der neuseeländische Film

Der Road Movie, der das größte Filmgenre Neuseelands ausmacht, ist ein typisches Beispiel für die von Männern dominierte neuseeländische Kinoszenerie. In den Filmen ‚Goodbye Pork Pie‘ (1980), ‚Carry Me Back‘ (1982) und ‚Shaker Run‘ (1986) wird der männliche Neuseeländer als perpetuell mobil und unfähig, sesshaft zu werden, präsentiert. Im Vordergrund des prototypischen Road Movies stehen die weite und unbewohnte Landschaft Aotearoas, die Freundschaft unter Männern und die Wichtigkeit eines Vehikels. (Conrich/Davy, 1997, S. 6)

„There is an awareness among feminists that the values of NZ films are chauvinistic, and continue to define women as objects of the male gaze. It realises that the image of women on the screen will not reflect women’s reality, until women are in control of the film making process.“ (o.V. in: Alternative Cinema, Nr.10, 1982, S. 13)

Trotz des Beitrittes zweier Frauen in die National Film Unit 1947 (Kathleene O’Brien und Margaret Thomson), blieb der Filmmarkt männerorientiert und –dominiert.

Die Präsenz von Frauen innerhalb der neuseeländischen Filmindustrie wurde erst 1983 mit dem Film ‚Patu!‘ spür- und sichtbar. Obwohl ‚Patu!‘ ein Dokumentarfilm ist, wird er ebenso in der neuseeländischen Filmgeschichte als Spielfilm aufgelistet. Merata Mita²¹, die Regisseurin dieses Films, zählt zu den bekanntesten Māori-Regisseurinnen in Neuseeland. ‚Patu!‘ dokumentiert die aufwühlenden und brutalen Ereignisse während eines Rugby Matches zwischen den südafrikanischen Springboks und der New Zealand Rugby Football Union im Jahr 1981. (Martin/Edwards, 1997, S. 91)

Die neuseeländische Regisseurin Melanie Read stellte bei der Filmproduktion ihres feministischen Thrillers ‚Trial Run‘ sicher, dass 75% der Filmcrew weiblich besetzt war. Ebenso typisch männliche Filmrollen wie Polizist, Bauer und Verleger vermittelte Read an weibliche Darsteller. Während der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wurden neben den zuvor genannten, sowie Reads zweitem Film

²¹ Zwei von Merata Mitas Filmen werden im achten Kapitel genauer untersucht.

„Send A Gorilla“ (1989), bei weiteren drei Spielfilmen von Frauen Regie geführt: Yvonne MacKays „The Silent One“ (1984), Gaylene Prestons „Mr. Wrong“ (1985) und Merata Mitas zweiter Film „Mauri“ (1988). (Conrich/Davy, 1997, S. 6)

Eine der bekanntesten neuseeländischen Filmemacherinnen ist Jane Campion. Mit ihrem zweiten Spielfilm nach „An Angel at My Table“ (1990) wurde sie weltweit berühmt. Für den Film „The Piano“ (1993) gab es drei Mal den Oscar für die beste Hauptdarstellerin, die beste Nebendarstellerin und das beste Drehbuch. Campion ist die erste Frau, die in Cannes die Goldene Palme und weitere drei Academy Awards gewann. Anna Paquin, die damals erst Zwölfjährige, bekam den Preis für die beste Nebendarstellerin. (<http://www.fys.uio.no/~magnushj/Piano/campion.html>)

4.6 Filme über Māori - Filme von Māori

Die Entstehung eines Māori-Diskurses war langwierig und problematisch. Lange bevor Māori ihre eigenen Filme produzierten, galten sie als gefragte Filmobjekte. Die Geschichten und Traditionen des Urvolkes wurden seit der Ankunft der Europäer und im Rahmen der technischen Möglichkeiten, in Bildern festgehalten. Bis in die 1940er Jahre entstanden Filme von ansässigen europäischen Immigranten, die das Volk der Māori als romantisch, exotisch und primitiv, zugleich auch als kämpferisch und brutal, porträtierten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden gleich drei verschiedene Versionen der Māori-Legende von Hinemoa, sowie „Loved By A Māori Chieftess“, „How Chief Te Ponga Won His Bride“ und „Mutiny of the Bounty“ gedreht, die alle ein verklärtes Bild der Māori und ihrer Kultur verzeichneten. (Blythe, 1994, S. 11)

In staatlichen Filmen, wie zum Beispiel in der Serie „The Māori As He Was“ (1928), dienten die Einheimischen als attraktives Werbemittel für das Land am anderen Ende der Welt. Die neuseeländische Regierung engagierte den Briten James MacDonald als ersten offiziellen staatlichen Filmemacher, der während der Jahre 1919 bis 1923 für zahlreiche Dokumentaraufnahmen über die Lebensweise der Māori verantwortlich war. (Conrich, 2005, S.6)

Mit dem Politiker Sir Apirani Ngata erschien 1940 der erste Māori aktiv auf dem Bildschirm. Zuvor waren den Māori nur die Rollen des edlen beziehungsweise wilden Eingeborenen und die des lebenden Forschungsobjekts in Dokumentarfilmen geblieben. Mit Ngata trat ein Māori auf, der im öffentlichen Leben stand und eine wichtige Rolle in der indigenen Politik Neuseelands einnahm. In

dem Jubiläums- und Propagandafilm ‚One Hundred Crowded Years‘ sprach sich Apirani Ngata für die Zurückgewinnung der Māori-Identität und -Individualität aus. (Conrich/Davy, 1997, S. 7)

Rudall Hayward vertonte im selben Jahr eine neue Version seines bereits 1925 produzierten Spielfilms ‚Rewi’s Last Stand‘ und lieferte somit ein Dokument, auf dem erstmalig die Sprache der Māori zu hören war. Helen Martin und Sam Edwards zitieren ihn aus einem Brief an die Te Awamutu Historical Society, in dem er sein Vorhaben im Jahr 1936 mit dem Argument belegt, dass es für die Nachhaltigkeit der Māori-Kultur von großer Wichtigkeit wäre, „[...] *that the historical sections of the film should be reissued with the addition of sound effects and a discriptive comment so that the comming generations might have a visual impression of the heroism of the Māoris in this action.*“ (Martin/Edwards, 1997, S. 50)

Während der 1940er Jahre wurde kein einziger Featurefilm in Neuseeland gemacht. Erst zwölf Jahre nach ‚Rewi’s Last Stand‘ entstand unter der Regieführung John O’Sheas der Streifen ‚Broken Barrier‘, der die rassistische Intoleranz und die interkulturellen Differenzen zwischen Māori und Pākehā thematisiert. Obwohl das Drehbuch und der Film aus der Perspektive eines Pākehā stammen, ist O’Sheas Film ein ernsthafter Versuch, die öffentliche Meinung von der verpönten interkulturellen Pärchenbildung und Heirat zu indoktrinieren. (Conrich/Davy, 1997, S. 7)

1974 entwickelte Pacific Film mit Hilfe des Historikers und Buchautors Michael King und dem ersten Māori-Regisseur Barry Barclay, eine Dokumentarserie mit dem Namen ‚Tangata Whenua‘ für das neuseeländische Fernsehen. (o.V. in: Illusions, 1984, S. 41)

Zum ersten Mal in der Geschichte des neuseeländischen Fernsehens standen Māori im Mittelpunkt einer Fernsehreihe, dessen Urheber eine möglichst authentische Herangehensweise zum Ziel hatten.

„Michael, a Pākehā, brought more than research and contacts. He brought an ethos. The old ladies would be allowed to speak for themselves, in their own language if they preferred. He would be a listener and mostly off-screen. Commentary would be at a bare minimum. This was revolutionary in its days.“ (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Diese bahnbrechende Serie ermöglichte es den Māori aus ihrer Sicht einen Einblick in ihre Kultur und ihr Leben zu gestatten.

„With the Tangata Whenua series, we were entering remote communities and recording conversations with senior Māori, giants in their own ways, who the media had almost never given the time of day. We had to develop our own processes; we had to adapt the technology. [...] Perhaps this has something to do with how we, as Indigenous, engage with our own people. We can speculate on this today, but back then we were working blind.“ (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Die heute auf Hawai'i lebende Māori Merata Mita erntete mit ihren beiden Dokumentationen über Rassismus und das Unverständnis der Pākehā-Kultur für *Māoritanga* großen Respekt. Nicht zuletzt, weil sie sich als erste Māori-Frau an das von Männern dominierte Medium Film herantraute. ‚Bastion Point: Day 507‘ (1980) und ‚Patu!‘ (1981 gedreht, fertig gestellt und veröffentlicht 1983) gingen, aufgrund ihres schwerwiegenden dokumentarischen Gehalts, in die Geschichtsbücher Neuseelands ein. (Peters, 2007, S. 1)

Ihren 1988 gedrehten Spielfilm ‚Mauri‘, beschreibt Mita als *„a parable about the schizophrenic existence of so many Māori in Pākehā society.“* (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

Nachdem Barry Barclay einschlägige Erfahrungen und Erfolge in den Bereichen Serie und Dokumentation verzeichnen konnte, drehte er 1987 seinen ersten Spielfilm. ‚Ngati‘ wurde zu einem fundamentalen Ereignis für indigene Völker. Der Film ist weltweit der erste Spielfilm, der von einem Mitglied einer Minoritätenkultur gemacht wurde. Er gilt als Vorzeigeobjekt und Paradebeispiel in Vorlesungen zum Thema Indigener Film an internationalen Universitäten. (Barclay, persönliches Gespräch, 2006)

Bis heute entstanden unter Barclays Regie die Filme ‚Te Rua‘ (1991), ‚The Niglected Miracle‘ (1985) und ‚Feathers of Piece‘ (2000). Zuletzt befand er sich in der Finalisierungsphase eines neuen Drehbuchs, welches die Geschichte seiner Geburtsregion Wairarapa behandelt.²² (Barclay, persönliches Gespräch, 2007)

Mit Lee Tamahoris ‚Once Were Warriors‘ (1994) kam Neuseelands bekanntester und einprägsamster Māori-Film in die heimischen Kinos und auf den internationalen Filmmarkt. Nach einem Roman von Alan Duff präsentiert der Film eine kritische Darstellung der urbanen Probleme der Māori-Bevölkerung während der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. Tamahori wich von Duffs düsteren und trostlosen Erzählung in seinem Drehbuch etwas ab und produzierte einen Film, der trotz seiner Brutalität Leidenschaft und Hoffnung birgt. Das Thema des rauen Familienlebens vieler

²² Im achten Kapitel sollen Barry Barclays‘ Filme ausführlicher thematisiert werden.

Vorstadt-Māori wurde kurz danach von den Medien aufgegriffen und zu einem viel debattierten Diskurs in der neuseeländischen Gesellschaft. (Nast/Pile, 1998, S. 337)

„Once Were Warriors“ erzielte exorbitante Kassenerträge in Neuseeland, die erst von Peter Jacksons „Lord of the Rings“-Trilogie übertroffen wurden. Er spielte als erster Film Neuseelands mehr als sechs Millionen neuseeländische Dollar ein und gewann 19 internationale Preise.²³ (Martin/Edwards, 1997, S.175)

Einen bis dato einzigartigen Māori-Film drehte Don Selwyn. Das Shakespear Stück „Der Kaufmann von Venedig“ wurde 1945 ins Māori übersetzt und 2001 als „The Māori Merchant of Venice“ in der Sprache der Māori verfilmt.²⁴

4.7 Gegenwärtige Produktionen

Die letzten Jahre der neuseeländischen Filmgeschichte lassen sich mit einem ansehnlichen Erfolg in Richtung Science Fiction und Horror zusammenfassen. „Black Sheep“ von Jonathan King, „The Ferryman“ von Chris Graham, sowie „The Tattooist“ von Peter Burger fanden in diesem Bereich großen Zuspruch. (<http://www.filmnz.com/introducing-nz/film-industry-history.html>)

Ähnliche Erfolge erzielte der junge Māori-Regisseur Taika Waititi, der für seinen Kurzfilm „Two Cars, One Night“ für einen Oscar in der Kategorie Kurzfilm nominiert wurde und dessen letzter Film „Eagle vs. Shark“ große mediale Aufmerksamkeit nach sich zog. (<http://www.artsfoundation.org.nz/taika-waititi.html>)

4.8 Neuseeländische Filme von internationaler Reputation

Neuseeland wurde vor allem durch Filme wie „The Piano“ (1993) von Jane Campion, „Heavenly Creatures“ (1994) und „Lord of the Rings“ von Peter Jackson und „Whale Rider“ von Niki Caro wurde Neuseeland ins Zentrum des internationalen Filmmarkts gerückt. (Conrich/Davy, 1997, S. 8)

„Heavenly Creatures“ beruht auf einer wahren Gegebenheit und handelt von zwei Mädchen, die sich ineinander verlieben und Rache an ihren Eltern nehmen, welche gegen die intensive Beziehung ihrer Töchter ankämpfen. Dieses authentische Ereignis spielte sich 1954 in Christchurch ab und schockierte die ganze Welt. Peter Jackson verwandelte die Geschichte in einen der bekanntesten

²³ Auf den Film „Once Were Warriors“ wird in Kapitel 8.1.4.1 näher eingegangen.

²⁴ Eine kurze Abhandlung zu „The Māori Merchant of Venice“ ist in Kapitel 8.1.5.1 zu finden.

Filme Neuseelands. Er erhielt dafür sechzehn Preise bei diversen Filmfestspielen und wurde viermal, unter anderem für den Oscar, nominiert. (Martin/Edwards, 1997, S. 177)

Regisseure wie Roger Donaldson, Vincent Ward, Jane Campion, Lee Tamahori und Peter Jackson verließen nach ihren ersten Kinoerfolgen Neuseeland, um in den USA ihre Karriere voran zu treiben. Den Rücken kehrten sie ihrer Heimat nie zur Gänze.

Roger Donaldsons letzter Film widmet sich dem neuseeländischen Nationalhelden Burt Munro, der 1967 in Utah mit einem selbst gebauten 1920er Indian Motorrad den Schnelligkeitsrekord an Land gewann. ‚The World’s Fastest Indian‘ wurde 2005 mit Anthony Hopkins in der Hauptrolle veröffentlicht. (www.imdb.com)

Vincent Ward lebt und arbeitet heute in den Vereinigten Staaten von Amerika. Sein zuletzt gedrehter Film ‚River Queen‘ (2005) handelt von der Geschichte einer irischen Frau und ihrer Familie zur Zeit der Kriege zwischen Māori und den Briten während der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Mit Cliff Curtis, Temuera Morrison und Wi Kuki Kaa, wovon letzterer als einer der bekanntesten Māori-Schauspieler und zeitlebens Träger markanter Rollen im Jahr 2006 verstarb, holte sich Ward die beliebtesten Schauspieler Neuseelands in sein Filmteam. (www.imdb.com)

Mit Peter Jacksons Verfilmung von Tolkiens Science Fiction Roman ‚Lord of the Rings‘ (2001-2003) kulminierte Neuseelands Filmindustrie. Peter Jackson setzte neue Standards in der computertechnischen Animation und Produktion und machte die Landschaft Aotearoas zum phänomenalen Schauplatz von Middle Earth. Obwohl die Trilogie hauptsächlich mit finanziellen Mitteln von ausländischen Sponsoren und der Besetzung von internationalen Darstellern zustande kam, wurde sie ausschließlich in Neuseeland mit Hilfe einer heimischen Filmcrew verwirklicht. Die Verfilmung und der anschließend überwältigende Erfolg lösten einen wahren Neuseeland-Boom aus, der die filmischen Schauplätze, wie auch Peter Jacksons Filmstudios in Wellington, zum Anziehungspunkt einer Unzahl von Touristen machte. (www.nzfilm.co.nz)

Sein letzter Film ‚King Kong‘ (2005), in dem er Stadtteile in und um Wellington in das New York der 1930er Jahre verwandelte, wurde ebenso ein internationaler Kinoerfolg. (www.nzfilm.co.nz)

In Anlehnung an die 1978 festgelegten Regelungen der New Zealand Film Commission kam es vermehrt zu Debatten über die Legitimität der Behauptung, mit ‚Lord of the Rings‘ und ‚King Kong‘ neuseeländische Filme produziert zu haben. Inhalt, Drehort und Filmcrew sind zwar von heimischer Herkunft, Darsteller und Geldmittel aber stammen aus den USA. (http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_New_Zealand)

Der wohl bekannteste neuseeländische Spielfilm der letzten Jahre ist ‚Whale Rider‘ (2002), der unter der Regieführung von Niki Caro entstand. Antagonistisch zu ‚Once Were Warriors‘ zeigt der Film die andere Seite der Medaille und verpackt die kulturellen Werte der Māori in eine berührende Erzählung. Die Kategorisierung des Films als ein Māori-Film ist allerdings innerhalb der Māori-Gemeinschaft umstritten.²⁵ (www.whaleriderthemovie.com)

Mit Sicherheit ist zu sagen, dass Filme wie ‚Lord of the Rings‘, ‚King Kong‘ und ‚Whale Rider‘ in den letzten Jahren ein steigendes Interesse eines internationalen Publikums am neuseeländischen Film bewirkt haben.

Vom ursprünglich weißen Fleck auf der cineastischen Landkarte ist Neuseeland aufgrund der Unverwechselbarkeit seiner Filme und aufgrund der Präsentation diversester Geschichten vor dem Hintergrund einer kulturell komplexen Gesellschaft, nicht mehr wegzudenken.

²⁵ In dieser Arbeit wird von der Definition eines Māori-Films nach Barry Barclay ausgegangen. Die nähere Begriffsbestimmung ist den Kapitel 7.1 bis 7.1.5 zu entnehmen. Der Film ‚Whale Rider‘ wird hier nicht in der Kategorie eines Māori-Films verortet, soll aber im Kapitel 6.3.3 diskutiert werden.

5. Cultural Studies als Grundlage dieser Arbeit

Die Herangehensweise der Cultural Studies, die sich mit der Zuhilfenahme diverser Methoden einer Vielfalt von Disziplinen bedient, soll der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt zur Beobachtung und Analyse problematischer Darstellungen von Māori im neuseeländischen Film dienen. Diese Forschungsrichtung fungiert als Orientierung bei der Präsentation kultureller, kommunikativer und identitätsstiftender Merkmale des indigenen Volkes im Spielfilm richtet.

Die inter- und transdisziplinäre Strategie der Cultural Studies muss als innovativer, methodologischer Ansatz verstanden werden, der aufgrund seiner Verpflichtung zur Aktualität und bedingt durch die Suche nach der Beantwortung gegenwartsrelevanter Problematiken einen nicht enden wollenden Prozess darstellt. Ziel der Cultural Studies ist ein weitreichendes Verständnis für die strukturell und historisch dependenten Kulturformationen innerhalb einer sich stetig reformierenden Welt. Die Cultural Studies beschäftigen sich darüber hinaus intensiv mit Kultur und Medien- und Kommunikationswissenschaften und sollen aufgrund dessen als Grundlage dieser Arbeit gesehen werden. Mit Hilfe dieser Disziplin werden die Darstellungsweisen von Māori-Charakteren und der Aufbau einer indigenen Identität im neuseeländischen Film erarbeitet. Die Cultural Studies werden hierbei als Abgrenzung herangezogen und tragen subsidiär zum besseren Verständnis der vorliegenden Thematik bei. (Hauser, 2003, S. 9 f.; Nünning, 2005, S. 10 ff.)

5.1 Was sind Cultural Studies

Basierend auf ihrer theoretischen Adaption findet das Projekt Cultural Studies seine Wurzeln in der praktischen Kulturanalyse. Ihre Genesis resultiert aus drei Schlüsseltexten der wichtigsten Vertreter: Richard Hoggart („*The Use of Literacy*“, 1957), Raymond Williams („*Culture and Society*“, 1958) und E.P.Thompson („*The Making of the English Working Class*“, 1963). Stuart Hall, der vierte im Bunde, machte diese Disziplin durch die theoretische Ausweitung der Themenbereiche international bekannt. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 9)

Cultural Studies erforschen in Verbindung mit dem sozialen, ökonomischen und politischen Kontext der Rezipienten unterschiedliche Formationen kultureller Praktiken und ihre Aneignung im alltäglichen Leben. Sie widmen sich mit differenzierter Fokussierung Themen wie jugendliche Subkulturen, Geschlechterverhältnisse, Sexualität, Nationalität, Kulturpolitik, neue Identitäten und Ethnizitäten, Inter- und Transkulturalität, Postkolonialismus, Machtverhältnisse und Auswirkungen der Globalisierung auf politische, wirtschaftliche und mediale Systeme. Insbesondere beschäftigen

sich die Cultural Studies mit der Ausbildung von Medienkulturen und den neuen Formen der Medienkommunikation, die aufgrund der Globalisierung weltumspannend greift. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 22)

Für die Kommunikationswissenschaften haben sich Cultural Studies als günstig und fortschrittlich erwiesen, da sie Themen wie die Auseinandersetzung mit und die Rezeption von medialen Produkten im Alltag, sowie die Frage nach der Machtverteilung in Mediendiskursen in ihr Forschungsfeld inkludieren. (Hepp/Winter, 2006, S. 155)

Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell, auf das im Späteren eingegangen wird, liefert für Cultural Studies die Grundlage für das Erfassen und Verstehen der vielschichtigen Diskurse von Medien, Kultur und Kommunikation, sowie des komplexen Erwerbs kultureller Identitäten. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 348)

Der inter- und transdisziplinäre Ansatz der relativ jungen Forschungsrichtung begründet seine Theorie mit der Annahme, dass alle Formen der kulturellen Produktion komplexen Aneignungsstrukturen der Rezipienten unterliegen und diese stets in Verbindung mit den der Rezipienten ureigenen kontextuellen Diskursen zu analysieren sind. (Hepp/Winter, 2006, S. 186)

5.2 Definition von Kultur aus der Sicht der Cultural Studies

Kultur wird innerhalb der Cultural Studies als ein multiperspektivisches Gebilde aus unterschiedlichen Praktiken verstanden, welches auf komplexen sozialen und politischen Diskursen²⁶ aufbaut. Der Diskurs entwickelt sich aus der Organisationsstruktur einer Gesellschaft, welche auf dem Gesamt der kulturellen Daten und des kulturellen Wissens gründet. Nach dieser Auffassung verlangt der Begriff Diskurs nach einer abstrakten Gleichstellung mit Kultur. Alle Prozesse und Produkte einer Gemeinschaft bilden somit einen Diskurs und reformieren sich wiederum aus ihm. (Hepp/Winter, 2006, S. 332)

Nach Samuel P. Huntington ist Kultur „*die höchste kulturelle Gruppierung von Menschen und die allgemeinste Ebene kultureller Identität des Menschen unterhalb der Ebene, die den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet.*“ (Huntington, 1996, S. 54)

Alle gesellschaftlichen Handhabungen sind nach der Auffassung der Cultural Studies kulturell gebunden und können nicht von ihrem kulturellen Kontext losgelöst werden. Das heißt, alles, was

²⁶ Diskurse sind soziale Wissensvorräte, die tradierte Wert- und Konsensvorstellungen inkludieren und die sich aufgrund ständiger Interaktion mit anderen Gesellschaften und Kulturen verändern können. Sie legen fest, was in einer Gesellschaft als normal und als wahr zu gelten hat. (Hepp/Winter, 2006, S. 331)

wir tun, sagen und denken, beruht auf dem uns eigenen kulturellen Kontext. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 117)

Der Begriff Kultur umfasst alle Überzeugungen, Verhaltensweisen, Gewohnheiten und Machtstrukturen einer Gesellschaft, die jedoch nicht rigide sind, sondern sich in einem konstanten Prozess der Reformierung befinden. Die ständige Auseinandersetzung mit anderen kulturellen Anordnungen veranlasst sie zur Differenzierung und Überdenkung der eigenen Form. Auf Grund dessen kann Kultur nicht mehr ohne ihre Prozesshaftigkeit begriffen werden. Sie definiert sich demnach nicht mehr als eine stabile Identität innerhalb einer Gemeinschaft, sondern formiert sich aus der Differenz zu anderen. (Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 111)

Eine zentrale Aufgabe der Cultural Studies ist die Untersuchung des Verhältnisses von Kultur und Macht. Diejenigen, die die Macht haben, haben Kontrolle über die tradierten kulturellen Werte einer Gesellschaft. Aufgrund der postkolonialen Thematik haben sich Ausdrücke wie Hybridisierung und Synkretismus in dem Bereich der Cultural Studies manifestiert. Entsprechend diesen Konzepten existieren keine Kulturen, die sich unabhängig, also selbstständig und ohne sich dem Kontakt anderer Kulturen auszusetzen, entwickeln.

„Es gibt demnach kein unabhängiges Gebilde namens ‚Kultur‘, das sich durch feste Grenzen oder einen gleich bleibenden Kern auszeichnet. Vielmehr sind Kulturen immer schon gemischt und bestehen aus vielfältigen Identitäten.“ (Fauser, 2006, S. 39)

Der Differenzierungs- und Reibungsprozess zwischen fremden Kulturen ist demzufolge für die Ausbildung von Identitäten ein grundlegendes Element. Aufgrund des Kulturkontaktes²⁷ kommt es zu einer Vermischung von verschiedenen Religionen, Ansichten und Ausprägungen, die gerade hier die Beziehung von Kultur und Macht deutlich werden lässt. Kulturen entstehen folgerichtig aus der Abgrenzung zu anderen Kulturen.

„Kulturelle Formen wandern durch Zeit und Raum und treffen auf andere, mit denen sie ein Verhältnis kontinuierlicher wechselseitiger Verwandlung eingehen.“ (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 23)

²⁷ Der Begriff des Kulturkontaktes wird im Kapitel der inter- und transkulturellen Kommunikation kurz angeschnitten.

Kultur wird zum Schauplatz von Bedeutungen, Werten und Normen einer Gesellschaft. Diejenige Kultur, die eine andere dominiert, legt die Diskurse fest. Kultur beinhaltet all jene Praktiken und Produkte, die sich aus dem Kontext der Rezipienten heraus bilden, sowie nur im kontextuellen Zusammenhang disponibel sind. Die Herausbildung dieser Praktiken und Produkte im Feld der Kultur erforschen Cultural Studies unter Bezugnahme auf die Verbindung von Kultur, Medien und Macht.

Aufgrund der transkulturellen Möglichkeiten, die sich im Lauf des Globalisierungsprozesses aufgetan haben - sei es im medialen, politischen, sozialen oder wirtschaftlichen Bereich - fand eine Deterritorialisierung von einer zuvor sehr territorialen Kulturbegrifflichkeit statt. Kultur ist dementsprechend nicht mehr spezifisch lokalisierbar, sondern muss sich zwischen Lokalem und Globalem neu verorten. (Hepp/Winter, 2006, S. 27)

Die Globalisierung, die nicht nur im ökonomischen und kommunikationstechnischen Raum gefußt hat, sondern auch Migration und Zwangsumsiedlungen (beispielsweise indigener Bevölkerungen) einschließt, fördert beziehungsweise provoziert die Entstehung neuer Identitäten. Es setzt ein kultureller Wandel ein, der nicht annulliert werden kann. De facto ist die Fokussierung auf eine in sich geschlossene Kultur nicht möglich, denn sie ist aufgrund der territorialen Auflösung nicht mehr realistisch. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 24)

Um noch einmal auf die Relevanz des kulturellen Kontextes hinzuweisen, soll im folgenden Abschnitt ein Exkurs zur Begriffsbestimmung eingefügt werden.

5.2.1 Exkurs: Kultureller Kontext

Diese Bezeichnung wird als Überbegriff für das gesamte Hintergrundwissen über eine Sozialstruktur, ihre Werte, Normen und Praktiken verwendet. Auf Basis dieser kulturellen Muster entstehen Diskurse, die nur innerhalb des kulturellen Kontextes produziert und verstanden werden können. Der persönliche kulturelle Kontext wird im Lauf der Sozialisation in Bezug auf die kulturspezifischen Werte und Erfahrungen automatisch erworben. Er beruht somit auf der sozialen und kulturellen Empirie, der sich ein Individuum innerhalb einer Gesellschaft kaum entziehen kann. Die Sprache ist ein identitätsstiftender Faktor und ein wichtiger Bestandteil des kulturellen Kontextes. Sprache hilft bei der Verständigung, kann aber auch große Missverständnisse erzeugen. Obwohl zwei oder mehrere Sprecher die gleiche Sprache sprechen, kann sich ihr kultureller Kontext erheblich von einander unterscheiden. Die Schwierigkeit liegt nicht in dem Verstehen der

Worte, sondern im Erfassen der impliziten Bedeutung. Damit eine Kommunikation erfolgreich verläuft, müssen sich die Diskutanten auf das Orientierungssystem des jeweils Anderen einlassen. Die sozio-kulturellen Hintergründe können innerhalb eines Informationsaustausches nicht ignoriert werden, weil Thema, Kommunikationsstil und Bedeutungsverwendung immer in Hinblick auf die gesellschaftsspezifischen Diskurse zu lesen sind.

Der jeweils eigene linguistische Sprachgebrauch kann in interkulturellen Situationen zu Missverständnissen und einem Scheitern der Kommunikation führen. Um dies zu verhindern ist interkulturelle Sensibilität erforderlich. Das Beherrschen der Fremdsprache, sowie auch das Wissen um die sozialen und kulturellen Hintergründe des Gesprächspartners sind hier hilfreich, um adäquates Agieren und Reagieren in interkulturellen Kommunikationssituationen zu garantieren.

Zeichen und Symbole müssen ausnahmslos in ihrem kulturellen Kontext interpretiert werden, damit es zu einer gelungenen Kommunikation zwischen kulturell unterschiedlich Sozialisierten kommen kann. Gibt es kein Wissen über die jeweils andere Kultur, ist ein reziprokes Verstehen zum Scheitern verurteilt. Es kommt unwillkürlich zu Missdeutungen, da man das Verhalten des Fremden nur im eigenen kulturellen Kontext zu interpretieren weiß. (Brugman, S. 1995, 60 ff.)

5.3 Definition von Identität aus der Sicht der Cultural Studies

Seit der Zunahme der Dringlichkeit von Fragestellungen um die Konzeption von Identität in einer sich im ständigen kulturellen Wandel befindlichen Gesellschaft, zählt die Entstehung kultureller Identitäten zu einem zentralen Thema innerhalb der Cultural Studies. Ausgangspunkt dieses Forschungsbereichs ist die Fragestellung nach dem Identitätsbildungsprozess und dessen Beeinflussung beziehungsweise Beeinträchtigung durch diverse Kommunikationssysteme und Massenmedien. Die Tendenz zur Aufweichung territorialer Grenzen in Folge der Globalisierung stellt die moderne Gesellschaft auf einen Prüfstand. Die ständige Differenzierung zu anderen Kulturen führt zu Widersprüchlichkeiten bei der Herausbildung von Identitäten und zu einem diffusen Identitätskonzept. Die Bedeutung des Wortes Identität ist aufgrund seiner Vielschichtigkeit und diverser Theorien zu seiner Konstruktion schwer zu fassen. Undifferenziert betrachtet impliziert der Begriff Identität eine Qualität von sozialen Gruppen, Organisationen und Sozialsystemen, deren Denken, Handeln und kommunikatives Verhalten als einheitlich betrachtet wird. Auf einer sachlichen Ebene ist Identität das Gefühl von und das Wissen über eine Zugehörigkeit des eigenen Selbst zu einer Gruppe. Diese korrespondierende Organisationsstruktur erzeugt für eine gesellschaftliche Einheit Sinn und ermöglicht ihr, sich in einer Welt

unterschiedlicher Eindrücke durch den gewohnten Selektionsprozess zu distanzieren, sich zu identifizieren und sich in einer Identität zu erkennen. (Reinhardt, 2006, S. 17)

Die Aussage, die Lutter und Reisenleitner (2005) nach Kobena Mercer zitieren, trifft die derzeitige Diskurssituation, in der sich der Begriff Identität befindet, in ihrer Pointiertheit.

„Just now everybody wants to talk about ,identity‘ [...] Identity only becomes an issue when it is in crisis.“ (Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 81, zit. nach Mercer, 1994, S.4)

Dieses Zitat könnte direkt aus einem neuseeländischen Film stammen. Der Film ‚Once Were Warriors‘ (1994) von Lee Tamahori fachte das Thema um die Identität von Māori an. Die radikale Darstellung einer von der Urbanisierung betroffenen, unterprivilegierten und gewalttätigen Māori-Familie innerhalb einer kulturell verwahrlosten Situation machte die Diskussion um indigene Minoritäten innerhalb einer dominanten weißen Gesellschaft zum nationalen wie auch internationalen Diskurs.

Um sich selbst als Identität zu definieren, muss man sich im Kontakt mit anderen Kulturen beziehungsweise Identitäten abgrenzen und sich von ihnen bewusst differenzieren. Das macht Identität zu etwas Prekärem und gleichzeitig Veränderbarem. Die kulturelle Distinktion wurde mit dem laufenden Prozess der Internationalisierung von wirtschaftlichen Gütern, sowie medialen und kommunikativen Strukturen und infolge der Globalisierung zu einer nicht mehr rückgängig zu machenden Tatsache. Die Vermischung von Nationalem und Internationalem, Lokalem und Globalem, führt demnach zu einem Aufeinandertreffen diverser Identitäten, aus denen sich im Kulturkontakt neue Identitäten herausbilden. (Hepp/Winter, 2006, S. 312)

„Identitäten entstehen im Rahmen von Machtverhältnissen und Klassifikationssystemen, die sozial wie symbolisch Differenz und Ausschluss markieren.“ (Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 85)

Als Individuum muss man sich durch Beobachtung und Vergleich von kulturellen Hergängen mit anderen identifizieren. Es werden Bedeutungen - basierend auf einem symbolischen Wissensvorrat - erzeugt, welche sich das Individuum im Lauf seiner Sozialisation angeeignet hat. Durch das ständige Differenzieren von und Identifizieren mit Anderen produziert und reguliert das Individuum seine Identität. Symbolische Repräsentationssysteme, innerhalb derer wir unseren Erfahrungen Bedeutung zumessen, sind stets durch vorherrschende Machtverhältnisse bestimmt. Diejenigen, die

die dominierende Kultur innerhalb einer Gesellschaft sind, geben Diskurse vor, nach denen wir unsere Identität ausrichten. Cultural Studies durchleuchten nicht nur das Entstehen von Identitäten, sondern erforschen zugleich auch den Zusammenhang mit Machtverhältnissen und die Gründe, wer Macht erlangt und wer nicht. (Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 83)

Die globale Erweiterung von medialen Strukturen und der daraus resultierende kulturelle Wandel wurden von vielen als Gefahr für die nationale Identität gesehen. Das Festhalten an der eigenen kulturellen Identität scheint eine unmögliche Gegebenheit zu sein. Kulturelle Identitäten sind ein Ort, an dem die unterschiedlichsten Werte, Normen, Ideologien aufeinanderprallen, die sich im Kampf um die Vorherrschaft in einem stetigen Konkurrenzstreit befinden und sich dahingehend wandeln. Das Zustandekommen einer Identität und ihre perpetuelle Instabilität aufgrund der globalen Transnationalisierung, machen die nationale Identität zu einem grundlegend konfliktgeladenen und dynamischen Faktum. Identität wird dadurch zu einem unabgeschlossenen Prozess. Der Glaube an eine von der weltumspannenden Vernetzung losgelöste Kultur und eine de facto unveränderliche Wertung nationaler, gesellschaftlicher Praktiken, ist vergänglich geworden und muss in einen kontemporären Kontext gesetzt und dort analysiert werden. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 333)

Als Beispiel sollen hier die Identitätsprobleme von Minderheiten erwähnt werden, die aufgrund der ungleichen Verteilung der Machtverhältnisse innerhalb einer Nation Schwierigkeiten haben, ihre Kultur auszuleben und sich aus dem Prozess des ständigen Hinterfragens heraus konstituieren. (Fauser, 2006, S. 39)

Passend hierzu ist das Assimilationskonzept²⁸ zu nennen, welches besagt, dass sich kulturelle Minoritäten dem Druck der sie dominierenden Kultur beugen, um der ständigen Konfrontation von Kritik an ihren Werten und Normen zu entkommen. Oft führt dies zur totalen Aufgabe der kulturellen Identität der nationalen Diaspora, bevor sich im Bestfall das Gefühl des Identitätsverlustes einstellt und man sich wieder auf die ureigene kulturelle Ausrichtung besinnt wird.

Mit der Kolonisierung Neuseelands ging das Verdrängen der indigenen Kultur einher. Nachdem die Sprache Māori beinahe ausgestorben war und sämtliche Ländereien inklusive den traditionellen Sitzungshäusern und Treffpunkten an die Einwanderer verkauft beziehungsweise übergeben waren, waren Māori soweit assimiliert, dass Neuseeland - trotz der indigenen Bevölkerung - ein monokulturelles Land wurde. Die europäische koloniale Gesellschaft war die dominante Kultur und

²⁸ Auf diverse Konzepte der kulturellen Machtverteilung soll im Kapitel 9.1.5 genauer eingegangen werden.

hatte die autochthonen Wurzeln zum Großteil ausgemerzt. Diese Suppression fußte bereits in der inadäquaten und rassistischen Darstellung von Māori als ungebildete Exoten und Wilde in Fotografien und Filmen. Das lange Zeit gänzliche Fehlen von Māori hinter der Kamera, sowie in höheren Posten und Gesellschaftsschichten trug zur medialen Machabstinnung von Māori bei. Als ein Teil der Māori-Bevölkerung begann, sich mit Hilfe von Protesten gegen die westliche Kultur aufzulehnen und Forderungen auf politischer Ebene zu stellen, schien sich das in einer Welle des kulturellen Wiederauflebens durch die indigene Bevölkerung fortzusetzen.

Nach langen verbalen und aktionsreichen Kämpfen wurden Teile ihrer Ländereien zurückgegeben. Auch Schulen wurden speziell für Māori-Kinder errichtet, an denen nur in Māori unterrichtet wurde. Zudem wurde Māori als zweite offizielle Sprache in Neuseeland anerkannt. Diese Phase der kulturellen Reetablierung in Neuseeland wird als Māori-Renaissance bezeichnet und statuierte während der 1970er und 1980er Jahre weltweit ein Exempel. (King, 2003, S. 449 ff)

Die Befürchtung, die sukzessive Verbindung transnationaler Aktivitäten führe zur Homogenisierung von Kulturen und zum Verlust kultureller Diversität, konnte sich nicht bewahrheiten. Fakt ist, dass der Kontakt mit anderen Kulturen Anlass bietet, sein eigenes Orientierungssystem neu zu überdenken, anzupassen oder zu stabilisieren. Die Feststellung, dass es neben der eigenen Kultur noch andere gibt, deren Werte und Praktiken genauso funktionieren, sollte zur Öffnung der Scheuklappen und der Akzeptanz einer kulturellen Andersartigkeit führen. Dass Differenz kein Grund für Angst vor einem Identitätsverlust ist, sollte Ziel einer Demokratie sein, deren Verständnis auf einer zeitgenössischen Weltanschauung beruht. Die Abschottung gegenüber anderen Kulturen erweist sich in der heutigen Zeit als sinnlos und führt ergo zur kulturellen Repression und monokulturellen Diskursen. Die Homogenisierung von Kultur sollte nicht Sinn der Sache in einer Welt sein, in der es den Reichtum an kultureller Vielfalt zu schätzen gilt. Transkulturalität und Hybridisierung gehören zu zeitgenössischen Prozessen, die innerhalb einer medial vernetzten Gesellschaft wirken und die die Wahrung beziehungsweise Definition der eigenen Identität im globalen kulturellen Kontext fordern. (Hepp/Winter, 2006, S. 345)

Hier hakt das Konzept des Multikulturalismus ein, welches von einem friedlichen Nebeneinander diverser ethnischer oder kultureller Gruppen ausgeht. Die Toleranz verschiedener Gesinnungen (Sprache, Religion, Ideologie, ect.) innerhalb einer pluralistischen Gesellschaft kann nur auf Basis reziproke Anerkennung beruhen. Ein Staat, der politische und soziale Vorkehrungen, sowie rechtliche Regelungen für verschiedene minoritäre Gruppierungen trifft, ermöglicht einer Vielfalt

von Identitäten Raum zur kulturellen Entfaltung und Entwicklung. (Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 108)

Da Vertreter der Cultural Studies argumentieren, dass Kultur immer die vorherrschenden Machtstrukturen einschlieÙe, wird davon ausgegangen, dass sich diejenigen, die die dominierende Kultur innerhalb einer Gesellschaft bilden, das Vorrecht auf die Präsentation ihrer kulturellen Praktiken herausnehmen. Sie haben somit Kontrolle über den bestmöglichen Transfer ihrer Interessen, diversen Diskurse, einschließlich der Darstellung spezifischer kultureller Merkmale. Die herrschende Klasse besitzt die Macht der Darstellung. Gesellschaftliche beziehungsweise kulturelle Minoritäten und ergo die öffentliche Präsentation ihrer Identität sind von der selektiven Kognition der dominanten Kultur abhängig. Sie bestimmen über die Auswahl der darzustellenden Faktoren (Charaktere, Stereotypen, authentische, positive oder negative Eigenschaften). Das heißt folgerichtig, dass die Darstellung der Identität einer minoritären Gruppe von der kulturellen Majorität abhängt, die über die mediale Verteilung und Übermittlung von Wissen Kontrolle hat. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 158)

Māori wurden seit Anbeginn der Kolonisierung Neuseelands von der westlichen Kultur der Europäer überstimmt. Die mediale Verteilung von indigenen Identitätsmarkern oblag der subjektiven Wahrnehmung der dominanten Kultur, welche von westlichen Werten geprägt war und deren Angehörige keine bis kaum interkulturellen Erfahrungen mit dem autochthonen Volk gemacht hatten. Māori wurden auf Fotografien und in Filmen als exotische Sexualobjekte beziehungsweise primitive Wilde abgelichtet. Die Abbildung der Ureinwohner förderte den diskursiven Umlauf diskriminierender Stereotypisierung und brandmarkten die Kultur der Māori bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Pākehā waren die herrschende Klasse und kontrollierten weitestmöglich die mediale Verteilung von Informationen, Werten und Normen. Das westliche Erbe konnte sich infolgedessen durchsetzen. Erst mit der Aufwertung der indigenen Kultur mittels der Māori-Renaissance und einem sukzessiven Zustandekommen eines besseren Verständnisses für die Notwendigkeit der Wahrung koexistierender Identitäten konnte die westliche Kultur von ihrer starren Vorherrschaft gelöst werden. Es kam zu keinem kulturellen Machtwechsel, jedoch zu einer teilweisen Synthese beziehungsweise Anerkennung der Māori-Kultur.

Die Untersuchung der komplexen Bildung von Identitäten und deren Fragilität aufgrund des Einflusses alternierender Machtverhältnisse und diverser Kulturkontakte, formte sich innerhalb der

Cultural Studies zu einem konstanten Arbeitsfeld. Die Rezeption von medial vermittelten Informationen untersuchen Cultural Studies stets unter Berücksichtigung der diskursiven Kontexte. Sie verstehen Rezeption als einen komplexen kulturellen Prozess, der nie abseits des gesellschaftlichen Kontextes erfolgen kann. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 286)

Die Entstehung von Identitäten via medial vermittelter Prozesse und deren rezeptive Verwaltung, könne - an die Theorie der Cultural Studies anknüpfend - nicht unabhängig des geschichtlichen Hintergrunds inklusive der imperialen und kolonialen Strukturen Neuseelands analysiert werden.

Die massenmediale Bildung und Präsentation von kulturellen Identitäten lässt sich anhand einiger Konzepte aus dem Feld der Interkulturellen Kommunikation (Assimilationsprozess, Kulturimperialismustheorie, Synthesekonzept) sowie anhand einiger Theorien der Kommunikationswissenschaften (Sleeper Effect, Verstärkerhypothese, Agenda-Setting-Hypothese) leichter erklären beziehungsweise analysieren, auf die noch genauer in den gleichnamigen Kapiteln eingegangen wird.

5.4 Zusammenhang von Kommunikation und Kultur

Um die Verbindungslinie zwischen Kommunikation und Kultur zu ziehen, bedienen sich Cultural Studies der weit verbreiteten Annahme, dass die Welt des Menschen symbolisch vermittelt ist. Alles menschliche Denken und Handeln bezieht sich auf eine von der Gesellschaft vorgegebene Methode. Nichts, was wir tun, können wir unabhängig von den gesellschaftlichen Prozessen, in denen wir sozialisiert wurden, tun. Wir agieren und rezipieren auf der Grundlage der für uns adäquaten Bedeutungen. Jede Art von Kommunikation beruht demnach auf den uns kulturell vermittelten Praktiken, Gewohnheiten und Formen. Somit wird sie zu einem umfassenden symbolischen Prozess, durch den wir die Welt wahrnehmen.

Da Kultur ein geordnetes System von Bedeutungen und Symbolen ist und in ihr und durch sie Kommunikation stattfindet, ist die Trennung von Kultur und Kommunikation im Sinne der Cultural Studies nicht möglich. Ohne das Wissen um kulturelle Prozesse würde Kommunikation fehlschlagen. Und ohne Kommunikation wäre Kultur nicht existent. Alles Kulturelle wird durch Kommunikation vermittelt und gleichzeitig vermittelt Kommunikation Kultur. Die beiden durch die Gesellschaft entstehende Phänomene bedingen sich gegenseitig und sind somit als äquivalente Formation zu verstehen. Durch ihre Gleichsetzung implizieren alle kulturellen Praktiken zwangsläufig die Produktion von Bedeutungen, was invertiert einen kommunikativen Prozess, also jegliche Art von Kommunikation, bedeutet. (Hepp/Winter, 2006, S. 128f.)

Innerhalb der Kommunikationswissenschaft konnten Cultural Studies durch den Aufsatz von Stuart Hall (1980) „*Encoding/Decoding*“ im Bereich der Medienanalyse profitieren. Seine Theorie setzte die Massenkommunikation und ihre Rezeption in ein neues Licht. Es wird davon ausgegangen, dass jegliche Rezeption und Interpretation von Nachrichten und Bedeutungen kulturellen und gesellschaftlichen Gesetzen unterliegen. Diese Gesetze sind Diskurse, die sich durch die vorherrschenden Machtkonstellationen konstituieren. Nach Auffassung Stuart Halls und der Cultural Studies erzeugen Medien Nachrichten, die mit signifikanten Codes programmiert sind. Die Codes können nur dann entziffert werden, wenn sie aus den gesellschaftlichen Diskursen resultieren, in denen sich der Rezipient bewegt. Sie bilden sich auf Basis der kulturellen Praktiken und Wissensbestände innerhalb einer Gesellschaft. Zugleich implizieren sie eine spezielle Lesart, die als eine Art Leitfaden für den Dekodierungsprozess gilt. Es wird somit vorgegeben, wie und hinsichtlich welcher Diskurse die Nachricht zu verstehen ist. Da aber die Wahrnehmung und Interpretation der Mitteilung Sache des Rezipienten ist und dieser nur innerhalb seines eigenen Kontextes agieren, also dekodieren kann, muss auf Seite des Produzenten (Sender der Nachricht) die Kodierung nur als eine Art Andeutung beziehungsweise Hinweis auf die Entschlüsselung des Textes gesehen werden. (Hepp/Winter, 2006, S. 130 f.)

Der Text erlangt erst durch die kontextuelle Dechiffrierung der Rezipienten an Bedeutung. Die Dekodierung findet nur aktiv und innerhalb des gesellschaftlichen Diskurses statt. Trägt die Nachricht keine Bedeutung in Form eines viablen Diskurses, kann sie nicht oder nur mit der ursprünglichen Intention konfligierend, verstanden werden. (Bromley/Göttlich/Winter, 1999, S. 93)

Sobald eine Nachricht gesendet wird, enthält sie verschiedene Codes, die bestimmten Diskursen unterstehen. Je nach den gesellschaftlichen Verhältnissen verändern sich diese Codes, da auch die Diskurse von Zeitspanne zu Zeitspanne und von Kultur zu Kultur variieren. Eine Nachricht mag innerhalb einer Sozialstruktur an Bedeutung erlangen, innerhalb einer anderen aber die beabsichtigte Bedeutung verfehlen. Das heißt, die kodierte Nachricht muss sich den formalen Kriterien eines komplexen Diskurses beugen und folglich einen sinnvollen Diskurs kreieren, damit sie im Weiteren dekodiert und verwendet werden kann, also dem Rezipienten nützlich sein kann. Dies geschieht, wie bereits oben erwähnt, durch den aktiven Interpretationsvorgang des Empfängers. Die Dekodierung vollzieht sich mit Hilfe des aktiven Interpretationsvorganges des Rezipienten, der zur Entschlüsselung sein kognitives Wissen und seinen für ihn relevanten gesellschaftlichen und kulturellen Kontext heranzieht. Dieser Vorgang findet meist unbewusst statt. Codes können in einer Kultur oder Gruppe bereits so weit ins kollektive Wissen eingebettet sein,

dass sie als natürlich erscheinen und folgerichtig unbewusst wahrgenommen werden. Der Dekodierungsprozess ist demnach ein unbewusst ablaufender Prozess. (Hepp/Winter, 2006, S. 131 f.)

Für die Erarbeitung des Themas dieser Diplomarbeit haben sich die Cultural Studies und ihre Verknüpfung der Dreieinheit von Identität, Kultur und Kommunikation als unumgänglich erwiesen. Die Entstehung von Identitäten beruht auf der Grundlage kultureller Prozesse, die, fusioniert, das Orientierungssystem einer Gesellschaft bilden. Dieses Orientierungssystem ist ein Depot kultureller Realitäten, mit dem sich Menschen einer Gruppe identifizieren und daraus ihre Identität formen. Der Prozess der Identitätsbildung ist ein Vergleich der eigenen mit den fremden kulturellen Anordnungen und so gesehen ein Abwiegen der Differenz von unbekannten Symbolen und Bedeutungen. Identität resultiert somit aus Kultur.

Kultur, wie bereits weiter oben erwähnt, beinhaltet immer die prävalierenden Machtverhältnisse. Macht haben diejenigen, die sich gegen andere im Kampf um das Vorrecht auf die Produktion und Verteilung ihrer Werte, Normen und Diskurse durchsetzen konnten. Da sich die Welt des Menschen aus der Interpretation von Symbolen heraus realisiert und sich all unser Denken und Handeln auf diese uns geläufige Rezeption und Auslegung von Bedeutungen bezieht, kann man schlussfolgern, dass Menschen immer in Bezug auf die ihnen eigene Kultur kommunizieren. Jede Art von Kommunikation konstituiert sich durch kulturell vermittelte Praktiken. Ohne Kommunikation gäbe es keine Kultur und ohne Kultur gäbe es keine Kommunikation. Ohne Realisation von Kultur und Kommunikation wäre die Bildung von Identitäten ausgeschlossen.

6. Kulturelle Identität der Māori in Filmen von Pākehā

Dieses Kapitel setzt sich mit der Betrachtung der Darstellung von Māori-Charakteren in Spielfilmen von Pākehā-Regisseuren auseinander. Es soll die diffamierende Stereotypenbildung hervorgehoben werden, die das Image der Māori im neuseeländischen Spielfilm bis in die 1980er Jahre geprägt hat. Zu Beginn dieses Kapitels wird nach einem historisch-gesellschaftskritischen Überblick im Einzelnen auf die Präsentation von Māori-Männern, -Frauen und -Kindern eingegangen. Die Analysen zu den Filmen ‚Rewi’s Last Stand‘, ‚To Love a Māori‘, ‚Broken Barrier‘, ‚Came A Hot Friday‘, ‚Pictures‘, ‚Utu‘ und ‚Whale Rider‘ unterscheiden sich in ihrer Ausführlichkeit. Die hervorstechendsten Elemente dieser Filme werden in diesem Kapitel aufgelistet und interpretiert.

6.1 Präsentation von Māori durch die Brille von Pākehā

Fotografen des 19. Jahrhunderts prägten den Mythos um die Māori-Bevölkerung. Ihr limitiertes Wissen um jene Menschen und deren Kultur, sowie die bewusst oder unbewusst fehlende Empathie für sie, kulminierten in der sich wiederholenden Darstellung von Māori als banale Wilde. Māori-Männern wurde meist das Attribut des aggressiven Kriegers oder des einfältigen Clowns aufoktroziert. Das Ansehen der Frau war beschränkt auf das Bild einer Mutter und einer exotischen und sexuell empfänglichen Eingeborenen.

Kinder wurden wenig porträtiert. Das ihnen eigene Repertoire an diversen Charakteren war stark begrenzt. Ihnen waren entweder liebliche oder im harten Kontrast rüpelhafte Eigenschaften zugeschrieben. (Edwards in: Illusions, 1989, S. 20)

Diese üblich zugewiesenen Charakteristiken etablierten sich in den Köpfen der europäischen Zuwanderer und fanden mit Beginn des 20. Jahrhunderts unvermeidlich Einzug in den neuseeländischen Film. Die kulturelle Kolonialisierung setzte sich nun durch das Medium Film fort. Aufgrund der fehlenden Kenntnisse über die andere Ethnizität war die Wahrnehmung der Fotografen und Filmemacher sehr selektiv und konzentrierte sich auf verallgemeinerte Ansichten. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 117 f.)

Die Bandbreite an filmischen Charakteren für Māori blieb dadurch stark limitiert und umfasste hauptsächlich oben genannte Rollen.

Die Billigung jener Filme beziehungsweise die unkritische und kaum hinterfragte Akzeptanz der klischeebehafteten Präsentationen von Māori innerhalb der neuseeländischen Gesellschaft, zeugte von der Vormachtstellung der Medien. Das von ihnen vorgegebene negative Bild wurde zumeist

leichtgläubig von den Zuschauern als bare Münze genommen und forcierte die Klischee- und Stereotypenbildung.

„We did display a considerable naivité in our accenptence of movies and their ultimate simplicity.“ (O’Shea in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 15)

Seit der Entstehung des Films in Neuseeland zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hineinreichend bis in die 1980er Jahre wurden Spielfilme über Māori ausschließlich von Pākehā produziert.²⁹ Seit Gaston Méliès ‚Hinemoa‘, bis hin zu zeitgenössischen Spielfilmen wie ‚Broken English‘ (1996) von Gregor Nicholas oder ‚Whale Rider‘ (2002) von Niki Caro, wurden Māori auf unterschiedliche Arten zur Bildung einer nationalen Identität im cineastischen Kontext positioniert. Sie unterlagen allzu oft dem prüfenden Blick als wissenschaftliches, ethnografisches oder voyeuristisches Objekt. Sie standen als kindisches und primitives Wesen der zivilisierten Führung der europäischen Kolonialkultur gegenüber. Der Māori als nobler Wilder, dessen Kultur als Mitleid erregend empfunden wurde und deshalb bereitwillig den Weg für die überlegenen Siedler frei gab beziehungsweise freizugeben hatte, war nur einer der von Klischees behafteten Charaktere in Filmen von Pākehā. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 117 f.)

Vor der Besiedlung Neuseelands durch die Europäer war die Kultur der Māori eine mündlich überlieferte. Es gab keine schriftlichen Aufzeichnungen, die ihre Werte, Riten und Traditionen offiziell festhielten. Neuseeländer europäischer Herkunft und vor allem neue Einwanderer wussten nichts bis kaum etwas über das neuseeländische Urvolk. All ihre Informationen erlangten sie durch Fotografien und Filme, die meistens als Werbung für Neuseeland im Ausland gedacht waren. Die Bilder exotischer Māori vor einer idyllischen Landschaft sollten die ausländischen Touristen auf das neu entdeckte Land aufmerksam machen und Zuwanderer anlocken. Dabei war die Genauigkeit der Bilder den Fotografen überlassen und ihr Wahrheitsgehalt durch die europäische Brille deformiert. Das Image der Māori war wandelbar und wurde je nach Notwendigkeit angepasst. Zumeist geschah dies absichtlich, selten ohne Vorsatz.

Fotografen und Filmemacher unterstanden einem visuellen wie auch sozialen Druck, wenn es um die Präsentation von Neuseelands Eingeborenen ging. Aufgrund dessen wurden die Mythen um

²⁹ Ausgenommen hiervon ist die Māori Ramai Hayward. Ihr Gatte Rudall Hayward war bereits zu diesem Zeitpunkt ein bekannter Filmemacher, der seine Frau mit technischen und finanziellen Mitteln bei der Filmproduktion unterstützte und mit ihr kollaborierte. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 117)

Māori aufrechterhalten und es zeigten sich keinerlei Anzeichen, die diffamierenden Abbilder der Realität anzupassen. (Edwards in: Illusions, 1989, S. 117)

Mit Gaston Méliès beginnt die eigentliche Geschichte der Māori im Spielfilm. Méliès kam 1912 aus den Vereinigten Staaten von Amerika nach Neuseeland, um in Rotorua den perfekten Standort für seine drei Filme über die neuseeländischen Māori zu finden. Aus seinen Arbeiten entstanden die Dramen ‚Hinemoa‘, ‚Loved By a Māori Chieftess‘ und ‚How Chief Te Ponga Won His Bride‘, wovon ersteres zwei Jahre später von George Tarr abermals verfilmt wurde.

Das Volk der Māori sowie ihre Sagen und Geschichten waren schon immer ein beliebtes Objekt für Filmemacher. Speziell die ältesten Filme wie ‚A Māori Maid’s Love‘ (1915), ‚The Mutiny of the Bounty‘ (1916), ‚The Betrayer‘ (1921), ‚The Birth of New Zealand‘ (1922), ‚The Adventures of Algy‘ (1925) und ‚The Romance of Hine-Moa‘ (1926) befassten sich ausschließlich mit der Verfilmung von Māori-relevanten Geschichten.

Obwohl Māori von Anfang an auf dem Filmset zu finden waren, war ihnen die Kontrolle über ihre eigenen Bilder bis in die 1970er Jahre nicht möglich. Erst in Filmen von Rudall Hayward konnten Māori dazu beitragen, dass während den Dreharbeiten eine gewisse kulturelle Authentizität erhalten wurde. (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 41)

Mit steigender Anzahl von Filmen über die Eingeborenen wuchs die Abneigung der Māori zu den von Pākehā gemachten Bildern über ihre Kultur und ihren spirituellen Glauben. Zudem sank ihre naive Unwissenheit und Gutgläubigkeit, mit der sie die Filme zuvor akzeptierten. Sie erkannten, wie sie geformt wurden, um einem westlichen Standard zu entsprechen und einem westlichen Publikum zu gefallen.

Wie bereits mehrmals angeführt, wurden Māori in den anfänglichen Jahren des Filmemachens selten kulturell adäquat porträtiert. Aufgrund der fehlenden sozialmoralischen und interkulturellen Kompetenz³⁰ auf Seiten der europäischen Filmemacher, hielten sie das Volk der Māori für unbedarft. Speziell der Filmemacher Alexander Markey, der Ende der 1920er Jahre nach Neuseeland kam, nutzte die Gastfreundschaft der Māori aus und stahl bei seiner Abreise kulturelle Schätze. (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 42)

Das Image des Māori wurde durch die selektive Wahrnehmung von Nicht-Māori-Regisseuren stark beeinflusst. Ihre Filme trugen viel dazu bei, ein Bild von Māori zu kreieren, welches den europäischen Glauben an die Souveränität der Weißen bestätigte. (Edwards: in Illusions, 1989, S. 19)

³⁰ Das Kapitel 9.1.6 beschäftigt sich näher mit dem Begriff der interkulturellen Kompetenz.

Dekodiert man die fotografischen und filmischen Aufzeichnungen jener Zeit, erhält man direkten Einblick in die damalige Haltung der europäischen Neuseeländer gegenüber Māori. Bis zu den ersten Spielfilmen von Māori-Regisseuren, ‚Ngati‘ (1987) und ‚Mauri‘ (1988), hielt sich die Darstellung von dem indigenen Volk in Filmen von Pākehā stets an jene gängigen Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts. Dies beweist den programmatischen Einfluss der frühen Fotografie und des Films bis in die späten 1970er Jahre. (Edwards in: Illusions, 1989, S. 18)

6.1.2 Primitiv und brutal: Der stereotype Māori-Mann

„Māori zu sein bedeutet, mit den Händen zu arbeiten und den Körper statt den Kopf zu benutzen. Māori zu sein bedeutet zu kämpfen statt zu reden, und letztlich werden Māori nur akzeptiert, wenn sie sich den Pākehā angepasst haben.“ (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 132)

Die Schlüsselrolle des Māori-Mannes, die sich wie ein roter Faden durch sämtliche Filme von Pākehā bis in die 1980er Jahre zieht, ist die des Māori als Krieger. Seit der Abbildung von Ureinwohnern auf Fotografien oder im Film hat sich dieses Image kaum verändert. Der Māori als kriegerischer Kämpfer wurde stets in Kombination mit seiner Waffe gezeigt. Deren Art variiert in den Filmen auf diverse Weisen. In ‚The Devil’s Pit‘ (1929) kämpft der Māori am Fuße eines Vulkans mit einer Schaufel, in ‚Rewi’s Last Stand‘ (1925 und 1940) ist es eine Schusswaffe, in ‚Pictures‘ (1981) eine Muskete. Ein Tomahawk und ein Gewehr in ‚Utu‘ (1982) und eine Handwaffe in ‚Kingpin‘ (1984) werden in den jeweiligen Auseinandersetzungen verwendet.

In ‚Once Were Warriors‘ (1994) kommt es zu mehreren brutalen Kämpfen. Während der Faustkämpfe werden neben Händen und Füßen auch Mobiliar und Flaschen benützt. Andere Fehden gelten als Ritual für den Einstieg in Straßengangs.

Oft trägt der Māori-Krieger ein *moko*, eine traditionelle Gesichtstätowierung, wie beispielsweise in ‚Utu‘ und in ‚Once Were Warriors‘.

Der Krieger ist ein Symbol für die in Filmen oft als viril dargebotene Kultur. Der Māori steht für Tradition, Kraft und Beständigkeit, doch ist er zugleich auch ein Zeichen für die geistig-kulturelle Unterentwicklung der Eingeborenen. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 130)

Nicht nur der Krieger wurde zum Archetypen des Māori im Film. Auch die Rolle des Clowns wurde ihm gezwungenermaßen auf den Leib geschneidert. In ‚Came A Hot Friday‘ (1984) spielt Billy T. James die Figur des Tainuia Kid, welche zwar liebenswert ist, jedoch Mitleid aufgrund seines fehlenden Intellekts hervorruft. Der subalterne Clown ist zwar treu, jedoch unterstreicht dieser

Charakter die triviale Meinung der Pākehā, dass Māori kindisch und naiv seien. (Edwards in: Illusions, 1989, S. 19)

Ebenso die Rollen des Trinkers, des Diebes und des aggressiven Raufbolds, welche in den meisten früheren Filmen von Pākehā in irgendeiner Form auftauchen, verschlechtern das bereits negative Bild der kulturellen Randgruppe. In Filmen wie ‚Came A Hot Friday‘ und ‚Sleeping Dogs (1977) - um nur zwei zu nennen - werden Māori als unvernünftig und unzuverlässig porträtiert, da sie für Geld alles zu tun scheinen. In Mike Walkers Trilogie ‚Kings Story‘ (1982), ‚Kingpin‘ (1984) und ‚Mark II‘ (1987) wird dies auf plakative Weise dargestellt, indem der Regisseur die jungen Protagonisten mit dem Gesetz in Konflikt kommen lässt.

In der Mehrheit der Filme erscheinen sie unfähig sich zu assimilieren, das heißt, sich den Gepflogenheiten der westlichen Gesellschaft anzupassen. Ob die nicht stattfindende Integration auf Inkompetenz oder eher auf den Unwillen der Māori zurückzuführen ist, lag demnach in der Ideologie der Filmemacher und Rezipienten.

Es gibt nur wenige Filme, in denen der Māori-Mann mit einem positiven Erscheinungswesen in Verbindung gebracht wird. Ein affirmatives, doch seltenes Bild ist das des Māori als Poet in ‚Arriving Tuesday‘ (1986), als Journalist in ‚Never Say Die‘ und als Mittelsmann und Friedensstifter in ‚Utu‘ (1982). (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 130)

Die oben genannten Filme verdeutlichen aufgrund der Projektion von negativen Charakteristiken auf die Marginalität der Māori eine sozio-kulturelle Ungerechtigkeit in der neuseeländischen Gesellschaft. In den meisten Filmen von Pākehā-Regisseuren kann man über die Art und Weise, wie sie Māori porträtierten, auf die Überzeugung der Pākehā von ihrer eigenen Superiorität rückschließen. Ihr Unverständnis für die kulturelle Minderheit und deren Bedürfnisse zeigt sich eindeutig in der Auf- und Verteilung der Rollen in Filmen von europäischen Neuseeländern. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 129)

6.1.3 Exotisch und erotisch: Die stereotype Māori-Frau

Der erste Spielfilm, der in Neuseeland verfilmt wurde, beinhaltet die Legende um Hinemoa, eine Māori-Heldin. Im Jahr 1912 von Gaston Méliès verfilmt, trägt die Figur alle Zeichen eines hohen Ranges: einen Umhang aus Federn des Moa-Vogels und eine damals für die Frau übliche Kinntätowierung. Trotz ihrer Erhabenheit wird in und durch Hinemoa ein Urglaube geboren, der sie noch lange begleiten wird. Māori-Frauen im Film von weißen Neuseeländern umgibt seit jeher der

Mythos der exotischen Eingeborenen und der stets sexuell Verfügbaren. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 126)

Eine Sequenz aus ‚The Mutiny on the Bounty‘ aus dem Jahr 1916 illustriert die innerhalb des Kontextes des indigenen Films liegende Szene des weißen Mannes, der an Land geht, um Sex mit einer Eingeborenen zu haben.

„[They] show the white man coming to find the native princess.“ (Barclay, 2002, S. 18)

Die Anfänge dieses Mythos sind in der Präsentation von barbusigen Māori-Frauen auf Postkarten und Fotografien zu finden. Dieses Motiv und der Umstand, dass die Frau nur an der Seite eines Mannes glücklich werden kann, sind resistiv. Sie bleiben bis zum Erscheinen der ersten Filme von Māori-Regisseuren ein wesentlicher Teil der Geschichte der Māori-Frau im neuseeländischen Film. Neben der Rolle des Sexualobjekts war den Frauen bis zu den Filmen ‚Ngati‘ (1987) und ‚Mauri‘ (1988) vermehrt die der fürsorglichen Mutter bestimmt. Sie spielten kaum einflussreiche Charaktere, sondern zumeist sah man sie kochend, putzend und sich um das Kind kümmernd.

Der Film ‚Broken Barrier‘ (1952) von John O’Shea und Roger Mirams bildet eine Ausnahme. Die Hauptakteurin Rawi ist Māori und übt trotz ihrer Herkunft den Beruf der Krankenschwester aus. Eine Māori in einem reputierlichen Arbeitsfeld war zu damaligen Zeiten beinahe eine unerhörte Neuigkeit. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 127)

Der Film wird, angesichts der Empathie O’Sheas und Mirams für die neuseeländische Marginalität und ihrer realitätsgetreuen Sichtweise, zum Schauplatz einer Exposition von sozio-kulturellen Differenzen aufgrund interrassistischer Intoleranz. (Martin/Edwards, 1997, S. 52)

6.1.4 Zwischen den Extremen: Das stereotype Māori-Kind

Das filmisch erzeugte Bild der Kinder unterteilt sich in zwei Kategorien: Das süße exotische Māori-Kind und der schwer zu bändigende Lummel. In den meisten Fällen kommt ihm keine große Rolle zu. Es erscheint oft nur zufällig im Bild oder wird subsidiär zur Hervorhebung des Elternimages eingesetzt. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 128)

Das Māori-Kind als süßes, unschuldiges Wesen wird beispielsweise in dem Film ‚Sylvia‘ betont. Sylvia kommt als Lehrerin in ein Dorf und muss sich durch eine Schülerschaft von unwilligen Kindern schlagen. Die Geschichte erzählt von der sukzessiv entstehende Bindung zwischen

Lehrerin und Schülern, die auf gegenseitiger Akzeptanz und Verständnis für die jeweils andere Kultur basiert. (Martin/Edwards, 1997, S. 115)

Der Film ‚Utu‘ lässt sich hierbei anführen, um die Evidenz der Unbedeutsamkeit der Kinder im Film zu betonen. Ein Mädchen erscheint nur kurz im Bild, um gleich danach von einem Pākehā getötet zu werden. Ebenso zeigt eine andere Szene einen Jungen, der von einem Pākehā bei der Jagd erschossen wird. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 128)

Die Trilogie Mike Walkers rollt die Geschichte von Māori-Kindern auf, die aufgrund von kriminellen Handlungen wie Drogenbesitz, Diebstahl und/oder Körperverletzung in gesetzliche Schwierigkeiten geraten. Die Filme von Walkers vermitteln durch ihren zeitgenössischen Charakter stets eine politische Nachricht. Hinter den Problemen der Jugendlichen stehen allzu oft institutionalisierter Rassismus und das Fehlfunktionieren des gesellschaftlichen neuseeländischen Systems. (Martin/Edwards, 1997, S. 114)

6.1.5 Zwecke der Fotografien und Filme von Māori

Filme oder Bilder von Māori für Māori dienten mehreren Zwecken. Aufnahmen von Verwandten oder Vorfahren waren ihnen heilig. Sie beinhalteten für sie einen Teil des *mauri*³¹ und waren von großem Wert für die Familie und den Stamm. Die Fotografien wurden verwendet, um Kontakt mit den Verstorbenen herzustellen.

Die Aufzeichnungen galten für ihre Betrachter aufgrund der Vermittlung einer mentalen Stärke und des *mauri* als *taonga* (Schatz) und waren somit nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Sie blieben in der eigenen Großfamilie, die mehrere Verwandtschaftsgrade abdeckte und waren für Pākehā nicht mehr einsehbar. (Edwards in: Jäcksch, 2000, S. 123)

Ein anderer Zweck galt dem westlichen Erbe. Fotos oder Filmaufnahmen, die für die breite Masse bestimmt waren, dienten nicht mehr dem indigenen Volk, sondern waren dem Publikum - hauptsächlich Pākehā - vorbehalten. Ähnlich wie im Film wurden männliche Māori als noble Kämpfer in traditionellen Posen und Frauen in exotischem Gewand und als Objekt der Begierde dargestellt. Filme und Fotos deren Art waren für den direkten Verkauf vorgesehen.

Regisseure, die ihre Filme im Ausland beziehungsweise in Übersee vermarkten wollten, passten sich den kommerziellen Kriterien an, um dem ausländischen Publikum zu entsprechen und deren Erwartungshaltung zu erfüllen. Diese künstlichen Standards erwiesen sich als ertragreicher und

³¹ *mauri* wird übersetzt mit Lebenskraft. (www.maoridictionary.co.nz)

machten die Filme für fremdländische Rezipienten attraktiver. Empathische Gründe gegen die Verfremdung von kulturellen Tatsachen beziehungsweise Werten wurden aus wirtschaftlicher Perspektive außen vor gelassen.

„As a result of these distortions some of the early fiction films contain material which is culturally insensitive and in some cases downright offensive.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 42)

6.2 Spielfilme von Pākehā-Regisseuren bis in die 1980er Jahre

Um oben Beschriebenes zu verdeutlichen, werden auf den folgenden Seiten ausgewählte Filme von Neuseeländern mit europäischen Wurzeln angeführt. In ihnen sind die aufgelisteten Klischee-Rollen von Māori deutlich erkennbar.

6.2.1 Rewi's Last Stand (1925 und 1940)

Rudall Hayward wurde 1900 in England geboren und emigrierte nach Neuseeland, wo er 1974 in Dunedin starb. Er wird in Neuseeland als der größte Pioniergeist seiner Zeit gehandelt. Er erforschte das Genre der transkulturellen Beziehungen mehr als jeder andere Regisseur vor ihm. All seine Filme handeln von Liebesbeziehungen zwischen Māori und Pākehā, die aufgrund kultureller und rassistischer Vorurteile scheitern.

In dem Film ‚Rewi's Last Stand‘ bedient sich Rudall Hayward ebenso von dem Tableau der klischeebehafteten Māori-Rollen, obwohl er als einer der empathischsten und verständnisvollsten weißen Regisseure jener Zeit bekannt wurde. Der Grund für seine vorsichtige Herangehensweise an die unmoralische und verfremdete Darstellung von Māori im Film schien aus seiner privaten Beziehung zu der Māori Ramai Hayward herzurühren. Ramai war ebenso bekannt als Patricia Rongomaitara Te Miha, die auch in einem von Haywards Filmen auftrat. Vielleicht gerade aus diesem Grund fühlte er sich verpflichtet, Māori so realitätsgetreu wie möglich zu präsentieren. Die alten Attitüden konnte er aber auch in diesem Film nicht ganz entkräften. (Edwards in: Illusions, 1989, S. 18)

Trotzdem ist die programmatische Aufarbeitung der Bilder der kulturellen Marginalität in ‚Rewi's Last Stand‘ deutlich zu erkennen und zeugt von einem eindeutigen Fortschritt in der neuseeländischen Beziehung zwischen Māori und Pākehā.

John Grierson, ein britischer Dokumentarfilmer und Produzent hat über Haywards Film nach dessen Erstaufführung 1940 gesagt:

„It was more important that New Zealanders should have produced that film than that they should see one hundred films from Hollywood. Not that good films were not made in Hollywood, for they were, but because in the film they had just seen, a nation had expressed itself.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 43)

„Rewi’s Last Stand“ zeichnet die Liebesgeschichte des britischen Soldaten Robert Beaumont und der Māori-Frau Ariana während des Kriegs auf. Aufgrund der Unterschiede in Herkunft und Kultur scheint diese Beziehung zum Scheitern verurteilt. Ariana ist ein Mischling, halb Māori, halb Pākehā. Während des Films wird sie immer wieder vor die Aufgabe gestellt, sich für eine Welt zu entscheiden: die der Pākehā und gleichzeitig für Robert und ihren unbekannten Vater, oder für die der Māori und somit für ihre Familie.

Robert und Ariana entscheiden sich zu fliehen, werden aber von Māori-Kriegern entdeckt. Ariana steht nun vor der endgültigen Wahl zwischen der mütterlichen Seite (Māori) und der ihres Geliebten (Pākehā). Sie begegnet Robert mit folgender Entscheidung:

Ariana: *Māori women fight beside their men [...]. I can’t change what is in me. [...] For us there can only be now.*

Ariana entscheidet sich für die Māori-Seite in ihr und somit für das Kollektiv. Der Satz *„I can’t change what is in me“* macht eine klare rassistisch-biologische Abgrenzung evident.

Es kommt zu unerbittlichen Kämpfen zwischen den britischen Soldaten und den Māori, bei denen Männer, Frauen und Kinder Seite an Seite kämpfen. (Dies entspricht dem kollektiven Denken der Māori). Ariana wird verletzt und stirbt in den Armen von Robert. Die Liebesgeschichte zwischen einer Māori und einem Pākehā bleibt unerfüllt.

Rudall Haywards Quintessenz aus diesem Film liest sich - trotz des guten Willens - wie das Gedankengut der damaligen weißen neuseeländischen Gesellschaft: eine Liebesbeziehung zwischen Māori und Pākehā kann nur dann funktionieren, wenn einer seinen Status als Māori beziehungsweise Pākehā aufgibt. Ebenso verhält es sich für Mischlinge. Der Wille, beide Kulturen in sich zu vereinen, scheint ein erbarmungsloser Kampf zu sein und kann nicht gewonnen werden.

Um im Neuseeland von damals existieren zu können, musste man entweder Pākehā oder Māori sein. Nicht beides. (Blythe, 1994, S. 48)

6.2.2 To Love a Māori (1972)

Die Zusammenarbeit von Rudall Hayward mit seiner Frau Ramai erreichte ihren Höhepunkt in Haywards letztem filmischen Werk ‚To Love a Māori‘, in welchem sicher nicht zuletzt wegen Ramai eine strenge bikulturelle Haltung eingenommen wird. ‚To Love a Māori‘ gehört zu Haywards wichtigsten soziokulturellen Filmen. Überdies ist er Neuseelands erster Farbspielfilm.

‚To Love a Māori‘ handelt unter anderem von der Geschichte zweier junger Māori-Männer (Tama und Riki), die das ländliche Leben hinter sich lassen, um in der Großstadt Arbeit zu finden. Hayward dokumentiert in diesem Film die Landflucht der Māori während der 1950er und 1960er Jahre, bei der viele junge Māori ihre Dörfer verließen, um ihr Glück in der Stadt zu finden.

Tama macht eine Ausbildung zum Mechaniker. Er ist strebsam und sehr ambitioniert, sich im Stadtleben zurecht zu finden. Tama verliebt sich in Penny, eine Pākehā. Zuerst sind ihre Eltern entsetzt, dass Pennys Freund ein Māori ist. Tama scheint nicht gut genug zu sein.

Doch sukzessiv ändern Pennys Eltern ihre Meinung über Tama und akzeptieren ihn als ein Mitglied der Familie. Tamas Erfolgsgeschichte nimmt ihren Lauf.

Riki im Gegenzug ist geblendet von der dekadenten Lebensweise der Großstädter. Er begeht kriminelle Handlungen, erkennt aber noch rechtzeitig sein Abkommen vom richtigen Weg und entscheidet sich, der Armee beizutreten. (Martin/Edwards, 1997, S. 56)

‚To Love a Māori‘ ist eine Neuheit zu vorangegangenen Filmen von Pākehā über Māori und Haywards Antwort auf die starre Ideologie beider Kulturen. Der Integrationsmythos propagierte stets das Funktionieren interrassistischer Verbindungen in Neuseelands Gesellschaft, doch zumeist war das Gegenteil der Fall.

Haywards Werk bietet neben dem Film von O’Shea und Mirams ‚Broken Barrier‘ (1952) ein seltenes Erfolgsrezept für das glückliche Gelingen einer Beziehung zwischen Māori und Pākehā.

Der Umzug von einem ländlichen Leben in den Dschungel der Großstadt scheint für Tama und Riki aufzugehen. Ihre Träume werden aufgrund ihres Eifers - inklusive kleinere und größere Hindernisse - realisiert. Es gelingt ihnen eine vollständige Integration in eine andere Kultur ohne ihre eigene zu verleumden oder ihr den Rücken zu kehren.

Riki, ursprünglich als der müßige und risikofreudige Māori porträtiert, scheint zuerst allen verbreiteten Klischees zu entsprechen. Seine Geschichte nimmt eine Kehrtwendung, als er seine Fehler begreift und sich der positiven Seite des Lebens zuwendet. Mit dem Eintritt in die Armee entfernt er sich von jeglichen kriminellen Handlungen.

Penny steht für eine neue Entwicklung in Neuseelands Gesellschaft, die den stets pro forma geführten Bikulturalismus ideologisch in sich vereint. Haywards Inszenierung der Eltern und ihre Wendung zu einer sozio-kulturellen und interrassischen Toleranz soll das Bewusstsein älterer Generationen formen, damit der Urglaube vom reziproken Integrationswillen in Neuseeland seinen Status als Mythos verliert.

6.2.3 Broken Barrier (1952)

„Broken Barrier“ war der erste neuseeländische Spielfilm nach dem zweiten Weltkrieg und der erste nach Rudall Haywards „Rewi's Last Stand“. Für zwölf lange Jahre blieb er auch der einzige in Neuseeland erzeugte Film. O'Shea und Mirams produzierten eine dokumentarische Abhandlung über den Integrationsdiskurs in Neuseeland, in der die Grenze der rassistischen Vorurteile durchbrochen werden kann. Daher auch der Titel des Films.

Die Regisseure und Produzenten John O'Shea und Roger Mirams von Pacific Films zeigen deutlich in all ihren Filmen eine verstärkte Sensibilisierung gegenüber der indigenen Kultur. Die Darstellungsweise von Māori stammt aus einer Perspektive voller Mitgefühl. Die Māori-Charaktere werden respekt- und verständnisvoll porträtiert, während hingegen die der Pākehā als borniert und arglistig dargestellt werden. Trotz der revolutionären Herangehensweise an das Thema und die adäquate Präsentation der indigenen Rasse ist es durchaus augenscheinlich, dass der Film aus der Sicht eines Pākehā stammt. (O'Shea in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 18)

In den meisten Liebesgeschichten zwischen Pākehā und Māori wurden die Charaktere stark stereotyp dargestellt. So auch - in abgeschwächter Form - in „Broken Barrier“. Der Pākehā-Mann verkörperte stets das Gesetz, die Gerechtigkeit und das Rationale. Die Māori-Frau stand für die Natur, die Emotionen und das Irrationale. (Blythe, 1992, S. 41)

Tom Sullivan ist ein Pākehā und ein junger Journalist. Er trifft in einer ländlichen Gegend auf Rawi, eine junge Māori, in die er sich verliebt. Tom nützt die Situation, um für seinen Artikel über das Leben der Māori in Rawis Familie zu recherchieren. Er erzählt Rawi nichts von dem Vorhaben, einen Bericht über „*Māori - The Noble Savages*“ zu schreiben. Tom verkörpert durch seinen Beruf

als Reporter das Streben nach Wissen und zugleich die Macht der journalistischen Ausbeutung und öffentlichen Präsentation. In Rawi findet er genau das, was er sucht und benötigt, um seine vorgefestigte Meinung zu untermauern. Er verkörpert das Rationale.

Konträr zu vorangegangenen Filmen übt Rawi einen westlichen Beruf aus. Sie ist Krankenschwester, was dem stereotypen Symbolismus in älteren Filmen widerspricht. Die Arbeit der Krankenschwester stellt in einem übertragenen Sinn die nährnde Figur dar, was erneut als filmische Allegorie für den Charakter einer Māori-Frau zu verstehen ist. Sie verkörpert die Natur. (Blythe, 1994, S. 160)

Tom fühlt sich an Rawis Verbundenheit zu ihrer Māori-Identität gestoßen und ihre Wege trennen sich. Die aufkommende Intoleranz, dargelegt durch Toms abschätziges Verhalten während eines Māori-Stammestreffen, spielt auf die rigide Monokultur von Pākehā an.

Tom: *Rawi's happy with her Māori, well, let her be. I'm not going to wait around here any longer.*

Rawi geht zurück in die Stadt, um ihren Beruf weiter auszuüben. Diese Geste beweist die Fähigkeit von Māori zu einer bikulturellen Identität: Rawi ist sowohl in der Welt der Māori in einem kleinen Dorf glücklich, als auch in ihrem westlichen Leben in der Großstadt.³² (Blythe, 1994, S. 162)

Tom überdenkt seine Haltung und folgt Rawi in die Stadt und ihre Beziehung beginnt von Neuem. Rawi wird von Toms Eltern zum Essen eingeladen. Toms Vater legt seine rassistischen Vorurteile offenkundig dar und spricht von „*bad blood in the family*“. Rawis Glauben an das Gute in der Welt der Pākehā wird dadurch stark erschüttert. Tom fühlt sich schuldig und beschließt, dass sein Artikel der letzte sein wird, in dem er über das Leben der Māori schreibt.

Tom. *I can't go on writing this drivel [...] making them look like primitive savages, just to give overseas readers a taste of romantic Polynesian colour.*

³² Hierzu passend lässt sich ein Ausspruch von Donna Awatere, einer bekannten Māori Aktivistin, einfügen. Awatere schrieb 1984 diverse Essays und Flugblätter über die Souveränität von Māori, die in einem Buch publiziert wurden. „*Because of blindness to their own culture, they [the Pākehās] cannot 'see' us from a cultural point of view. To them it is simply a racial matter.*“ (Awatere, 1984, S. 8)

Rawi entdeckt Toms Artikel und verlässt ihn. Um seine Schuld zu sühnen und über seine Ideologie zu reflektieren, beginnt er einen Job als Waldarbeiter. Dort trifft er auf Johnny, einen Māori, der ihm durch seine Bescheidenheit und Menschlichkeit die Māori-Kultur wieder näher bringt.

In einem Waldbrand opfert Johnny sein Leben für Tom, damit dieser zu Rawi zurückkehren kann, um sie schlussendlich zu heiraten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt das Interesse von Pākehā-Regisseuren an Māori-Geschichten an. Es kam zu einer deutlich merkbaren Verlagerung von verstaubten Dramen zu modernen Geschichten, die dem interrassischen Dilemma der damaligen neuseeländischen Gesellschaft akkurat auf den Zahn fühlten.

„Broken Barrier“ wurde während der Phase einer sozialen Umstrukturierung herausgebracht. Nach 1945, verstärkt vor allem während der 1950er und 1960er Jahre, kam es in Neuseeland zu einer verbreiteten Landflucht. Viele Māori wanderten in die Städte aus, um - nachdem der Marktwert für Milchprodukte und Schafwolle auf dem Weltmarkt sukzessive gesunken war und das ländliche Gewerbe nicht mehr rentabel war - Arbeit zu finden. (King, 2003, S. 413 f.)

Māori, sowie auch Pākehā, mussten sich mit der neuen Situation zurecht finden, jetzt, wo ein soziales Miteinander unausweichlich war. Interkulturelle und interrassische Verbindungen standen auf der sozialen Agenda. „Broken Barrier“ brachte mit dem Leitmotiv einer Liebesbeziehung zwischen einer Māori und einem Pākehā die damalige Situation auf den Punkt.

„It successfully broke new ground, as the multiracial harmonious society that white New Zealanders had brought into was exposed as a myth.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 44)

Keines der gemischten Liebespaare erlebte in den neuseeländischen Spielfilmen bis nach dem Zweiten Weltkrieg ein Happy End. Die Filme endeten meist mit dem tragischen Tod einer der Protagonisten. „Broken Barrier“ ist der erste Film, in dem das Gelingen einer bikulturellen Beziehung porträtiert wird.

Einige Māori kritisierten den eindeutig wahrnehmbaren monokulturellen Standpunkt aus dem Blickwinkel eines Pākehā im Film, wonach das Problem der Rassenmischung nur am Rande touchiert wurde. Die Māori-Charaktere, speziell Rawis und Johnnys, seien naiv dargestellt und würden die rigorose Realität idealisieren.

„Much has been said and written about ‚Broken Barrier‘ - from the white racist viewpoint that the film suggested miscegenation, to the strident Māori voice complaining that the film only skirted the issue of racial prejudice. The story is told from the perspective of a white New Zealander, and is naive and romantic. However, within the context of its period and the unpalatable subject it presented to the public of Aotearoa, the film was indeed a timely portent.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 44)

6.2.4 Came A Hot Friday (1984)

Dieser Film von Ian Mune präsentiert mit der Rolle von Billy T. James als Tainuia Kid eines der weitverbreitesten Klischees von Māori seit dem Beginn des neuseeländischen Films. Ähnlich wie in ‚Utu‘ behandelt ‚Came A Hot Friday‘ das triviale Thema des Bikulturalismus, welches aber innerhalb Munes Erzählung nur auf einer subtilen Stufe wahrnehmbar ist.

Die Geschichte des Films spielt in einem verschlafenen Nest namens Tainuia im Jahr 1949. Die Idylle der Kleinstadt ruft automatisch ein Gefühl der Einfachheit und Nostalgie hervor, welches durch die Charaktere von zwei typischen Dorfbewohnern subsidiär gefördert wird: Der Schauspieler Michael Lawrence mimt die Rolle des omnipräsenten Don Jackson, den Martin Blythe (Blythe, 1994, S. 249) mit den Worten *„big heart, little brain“* beschreibt. Er übernimmt als gutherziger, aber naiver Trottel eine Nebenrolle innerhalb der Haupthandlung, ebenso wie Esmeralda, die typische Jungfrau vom Land.

Als zwei Betrüger ins Dorf kommen, wird die Bevölkerung aus ihrem Dornröschenschlaf gerissen. Mit illegalen Pferdewetten ziehen sie den Leuten das Geld aus der Tasche, werden schlussendlich aber von ihnen durchschaut und kehren in ihr suburbanes Leben als Verlierer zurück. Das ursprüngliche Hauptsubjekt des Films, das Eindringen von semi-kriminellen Großstädtern in ein rurales Sozialsystem, wird durch einen einfachen Charakter zur Nebenhandlung erklärt. (Martin/Edwards, 1997, S. 103)

Eine der auffallendsten Rollen in ‚Came A Hot Friday‘ wird von Billy T. James gespielt. Er verkörpert in Ian Munes Film den traditionellen Stereotyp des klischeehaften banalen Māori seit dem Beginn des Auftretens von Eingeborenen in Filmen von Pākehā: der Māori als psychisch unzurechnungsfähiger, naiver, unfreiwillig komischer Kauz. James, in der Rolle des Tainuia Kid (welcher sich für einen mexikanischen Cowboy hält), führt einen absurden Streit mit einem archetypischen Dorfschuft (Sel Bishop). In dieser Auseinandersetzung verbirgt sich eine Allegorie über den häufig verdrängten Konflikt zwischen Māori und Pākehā. Im Duell zwischen dem

exzentrischen und leicht debilen Tainuia Kid und dem streng rationalen und argwilligen Sel ist es durch Munes Inszenierung beinahe zwangsläufig, dass das komödiantisch Irrationale gegen das borniert Konservative überlegen aus dem Spiel hervorgeht. Der Charakter des Sel Bishop personifiziert den parodistisch eingesetzten antagonistischen Stereotyp eines unterdrückten kontrollwütigen Pākehā. (Blythe, 1994, S. 251)

Der offenkundige Hauptkontext in Munes Film ist die bewusst eingeführte Rolle des Tainuia Kid. Mit ihm wird der von Pākehā erzeugte Stereotyp vom neuseeländischen Ureinwohner zum plakativen Mahnmal des gescheiterten Bikulturalismus in Aotearoa.

„[...] Jame’s style is to ironize cultural stereotypes to the degree that it is barely possible to sustain a cultural difference between Māori and Pākehā. His is a sceptical centrifugal force, disintegrating all the constraints of the New Zealand double bind – a form of anti-matter, a postmodern schizophrenia which has much in common with an urban Māori street culture which has rejected the fixed identities of both marae and Pākehā prescription.“ (Blythe, 1994, S. 252)

Dass die Rolle des Tainuia Kid mit einem Māori besetzt wurde, ist aufgrund Munes Intention, die Stereotypenbildung im neuseeländischen Film aufzuzeigen, unumgänglich. Würde diese Rolle von einem Pākehā gespielt werden, hätte sie keinen so großen Einfluss auf den Film und dessen subtiles, aber zentrales Thema gehabt.

Wäre der Film und Jame’s Charakterrolle nicht so sehr von dem Regisseur überzeichnet, könnte übereinstimmend mit Martin Blythe (Blythe, 1994, S. 252) behauptet werden, *„[It] does allow the possibility of reading the film in racist terms.“*

Ian Conrich, Professor für Film an der Londoner Roehampton Universität, geht davon aus, dass die Darstellung des Tainuia Kid mit Sicherheit vermehrt diskriminierende Tendenzen und Intentionen aufgezeigt hätte, wäre der Film innerhalb der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Zu den Zeiten der 80er Jahre war die Renaissance der Māori-Kultur bereits in ihrer vollen Blüte. Drei Filme von Māori-Filmmachern (zwei davon sind Dokumentationen) erschienen bereits vor der Fertigstellung von ‚Came A Hot Friday‘. Zu jener Erscheinungszeit gab es bereits Māori-Kindergärten und –Schulen, sowie einen Māori-Radiosender.

„Films must be read in context. Issues of race and representation, culture, indigeneity, and nationalism, have changed considerably over the last 100 years. Culture has to be placed in

historical context – racism now should not influence readings of racism then.“ (Conrich in: Email, Juni 2007)

„Came A Hot Friday“ sollte im Sinn von Ian Munes Interpretation vom damaligen sozialen Dilemma des reziproken Bikulturalismus in Neuseeland dekodiert werden. Die ironische Darstellung von Māori und Pākehā, von Fremdem und Lokalem beziehungsweise Regionalem, beschreibt Munes Streben nach einer Veränderung der sozialen Situation. Im Film aber bleiben die zwei Welten beziehungsweise Identitäten von Māori und Pākehā unvereinbar. (Blythe, 1994, S. 253)

6.3 Der Umschwung: Spielfilme ab 1980

Das beständigste Thema im neuseeländischen Film stellte bis in die 1980er Jahre die transkulturelle Liebesgeschichte zwischen Māori und Pākehā dar. Der misslungene Versuch einer bikulturellen Beziehung allegorisiert das nationale Dilemma, indem sich Neuseeland während jener Zeit befunden hat. Das Land stand vor der Problematik einer nicht gelingen wollenden Integration zweier Kulturen. (Blythe, 1994, S. 34)

Während der 1960er Jahre begann die ländlich-städtische Mobilität sukzessive um sich zu greifen. Immer mehr Māori verließen die ruralen oder an der Küste gelegenen Orte und migrierten in die von Pākehā dominierten Städte. Die neue Situation rief eine massive Diskontinuität im Leben der Māori hervor. Die neue Generation der Māori verstand nicht mehr die Sprache ihrer Eltern und Großeltern nicht mehr und lebte auch nicht mehr nach deren Traditionen. (Ihimaera, 1982, S. 45)

Es bildeten sich Māori-Organisationen, die gegen den Verfall ihrer eigenen Kultur arbeiteten und sich dem Druck der Integration in die Pākehā-Gesellschaft widersetzen. Als Alternative entstand ein bikulturelles Modell, welches sich im Lauf der Jahre zu einer Kampagne für die kulturelle und politische Selbstbestimmung der Māori entwickelte. (King, 2003, S. 104)

Künstler, Filmemacher und Schriftsteller mit Māori-Abstammung begannen der vorangegangenen und extensiven Präsentation von Māori in der Kunst, im Film und im Fernsehen durch die Brille der europäischen Neuseeländer bewusst entgegen zu arbeiten.

In der ersten Hälfte der 1970er Jahre fand ein kulturelles Umdenken in den Köpfen der Māori statt, welches in die Geschichte als Māori-Renaissance einging. Einer der Hauptgründe für den wieder aufblühenden Stolz auf die eigene Identität war unter anderem die Fernsehserie „Tangata Whenua“, bei der Barry Barclay als erster Māori Regie führte und die Kamera bediente. Plötzlich waren Māori

Teil des trivialen neuseeländischen Fernsehens. Es wurden Ausschnitte und Sichtweisen aus ihrem Leben gezeigt, die noch nie zuvor so objektiv und rücksichtsvoll offenbart wurden. Die Māori-Renaissance kreierte einen Boden für das Aufstreben neuer Perspektiven im Bereich des Filmemachens für Māori.

Sukzessiv internalisierte sich der Gedanke in den Köpfen der neuseeländischen Bevölkerung, dass Māori und Pākehā die Grundlage für Neuseelands bikulturelle - und heute zunehmend multikulturelle - Gesellschaft repräsentieren. Zwei Kulturen - eine Nation. Um einen gemeinsamen Staat und eine gemeinsame Identität aufzubauen, mussten beide Kulturen kooperieren. Bis heute steht jedoch der Vorwurf im Raum, dass das Volk der Māori ein bikultureller Teil der Gesellschaft Neuseelands wurde, die Pākehā aber ihre Monokultur beibehielten.

„If New Zealand and the Māori are bicultural, then the Pākehā is not, and the program [...] must be to make the monocultural Pākehā bicultural to the degree that they can accept and appreciate cultural differences within Aotearoa/New Zealand.“ (Blythe, 1994, S. 234)

Die 1980er Jahre veränderten vieles in der filmischen Porträtierung von Māori. 1980, 1983, 1987 und 1988 entstanden die ersten Filme von Māori-Regisseuren, die die darauf folgenden Arbeiten von Filmemachern in ihrer Darstellung von Māori positiv beeinflussten.

Aufgrund eines authentischeren Rahmens, in dem die kulturelle Präzision enorme Wichtigkeit erhielt, gelang es den Filmemachern, die Generalisierung um die Mythen der Māori, welche mehrheitlich in Filmen von Pākehā Einzug fanden, auszutarieren.

Nach dem Erscheinen der ersten zwei Māori-Filme merkte man einen deutlichen Rückgang in der inakkuraten Interpretation von Māori-Charakteren in Filmen von Pākehā.

Durch Filme von Michael Black (‘Pictures’), Geoff Murphy (‘Utu’) und Mike Walker (‘Kingpin’, ‘Mark II’) wurde ein neuer Grad an anthropologischem Realismus eingeführt, der die alten Muster aufbrach.

6.3.1 Pictures (1981)

1981 drehte Michael Black den Film ‘Pictures’, dessen Drehbuchautoren John O’Shea und Robert Lord mit intuitiver Empathie eine Geschichte schrieben, die die einfache Beeinflussung der Wahrnehmung und Haltung von Pākehā gegenüber Māori durch Fotografie und Film dokumentiert.

„Pictures“ rollt die leicht veränderte Biografie der Burton-Brüder auf, die Ende des 19. Jahrhunderts als Fotografen nach Neuseeland kamen.

Walter Burton steht als Fotograf, der den Ausbau der Bahnstrecke dokumentieren soll, unter der Ägide des Staats. Seine Fotos erlauben jedoch einen tiefen Einblick in den erbärmlichen Zustand von Māori-Arbeitern. Antagonistisch hält er in seinen unverschönerten Bildern deren Dasein fest. Seine Fotos werden vom Staat verboten, da sie die neue Kolonie in schlechtes Licht rücken und an ihrem Aufbau hindern. Burton weigert sich, im Gegensatz zu seinem Bruder Alfred, Māori nach dem Wunsch des neuseeländischen Amts zu fotografieren. Er widersetzt sich den Versuchen des Staats die Zahl der Einwanderer zu erhöhen, indem sie fernab der Realität liegende Fotografien von Māori als attraktive Exoten und glückliche Wilde verbreiten, die mit Hilfe der europäischen Kolonisation aus ihrem bemitleidenswerten, kulturlosen Bestehen gerettet werden können. (Martin/Edwards, 1997, S. 79)

In dem Film werden durch die Arbeit der Burton-Brüder und durch den bemüht latent gehaltenen Einfluss des Staats auf die öffentliche Präsentation von Māori aufgezeigt, welche Konsequenzen aus rassistischen Vorurteilen und der Ignoranz andersartiger Kulturen in einer bikulturellen Gesellschaft resultieren können. Die Verschlechterung der zwischenrassischen Beziehung und die Einschränkung der Rechte für Māori sind nur einige davon. (O’Shea in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 19)

„Pictures“ wurde als der erste neuseeländische Film gehandelt, der ein soziales Statement in Bezug auf den filmischen Euphemismus des Daseins der indigenen Bevölkerung abtrat. Kritiker schrieben über den Film als ein eindrucksvolles Werk, welches das Sammelsurium an sozialen Lügen entfalte, die die europäischen Einwanderer entwickelten, um die Historie Neuseelands zu ihrem Vorteil zu wenden.

„[...] breathtaking act of artistic dishonesty that distorted history to Pākehā advantage by creating a fiction of the good Pākehā who cared about the Māori.“ (Martin/Edwards, 1997, S. 79)

6.3.2 Utu (1983)

Geoff Murphys Film „Utu“ weist eine große Vielfalt an historischen Details auf. Mit Sensibilität und Empathie für Māori beschreibt der Regisseur die komplexe Geschichte der interrassischen Beziehung zwischen Māori und Pākehā in Anlehnung an die verheerenden Kriege zwischen den beiden Kulturen während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Name des Films spiegelt

eine traditionelle Ideologie der Māori wider. Das Wort *utu* hat mehrere Bedeutungen, welche von den Protagonisten des Films alternierend ausgelegt werden. Mit Rache, Reziprozität, Kompensation und Balance wurde *utu* am häufigsten übersetzt. (Martin/Edwards, 1997, S. 87)

Te Wheke ist der Hauptprotagonist, mit dessen Geschichte und in Folge das Erfüllen des Konzepts von *utu* der Film seinen Lauf nimmt. ‚Utu‘ beginnt mit der völligen Zerstörung Te Whekes Dorf und der Hinrichtung aller Einwohner durch britische Soldaten im Auftrag von dem rassistischen Oberst Elliot. Te Wheke, zuvor Mitglied der britischen Armee, desertiert und schwört Vergeltung für sein Volk. Er lässt sich, als Zeugnis seiner Rückbesinnung auf die alte Tradition, ein *moko*, eine vollständige Gesichtstätowierung, machen und wird mental wie auch optisch immer mehr zum fanatischen Krieger. Sein *moko* und seine Bewaffnung komplettieren die Bildung des perfekten Stereotyps eines wilden Kriegers. Er köpft einen Pākehā und plündert anschließend mit seinem Gefolge die Farm eines Mannes namens Williamson. In dieser reichhaltigen Szene wird der Zuseher Zeuge einer Anspielung auf die Besetzung von Māori-Land durch die Einwanderer.

Williamson: *Get off my land or I'll shoot you down!*

Te Wheke (lachend): *He says it's HIS land!*

Williamsons Frau wird von Te Wheke ermordet. Williamson war zuvor ein Māori-Sympathisant, schwört nun aber Rache und will Te Wheke töten. Er verkörpert auf der einen Seite den moralisch Gutgläubigen, der mit der Geschichte seiner eigenen Rasse und deren brutalen Vorgehensweise gegen ein indigenes Volk im Zwiespalt steht.

Williamson: *Are we obliged to import all our worst habits to this new land? Why are we here? Are we here to build monuments to civilization or to tear [the Māori] down?*

Auf der anderen Seite impliziert sein Wandel zum Māori-Feind eine für ihn nachvollziehbare Handlung, was zugleich das Zustandekommen eines perpetuierenden Teufelskreises evoziert.

Te Whekes Kampf wird immer blindwütiger. Das Konzept *utu* nimmt ihn für sich in Anspruch und er tötet unkontrolliert. Oberflächlich gesehen nimmt Te Wheke primär Rache an Oberst Elliot. Spinnt man den Faden weiter und betrachtet man seine Geschichte im Kontext der historischen

Māori-Pākehā-Beziehung, gilt Te Whekes Rachefeldzug allen weißen Menschen, die sich über die Bedürfnisse indigener Völker hinweggesetzt haben.

Te Wheke: *I must kill the white men to avenge what he has done. The spirits of my People command me. I cannot live this life.*

Leutnant Scott wird von Oberst Elliot mit der Suche nach Te Wheke und in Folge seiner Hinrichtung beauftragt. Er trifft während einer kriegerischen Auseinandersetzung auf Kura, eine junge Māori, in die er sich verliebt. Es beginnt eine Romanze, die jedoch – wie bei Shakespeares Romeo und Julia – aufgrund zweier sich bekämpfenden Kulturen disparat ist.

(Martin/Edwards, 1997, S. 87)

Te Wheke beschimpft Kura als Verräterin, weil sie sich mit einem Pākehā eingelassen hat und tötet sie. Diese Handlung veranlasst Kuras Tante Matu sich ebenfalls an Te Wheke rächen zu wollens.

Ein weiterer Protagonist im Film ist Wiremu, ein Māori-Unteroffizier, der in Leutnant Scotts Batallion kämpft. Wiremu ist einer der beeindruckendsten Charaktere in ‚Utu‘. In ihm vereinen sich beide Kulturen, sowie Rationalität und Weisheit. Den Sinn in *utu* sieht er in der Dringlichkeit von Balance und Gleichheit auf zwei polarisierten Seiten, um ein Neben- beziehungsweise Miteinander zu ermöglichen.

Wiremu erschießt heimlich Oberst Elliot, um dem extremen Rassismus, der von ihm ausgeht, ein Ende zu bereiten. Allegorisch ist Elliots Tod ein Zeichen für die Notwendigkeit der vollständigen Ausrottung von menschenverachtenden Verhaltensweisen, wie hier beispielsweise Rassismus.

Am Ende des Films wird Te Wheke gefangen genommen und von Leutnant Scott zum Tode verurteilt. Alle wollen die Hinrichtung selbst durchführen, um persönlich an Te Wheke Rache zu nehmen. Wiremu lenkt ein: Williamson kann nicht derjenige sein, der Te Wheke tötet, da seine Vergeltung nur seiner Frau zgedacht ist und im Sinn eines generellen Rassenkriegs keinen moralischen Stellenwert hat.

Matu wird von Wiremu ebenfalls als Vollstreckerin ausgeschlossen, da sie nicht zu Te Whekes Stamm gehört und sein Tod durch ihre Hand neue Auseinandersetzungen zwischen ihrem und seinem Volk mit sich ziehen würde.

Leutnant Scott wird von Wiremu als Exekutor abgewiesen, weil er insgeheim Vorurteile gegenüber der indigenen Rasse hat und schon genug Māori von Pākehā und vice versa getötet wurden. (Blythe, 1994, S. 245)

Wiremu offenbart in seinem letzten Monolog die Gründe, wonach er selbst derjenige sein sollte, der Te Wheke hinrichten soll.

Wiremu: *I am a corporal in the militia, I have standing in this court, and my mana is of this earth. I have no desire for utu, no ledger to balance. I am without prejudice. My name is Wiremu Te Wheke. This is my brother.*

Wiremu tauscht mit seinem Bruder einen *hongī*³³ aus und erschießt ihn.

Der Regisseur Geoff Murphy, der privat mit Merata Mita verheiratet ist und in Bezug auf die Akkuratessse verwendeter kultureller Kodierungen von Mita beraten wurde, arbeitete bewusst mit dem Einsatz von Stereotypen. (O'Shea in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 19)

Te Wheke wird beispielsweise durch das traditionelle *moko* visuell zum perfekten Krieger und Wilden. Er wird nur von seiner Wut geleitet und handelt irrational.

Oberst Elliot figuriert als der typische Pākehā, der seine Rolle in der des legitimen Retters der unzivilisierten Rasse sieht und den Māori keine eigene akzeptable Kultur zuspricht.

Wiremus Charakter ist in der neuseeländischen Filmgeschichte neu. Ein Māori, der auf der Seite der Gerechtigkeit, unabhängig von Kultur und Zugehörigkeit kämpft, der überdies noch gebildet und weise ist, war bis dato eine filmische Ausnahme. Durch Wiremus trockene Ironie gelingt Murphy der schwierige Spagat zwischen Vorwurf und Hinnahme von Vergangenem.

Durch Leutnant Scotts und Kuras Verhältnis spricht Murphy den Zwiespalt an, in dem sich viele zu Zeiten des Übergangs zu einer rassischen Integration und zu einem Bikulturalismus befanden. Auf der einen Seite stand die sexuelle Anziehung zum Andersartigen, auf der anderen Seite das Zugehörigkeits- und Pflichtgefühl gegenüber der eigenen Kultur. Wie in vielen anderen Spielfilmen zuvor scheint diese stereotype Verbindung eine unvereinbare zu sein.

Eines der essentiellen Themen in ‚Utu‘ sind die unüberbrückbaren Unterschiede zwischen zwei konträren Kulturen: die der expansiven kolonialen Europäer und die der Eingeborenen, die sich

³³ Ein *hongī* ist die Begrüßung und Ehrerweisung zwischen zwei Personen durch das vorsichtige Aufeinanderpressen beider Nasen und zugleich das Einatmen des Atems des Anderen.

ihres Landes und ihrer Kultur beraubt fühlen. Geoff Murphys Ansatz, Gewalt sei keine Lösung für interrassische Differenzen, wird durch die teils ironische Anspielungen auf Historie, Stereotypenbildung und persönliche Ideologien der Charaktere evident.

Die Figur des Oberst Elliot stellt einen sadistischen Imperialisten dar, welcher von der Reinheit und Superiorität seiner Rasse überzeugt ist. Seine Einstellung steht für die einer Vielzahl von Europäern zu jener Zeit, die mit bereits vorgefertigter Meinung den Māori gegenüber trat. (Martin/Edwards, 1997, S. 87)

„*The Māori are the brown ones lying on the ground, they are not moving, and they’ve got flies around them.*“ (Blythe, 1994, S. 242)

Wiremu werden mehrere Schlüsselszenen in diesem Film zuteil.

Im folgenden Dialog zwischen Scott und Wiremu liegt eine der bedeutendsten und subtilsten Aussagen des Films:

Leutnant Scott: *Oh, you speak French. I didn’t know you have been to France.*

Wiremu: *I speak English, but I haven’t been to England.*

Dieser Satz ist ein Gleichnis für das Erbe der Māori, das ihnen seit der Besiedlung Neuseelands durch die Europäer aufoktroziert wurde. Weiters impliziert es das Misslingen der Idee eines bikulturellen Staats, wonach nur die Māori kulturell sozialisiert wurden.

Eine weitere einschlägige Szene im Film ist Scotts und Wiremus Wortwechsel, in der Wiremu offenkundig den Kampf zwischen Māori und Pākehā beiseite legt, indem er beide Kulturen als gleichwertig anerkennt und in sich vereint.

Leutnant Scott: *Which side are you on, Wiremu?*

Wiremu (lachend): *Same side as you. I was born here, too.*

Wiremu ist die Personifikation von Weisheit und interkultureller Kompetenz. Ihm ist bewusst, dass man Geschehenes nicht rückgängig machen kann. Umso mehr erkennt er, dass ständige Rache und das negativ ausgelegte Konzept von *utu* - anstelle des Erreichens von kultureller Ausgeglichenheit und reziprokem Respekt - keine Lösung für eine gelungene Integration zweier Kulturen in ein einheitliches Neuseeland bilden.

„Utu“ ist das Produkt eines Filmemachers, der der unsinnigen Gewalt zwischen Māori und Pākehā ein Ende setzen möchte. Mit dem Tod von Oberst Elliot und Te Wheke löscht er allegorisch beide Extreme: einerseits das ständige Bestreben der weißen Majorität, ihre wirtschaftliche sowie soziale Macht zu expandieren, andererseits den fanatischen Nationalismus der Māori. (Blythe, 1994, S.247) In Anbetracht der vergangenen historischen Fakten und der menschenwidrigen Handlungen, stellt Letzteres eine verständliche Reaktion dar. Doch um zu einer gemeinsamen nationalen Identität zu gelangen, müssen beide Extreme eliminiert werden.

Alle Rachegelüste gegen Te Wheke, inklusive seiner eigenen gegen Pākehā, sind persönlich nachvollziehbar, doch konstatieren sie eine moralisch inkompetente Haltung. Gleiches mit Gleichem zu vergelten widerspricht der rationalen menschlichen Intelligenz.

Das Konzept von *utu* erscheint oft ambivalent, doch richtig angewandt, ist es die Lösung zu den bestehenden Problemen zwischen Māori und Pākehā.

„By the end of the film, Te Wheke [...] has been executed for his transgressions against Māori and Pākehā, so for Te Wheke [...] utu is a tragedy. On the other hand, when utu is resolved properly, it is also about the necessity and propriety of Māori and Pākehā living together in the land of New Zealand/Aotearoa.“ (Blythe, 1994, S. 247)

6.3.3 Whale Rider (2002)

Die Pākehā-Regisseurin Niki Caro verfilmte das von ihr geschriebene Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman des bekannten Māori-Schriftstellers Witi Ihimaera und reduzierte darin die politischen und erotischen Elemente, um eine Geschichte zu gestalten, die trotz der spezifischen Māori-Essenz internationale und universelle Gültigkeit besitzt.

Mit dem Satz *„There was no gladness when I was born“* beginnt die Erzählung der 12-jährigen Paikea (Pai), die unter anderem von dem Bemühen um die Anerkennung ihres Großvaters Koro auf emanzipatorische und traditionsbrechende Weise handelt.

Koro, Vorsteher des Ngati Porou³⁴, kämpft auf der Suche nach einem männlichen Nachkommen verzweifelt gegen den Verfall der alten Traditionen an. Losgelöst von den kulturellen Werten, sieht

³⁴ Der Stamm Porou lebt heute noch in der Region East Cape und ist Neuseelands zweitgrößter Māori-Stamm. (www.ngatiporou.com)

er sich mit Jugendlichen konfrontiert, die ihr lasterhaftes Leben dem Alkohol und den Drogen widmen.

Pai wird seit dem Tod ihrer Mutter und ihres Zwillingbruder bei der Geburt von ihren Großeltern aufgezogen. Koro gibt ihr die Schuld am Tod ihres Bruders, dessen Erbe, dem traditionellen Brauch entsprechend, die Leitung des Dorfes war. Er sieht in ihr den Grund für die seit ihrer Geburt beginnende Diskreditierung der kulturellen Werte seines Stammes. Er weigert sich, seine Enkelin als rechtmäßige Erbin zu honorieren und erkennt in ihr ihre Liebe zur Māori-Kultur und den jugendlichen Kampfgeist.

Koro: *I will have nothing to do with her. She has broken the male line of descent.*

Pais Vater, der aus Trauer nach dem Tod seiner Frau und der Geburt seiner Tochter nach Europa flüchtete, kehrt in das Dorf zurück, um Pai zu ihm zu holen. Koro legt seine Hoffnung in ihn, aber dieser weigert sich die Führung des Dorfs zu übernehmen. Pai entscheidet sich weiterhin bei ihren Großeltern zu bleiben. Um doch noch einen Nachfolger zu finden, beginnt der Großvater eine Gruppe von 12-Jährigen in den alten Werten, Ritualen und Kampfmethoden zu unterrichten. Doch keiner der Jungen erweist sich als der Richtige.

Der Film trägt den Namen einer Legende, der zufolge der Stammvater des Ngati Porou auf dem Rücken eines Wals nach Neuseeland kam. Die Geschichte findet ihren Höhepunkt, als eine Horde von Walen an der Küste strandet und alle Versuche der Dorfmitglieder und insbesondere des Großvaters, die Tiere zu retten, fehlschlagen. Paikea erweist sich als die einzige, die die mentale und spirituelle Kraft besitzt, die Wale zurück ins Meer zu führen. Zu guter Letzt akzeptiert ihr Großvater Paikea als spirituelle Symbolfigur und Führerin des Ngati Porou.

Paikea verkörpert in ‚Whale Rider‘ eine Strömung der Gleichberechtigung von Frauen innerhalb der Māori-Gemeinschaft und im Speziellen auf der *marae*, die sich in den letzten Jahren innerhalb Neuseelands herausgebildet hat. Darüber hinaus richtet der Film sein Augenmerk auf die kulturellen Werte von Māori und schreckt nicht davor zurück, obsoletere Traditionen zu bekritteln und die Wichtigkeit von steter Reflexion und eines verbindenden Konnexes zwischen Tradition und Moderne zu thematisieren. (o.V. in: NZ Herald, 20.11.2002)

Die Regisseurin Niki Caro ging die Arbeit an das indigene Thema mit größter Sorgfalt an. Sie holte sich die Erlaubnis der Mitglieder des Stammes Porou, um den Mythos um ihre Gemeinschaft auf

ihrem Land zu verfilmen. Dazu lernte sie deren Sprache, um sich intensiver mit der Geschichte auseinandersetzen zu können.

“When I began to learn Māori, a whole world opened up to me. A world of song, performance and legend; and the kindness of these people.” (<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7351&s=interviews>)

„Whale Rider“ vermittelt auf einfühlsame Art und Weise die Zeitlosigkeit eines oft konfliktären, aber achtsamen Umgangs mit traditionellen Werten. Das Bild, welches der Film von Māori tradiert, konzentriert sich auf die Anmut ihres Volkes und ihrer kulturellen Strukturen. Das negative Image, das Māori viele Jahre aufgrund inadäquater Präsentation aufoktroyiert wurde, ist in diesem Film unauffindbar. Durch die Ästhetik der Bilder und die sensible Aufarbeitung einer Thematik, welche nicht nur spezifisch innerhalb der indigenen Kultur der Māori von zeitgenössischer Problematik ist, gelingt es den Filmemachern, ein positives Abbild einer einst bereits ausgelöscht geglaubten Kultur zu kreieren.

„Whale Rider“ ist der erste Film nach Jahrzehnten, dessen indigene Thematik von einem mehrheitlich aus Pākehā bestehenden Filmteam in Angriff genommen wurde. Aufgrund der Diskussion ab den 1980er Jahren, die sich um die Frage nach den Rechten auf Māori-Geschichten entwickelte, schien es, als schreckten Nicht-Māori vor der Herausforderung und dem ihr immanenten Konflikt zurück. (Hardy in: Conrich/Murray, 2008, S. 130)

Kaum ein Spielfilm über Māori, der von Pākehā-Filmemachern gedreht wurde, hat so viel konträre Ansichten provoziert, wie „Whale Rider“. Barry Barclay, der für seine fundamentale Radikalität im Kampf um die Selbstbestimmung indigener Völker innerhalb einer dominanten Kultur bekannt war, konnte sich mit „Whale Rider“ als Spiegelung indigener Authentizität nicht anfreunden. Aufgrund eines Interviews mit John Barnett, dem Produzenten des Films, entwickelte sich ein verbaler Schlagabtausch zwischen ihm und Barclay. Barnett legt darin offen, dass der Film aufgrund seiner internationalen Thematik den Anspruch auf Universalität hegt. Seiner Meinung nach ist „Whale Rider“ zwar eine typische Geschichte für die Māori Neuseelands, kann aber konkomitierend in ihrer Semantik auch für andere indigene Völker von Wichtigkeit sein.

„[...] To me it was absolutely an international story. [...] It was absolutely a part of New Zealand, of Māori, of Ngati Porou, of Whangara³⁵, but I could think of 50 societies where the same issues were being debated and fought over.“ (Barnett in: Onfilm, 2002, S. 2)

Ferner geht Barnett davon aus, dass der Film ‚Whale Rider‘ von Māori als einer der ihren anerkannt und akzeptiert werden sollte. (Barnett in: Onfilm, 2002, S. 2)

Folgend auf die Veröffentlichung des Interviews echauffierte sich Barclay in einem offenen Brief über Barnetts Aussage, ‚Whale Rider‘ wäre eine typische Māori-Geschichte, zugleich aber auch in anderen kulturellen Marginalitäten zu finden und sollte von Māori gemocht werden.

„[...] John, don’t badger us that this is the glorious path which we must all go along, head to tail; don’t put us down when we raise our concerns about how non-Indigenous artists handle this type of material; and don’t go hyper-promoting, in any triumphalist way, ‚universal story‘ to the detriment of genuine Indigenous efforts. Above all, don’t tell us that we, as Māori, must like this film.“ (Barclay in: OnFilm, 2003, S. 14)

Die Intensität des oben Zitierten zeugt von der noch offenen Wut über die langen Jahre der medialen Unterdrückung und medialen Sprachlosigkeit. Trotz des empathischen Umgangs der Regisseurin mit dem indigenen Thema wurde die Frage, ob ‚Whale Rider‘ in die Kategorie eines Māori-Films fällt, und wer das Recht hat, Māori-Geschichten zu überliefern, lange Zeit heiß debattiert und kann letzten Endes nur ohne allgemein gültigen Ausgang verbleiben.

So sprach sich Barry Barclay, auf dessen Definition eines Māori-Films sich diese Arbeit stützt³⁶, vehement gegen die Betitelung von ‚Whale Rider‘ als Māori-Film aus. Seiner Meinung nach entspricht der Film nicht den Vorstellungen eines typischen Māori-Films.

„By this definition there hasn’t been one made by the Film Commission since ‚Once Were Warriors‘ and while acknowledging director Niki Caro is talented and producer John Barnett experienced, their adaption of Witi Ihimaera’s novel ‚Whale Rider‘ will not be a Māori film. It won’t be, not as the people (the Māori or hawaiians) will see it. [...] It is a white film.“ (o.V. in: NZ Herald, 10.12.2001)

³⁵ ‚Whale Rider‘ wurde in dem kleinen Dorf namens Whangara gefilmt. (www.whaleriderthemovie.com)

³⁶ Zur Definition eines Māori-Films siehe Kapitel 7.1 bis 7.1.5.

Merata Mita nimmt eine konträre Haltung zum radikalen Standpunkt von Barclay ein. Sie versucht ‚Whale Rider‘, losgelöst von der persönlichen Erfahrung einer indigenen Marginalität, zu betrachten. Ungeachtet ihrer einst getätigten Aussage, nur Māori sollte es vorbehalten sein, ihre eigenen Geschichten zu erzählen³⁷, vergönnt Mita den Filmemachern den Erfolg, den sie mit dem Film verbuchen konnten.

„The story is Māori. It was written by Witi Ihimaera. It’s part of Witi’s whakapapa³⁸. Whether or not a Pākehā is behind the camera [...], that story belongs to those people and they are Māori. [...] I don’t think the debate is about the fact that Pākehā made the film. I think that the very positive aspects that come out of it for Māori people is what’s important to us.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 33)

Die Juristin und Dokumentarfilmerin Moana Sinclair geht mit Mitas Meinung konform. Die Tatsache, dass ‚Whale Rider‘ von einem Menschen ohne Māori-Herkunft gedreht wurde, sei demnach nicht von Bedeutung. Aufmerksamkeit verdiene viel eher das Produkt, welches mit Respekt und Empathie an eine authentische Darstellung anknüpft.

„[It] has not been filmed by a Māori but the story certainly is Māori. For example, in that story the grandfather realises that the little girl is NOT a little girl or a boy or a woman or a man. That is very unchangeable-Māori, spiritual, something you can’t put a finger on. Māori people will understand that. [...] I think it would be a real celebration when we come to a point when a Non-Māori person can make a film which picks up on that. That tells me that the country is producing a mind set that understands Māori things and knows how to portray that.“ (Sinclair, Interview, Juni 2004)

Alan Duff, der viel umstrittene Māori-Autor, beurteilt den Umstand, dass Niki Caro Pākehā ist und sich an die Verfilmung einen Māori-Mythos heran gewagt hat, ebenso positiv. Er kritisiert die Frage nach der Wichtigkeit der ethnischen Herkunft bei der Verfilmung von indigenen Thematiken.

„I thought she did a very sympathetic job. I think it’s extremely dangerous if you start asking races of people who directed.“ (Duff, Interview, August 2004)

³⁷ Mita in: Mana, 2002/2003, S. 32

³⁸ *whakapapa* bedeutet Abstammung, Genealogie. (www.maoridictionary.co.nz)

Selbst der radikale Māori-Aktivist, Tame Iti, macht ‚Whale Rider‘ als Ergebnis einer gelungenen Zusammenarbeit von Māori und Pākehā fest. Er sieht die positive Auswirkung, die der Film weltweit auf die Māori-Bevölkerung und ferner auf die kulturübergreifende Verständigung haben könnte, als vorrangige Perspektive.

„It is a great story. That is also collaborate work. On an international scale: it was good. The recognition of Māori stories...how is it being portrayed...the relationships with the young and the old and the whale. It helps to have a better understanding.“ (Tame Iti, Interview, Mai 2007)

Die Mehrheit der Reaktionen von Māori war affirmativ. Sie erkannten die gut gemeinte Intention der Regisseurin und die positive Wirkung, die der Film ‚Whale Rider‘ auf die kulturelle Identität der Māori-Bevölkerung im Speziellen und die anderer indigener Völker im Allgemeinen erzielen konnte. Die hier zu findende Darstellung von Māori steht im starken Kontrast zu Spielfilmen von Pākehā, die noch vor 20-30 Jahren gemacht wurden. Der Film hält sich nicht mit der Stereotypisierung von Māori-Charakteren auf, sondern bemüht sich aus einem objektiven Blickwinkel heraus ein Bild zu kreieren, das die Authentizität der Māori-Kultur nicht beschädigt. Aufgrund seiner Sprache (Englisch) und seiner geradlinigen Kommunikations- und Erzählstruktur wurde ‚Whale Rider‘, als Produkt einer Synthese aus zwei Kulturen, einem internationalen Publikum zugänglich gemacht.

6.4 Zusammenfassung

Rückblickend lässt sich eruieren, dass innerhalb der von Pākehā produzierten Spielfilme bis in die 1980er Jahre eine eindeutige Stereotypenbildung erkennbar ist. Die Darstellung der indigenen Bevölkerung war über lange Jahre von einer negativen Stigmatisierung geprägt, die erst mit der von Māori initiierten Rückbesinnungswelle auf die eigenen kulturellen Werte und der anschließenden Entwicklung eines zunehmend empathischen Verhaltens und einer erhöhten interkulturellen Kompetenz auf Seiten der weißen Gesellschaft Neuseelands einherging.

Die Konstruktion einer kulturellen Identität in Spielfilmen von Pākehā war charakteristisch von der Übervorteilung der westlichen Werte gelenkt und diente zur Sublimierung der eigenen Kultur, indem Normen, Rituale und Ideologien der Māori mit filmischer Leichtigkeit ins Lächerliche gezogen wurden.

Mit dem Ende der Bereitschaft zur vollständigen Assimilation von Māori in eine von westlichen Werten geprägte Gesellschaft wurde die Renaissance der Māori-Kultur eingeleitet. Die mediale Aufmerksamkeit durch Protestmärsche, einschlägige Māori-spezifische Sendungen und das Erscheinen erster Māori-Filme verhalfen zu einer vermehrten Wissensanreicherung über die indigene Semantik und Symbologie.

Dies ist in den Filmen von Pākehā ab den 1980er Jahren vermehrt wahrnehmbar. Der filmische Output von Pākehā-Regisseuren, in denen klischeehafte Darstellungen von Māori und die sonst so kennzeichnenden Zuweisungen negativ behafteter Rollen von hoher Auffälligkeit waren, reduzierte sich.

Da sich die Identität einer Gesellschaft aus der Identifikation beziehungsweise der Abgrenzung zu anderen Kulturen formiert, kann in Bezug auf den neuseeländischen Spielfilm vor dem in diesem Kapitel angesprochenen Umschwung, gefolgert werden, dass durch die asymmetrische mediale Tradierung kultureller Werte die Entwicklung einer verbundenen Identität von Māori und Pākehā nicht begünstigt wurde. Aufgrund der Optimierung der authentischen Präsentation von Māori in Spielfilmen von Pākehā kann jedoch geschlussfolgert werden, dass sich daraus sukzessiv eine Bewegung entwickelte, die eine harmonische Synthese zweier Kulturen hin zu einer gemeinsamen kulturellen Identität Neuseelands affimierte.

7. Indigenes Filmemachen in Neuseeland

Die Historie der Māori-Geschichtenerzählung im Film ist kurz und reflektiert die relative Machtlosigkeit der indigenen Bevölkerung in der lokalen Filmindustrie. Einige wenige Māori schafften den Weg in ein von Pākehā dominiertes Business und schrieben in ihrem Land, und zugleich auch innerhalb internationaler autochthoner Völkergemeinschaften, mit ihren einzigartigen Filmen Geschichte.

Das Fernsehen und die Filmindustrie in Neuseeland standen bis in die 1970er Jahre unter der Ägide der Pākehā. Māori-Themen wurden von Pākehā aufgearbeitet und ins Fernsehen gebracht. Māori konnten im besten Fall als kulturelle Vermittler und Ratgeber dienen.

Sie fanden sich hinter der Kamera weder existent noch vor der Kamera entsprechend repräsentiert. Diese Situation sollte bis in die späten 1970er Jahre anhalten. Nach Meinung von Merata Mita und Barry Barclay spiegelte dieser Umstand die rassendiskriminierende Politik in den öffentlichen Institutionen im damaligen Neuseeland wieder.

„From the beginning, the face of white New Zealand beamed self-consciously at us, thigh-lipped and humourless. This did not augur well for the Māori who would find themselves practically nonexistent on either side of the television camera, a situation which would exist for 20 years [...]“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 45)

Je größer die Unzufriedenheit innerhalb der Māori-Gesellschaft über die oft karikierte und groteske Darstellung von Māori in Filmen von Pākehā-Regisseuren wurde, desto mehr entstand der Wunsch nach einer Möglichkeit, eigene Filme zu drehen. Dem steten Produzieren von Filmen, in denen Māori negativen Abbildern glichen, wollten sie positive Geschichten entgegensetzen, welche die Kultur der Māori von ihrer Perspektive aus zeigten und zelebrierten. Aufgrund dieser Aspekte entstanden unter anderem bis zum Jahr 2002 sechs Spielfilme von Māori-Filmemachern, auf die anschließend eingegangen wird.

In dieser Arbeit wird die Verwendung des Begriffs des Māori-Filmemachers, sowie des Māori-Films an Barry Barclays Definition angelehnt. Barclay, der zu Beginn des Jahres 2008 starb, gilt als Gründervater des Māori-Spielfilms und war neben dem im Jahr 2001 verstorbenen Don Selwyn einer der bekanntesten Māori-Filmemacher in Neuseeland.

Seiner Begriffserklärung zufolge ist ein Māori-Filmmacher ein Mensch von einer Māori-Abstammung, der sich selbst als Māori erkennt und annimmt, der zudem einen gefestigten kulturellen Stolz besitzt und die Kamera aus einer Māori-Perspektive hauptsächlich für das eigene Volk verwendet.

„I think a Māori filmmaker is someone Māori who identifies as Māori and is proud to use the camera as a Māori for Māori purposes, at least some of the time.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S. 3)

7.1 Determinanten eines Māori-Films

Allen Māori-Regisseuren wurde bislang repetitiv die gleiche Frage gestellt: „Was konstituiert einen Māori-Film?“

Dieser Erklärung bedurfte es ein dreiviertel Jahrhundert lang nicht. Trotz der großen Anzahl an Spielfilmen, die von Pākehā gemacht wurden und Geschichten der Māori und ihrer Charaktere ins Zentrum des Filmplots setzten, hatte die indigene Bevölkerung kaum Einfluss auf die über sie gefertigten Bilder. Erst in den 1980er Jahren, als die ersten Spielfilme von Māori-Regisseuren entstanden, wurde diese Thematik diskutiert.

Die gelieferten Antworten beleuchten viele verschiedene Aspekte eines Māori-Films. Die Ansprüche, die von Māori-Filmmachern an einen Māori-Film gestellt werden, lassen sich komprimiert zusammenfassen:

Ein Māori-Film sollte von einer mehrheitlich aus Māori bestehenden Crew gemacht werden. Das Drehbuch sollte vorab von einem Māori-Abstämmigen geschrieben worden sein und bei der filmischen Umsetzung sollte ein Māori Regie führen. Filmisches Geschehen sollte in der Māori-Welt angesiedelt sein und die darzustellenden Charaktere vorzugsweise von Māori-Schauspielern übernommen werden.

„Māori should be making films of Māori [...]“.“ (Mita, in: Mana, 2002/2003, S. 33)

„The Māori control of Māori things is a concern of me.“ (Wi Kuki Kaa, Bay of Plenty Times, 02/1988)

7.1.2 Definition eines Māori-Films nach Barry Barclay

Barry Barclay, ein neuseeländischer Filmemacher mit Wurzeln in der westlichen wie auch in der Māori-Welt, war einer der ersten Einfluss gebenden Māori im neuseeländischen Fernsehen. Seine Karriere begann er als Kameramann bei der ersten Māori-Doku-Fernsehserie in den 1970er Jahren. 1987 drehte er als erster Māori einen Spielfilm. Seitdem sind fünf weitere Spielfilme und Dokumentationen unter seiner Feder- und Regieführung entstanden.

Barclay galt als einer der reputierlichsten Māori-Regisseure in Neuseeland und wurde als einer der ersten Ansprechpartner für indigene Filmemacher weltweit gesehen.

Nach Barclays Auffassung gilt ein Film als Māori-Film, wenn alle Aspekte des Films auf das Leben und die Kultur von Māori abgestimmt sind. Im besten Fall sollten alle Mitarbeiter ihre Wurzeln in der Māori-Kultur haben.

„I think a Māori film is a film made by Māori, is set in the Māori world, and is made, primarily but not exclusively, for Māori. (It talks in in this regard, but talks out also.) Of course, if it is set in the Māori world, there will be Māori actors on screen, and here we think of the ideal being that the producer, writer and director be all Māori ... at the very least, I think the writer and director must definitely be Māori.“ (Barclay in: Email, Februar 2007)

1987 schien die Ausgangslage, um einen Māori-Film nach Barclays Verständnis zu produzieren, eine diffizile zu sein. Barclay bemängelte das Fehlen von qualitativ hochwertigen Regisseuren und Kameramännern, da das Genre des Māori-Films noch in seinen Anfängen steckte.

„100% Māori Crew. One can't achieve that at the moment. To become a Director of Photography, to be a really good photographer, you are talking about ten years. [...] We are still a few years off having master photographers of that master quality. In the same way we are a long way off having producers of that experience. It's enormously complex, so we won't have a full feature film, Māori, for another five years at least.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S. 4)

Ein weiteres Kriterium, welches nach Barclay den Māori-Film unter anderem auszeichnet, ist die Vorgangsweise während der Produktion. Voraussetzungen sind Sympathie und Empathie für die Kultur und die Lebensweise der Māori. Unabhängig davon, ob man von Māori-Herkunft ist, sollte

man bereits einen guten Einblick in die indigene Kultur gewonnen haben, um sich in den Denk- und Gefühlsprozess eines Māori hineinfühlen zu können.

Während der Dreharbeiten zu ‚Ngati‘ und ‚Te Ru‘a veranlasste Barclay jeden Morgen ein Treffen im Freien für die ganze Crew. Bevor die Dreharbeiten begannen, wurde ein Māori-Gebet gesprochen, um alle mit positiver Energie zu versorgen. Speziell während den Arbeiten an ‚Ngati‘ legte Barclay sein Filmprojekt und das Wohlergehen seiner Leute in die Hände jener Menschen, auf deren Land und über deren Leben gefilmt wurde. Durch intensive Gespräche fand Barclay heraus, dass sich die Gemeinschaft, auf deren Land ‚Ngati‘ gefilmt wurde, sehr stark mit dem Film verbunden fühlte und den Film als den ihren betrachtete.

„I count it as one of the great privileges as a screen story-teller to have been part of a team that made a film which is now part of the national catalogue and which will serve as a witness to these people down the generations.“ (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Das gemeinsame Essen stellt einen weiteren wichtigen Punkt innerhalb der Māori-Kultur dar. Barry Barclay versorgte seine Crew an jedem Drehtag mit Essen nach der typischen Māori-Tradition. Das kollektive Mahl diente dazu, die Gemeinschaft zusammenzuführen und zu festigen.

7.1.3 Definition eines Māori-Films nach Martin Blythe

In dem Buch *„Naming the Others. Images of Māori in New Zealand Film and Television“* (1994), behandelt der Autor dieses Werks, Martin Blythe, in kurzen Abrissen den Diskurs zur Definition eines Māori-Films. Er gliedert seine genaue Vorstellung davon in drei markante Bereiche. Seiner Auffassung nach findet man jene bezeichnenden Merkmale in Hinblick auf Text, Kontext und Konsens der Filme.

Ein erstes eindeutiges Erkennungszeichen lässt sich aus Barry Barclays Film ‚Ngati‘ und dessen Texten entnehmen. Der Drehbuchautor Tama Poata und der Regisseur waren sich einig, dass Teile der Dialoge auf Māori gesprochen werden sollten. Die Präsenz der indigenen Sprache in einem neuseeländischen Film war eine Besonderheit und ein offenes Geschenk an das autochthone Volk.

Darüber hinaus sei ‚Ngati‘ eindeutig als Māori-Film zu kennzeichnen, da sich die Themen hauptsächlich auf Māori-relevante Sachverhalte beziehen. Dies entspricht Blythes Auslegung bezüglich des Kontextes, der im inhaltlichen Zusammenhang innerhalb der Māori-Obliegenheiten eingeschlossen ist.

Blythes drittes Charakteristikum ist die Provenienz und der Konsens eines Māori-Films. Diese resultieren aus den beiden zuvor genannten und basieren auf rassistisch-biologischem Boden. Ein Māori-Film zeichnet sich demnach durch die nationale und kulturelle Identifikation der Filmemacher aus. Ein Werk wird automatisch zu einem Māori-Film, wenn es von einem Regisseur gemacht wurde, der sich selbst als Mitglied einer Māori-Gemeinschaft zählt und seine nationalen Wurzeln in jener Kultur liegen. (Blythe, 1994, S. 260 ff.)

7.1.4 Definition eines Māori-Films nach Ian Conrich

Die Meinung Ian Conrichs, eines hoch honorierter Filmprofessors der Londoner Universität und Spezialist auf dem Gebiet des australischen und neuseeländischen Films, differiert von Martin Blythes Begriffserklärung und Barry Barclays neuer Definition eines Māori-Films. Conrich schließt im Gegensatz zu Barclay Spielfilme mit ein, die von Pākehā, also Neuseeländern europäischer Herkunft, gemacht wurden. Dazu zählt er unter anderem Filme, die vor 1987 gedreht wurden und bei denen kaum ein Māori im Vorfeld zu den Dreharbeiten beziehungsweise während der Filmproduktion hinter den Kulissen miteinbezogen wurde. Der Filmwissenschaftler spricht sich für eine Erweiterung der jungen Kategorie aus, indem er nicht nur Filme in seine Definition inkludiert, die von einer Māori-Gemeinschaft produziert wurden, sondern auch solche, die Māori-relevante Thematiken wie Sozialität, Kultur, Politik und Geschichte der indigenen Bevölkerung implizieren.

„[...] I both respect and understand Barry's position though it does have its rough edges. For me, a Māori film is one that actively engages with Māori issues of social, cultural, political, or historical relevance - this would therefore mean e.g. Whale Rider is included but so is Rewi's Last Stand, Broken Barrier and even The Price of Milk. Though here it may be safer to just say these are films that should be studied for the representation of the Māori.“ (Conrich in: Email, Februar 2007)

7.1.5 Differierende Meinungen zur Begriffserläuterung

In einem Interview befragt, beanstandet Moana Sinclair, studierte Juristin und Dokumentar-Filmemacherin, die ewige Suche nach der Definition eines Māori-Films. Nach Meinung der Expertin wäre es besser, eine kennzeichnende Begriffserklärung abzulehnen, da sie nur eine von außen auferlegte Bindung und Einschränkung impliziere. Eine Definition würde das Schaffen der

Māori und deren Identität erneut bestimmen und das wäre - so Sinclair - bereits viel zu lange der Fall gewesen. Sie konzidiert jedoch die veranschaulichten Beispiele in Filmen von Māori-Regisseuren, die die Herkunft des Films aufgrund ihrer evidenten Aspekte offen legen.

„I don't think there should be [a definition]. I think a definition defines us and we have been defined by others for a long time. We are in a way reconstructing many aspects of our life, our culture, our identity and that reflect a lot in film. [...] I don't think there is a definition for a Māori film. Although there are clearly aspects of film which obviously identify Māori and localize us here in Aotearoa – New Zealand.“ (Sinclair, Interview, Juni 2004)

Ebenso möchte sich Alan Duff, Autor des Romans ‚Once Were Warriors‘, nicht auf eine Spezifität des Māori-Films festlegen. Zugleich erkennt er ihnen nicht ihre einschlägige Besonderheit und Differenziertheit ab, durch welche sie gekennzeichnet sind.

„There is certainly a distinctness that is Māori in anything they do. It's marvellous. I think it is a good thing. But there is a distinctness in black music of America. There is a distinctness in german and swiss engineering. There is a distinctness everywhere you look.“ (Duff, Interview, August 2004)

7.1.6 Exkurs: Forth Cinema

In diesem Exkurs soll ein Begriff eingeführt werden, den Barry Barclay für das neue Genre des indigenen Spielfilms prägte. Folgende Informationen sind einer Aufzeichnung der von ihm abgehaltenen Vorlesung im September 2002 auf der Universität in Auckland entnommen.

7.1.6.1 Versuch einer Definition

Barry Barclay präsentierte im September 2002 Studenten der Film- und Medienwissenschaften in Auckland zum ersten Mal den von ihm ins Leben gerufenen Begriff des Fourth Cinema.

„I am going to propose here this afternoon that there is a category which can legitimately be called ‚Fourth Cinema‘, by which I mean Indigenous Cinema – that's Indigenous with a capital ‚I‘.“

Die Bezeichnung charakterisiert eine neue Kategorie des Kinofilms. Den Ausdruck „*Fourth Cinema*“ entwickelte Barclay als verspätete Addition zu dem bisherigen Rahmen des Weltkinos und in Anlehnung an die Bezeichnung indigener Völker als Vierte Welt-Bevölkerung.

In den späten 1960er Jahren prägten zwei argentinische Filmemacher den Terminus „*Third Cinema*“. In dem von ihnen verfassten Manifest „*Towards a Third Cinema*“ verteilen sie drei filmische Kategorien. Nach Fernando Solanas und Octavio Getino impliziert „*First Cinema*“ Filme nach amerikanischem Model. Hollywood Produktionen, die zumeist realitätsferne Geschichten und Charaktere verfilmen, liefern spießbürgerliche Werte, welche sich an ein passives Publikum richten. Zu der Kategorie des „*Second Cinema*“ zählt der europäische Kunstfilm, welcher sich von den amerikanischen Konventionen abwendet und den Regisseur als Vermittler kreativer Visionen anhand seines individuellen Ausdrucks in das Zentrum rückt. In den USA ist der europäische Kunstfilm seit den 1960ern und 1970ern unter dem gängigeren Namen „*Independent Film*“ bekannt. Filme dieser Art sind unkommerzielle Filme, deren Regisseur die Produktion nicht mit Hilfe eines öffentlichen Geldfonds finanziert. Der Second Cinema-Film orientiert sich nicht an der Masse, sondern richtet sich an ein Nischenpublikum. Die Präsentation eines Kunstfilms findet in speziellen, meist kleinen und unabhängigen Theatern und Film Festivals statt. Der Begriff des europäischen Kunstfilms inkludiert in Amerika nicht nur fremdsprachige Filme, sondern ebenso Experimentalfilme, Dokumentationen und Kurzfilme. In Europa bezieht sich die Bezeichnung Kunstfilm auf Werke eines nationalen Filmemachers oder solche, welche die persönliche Meinung des Regisseurs reflektieren. Im starken Kontrast zu First Cinema bildete sich eine weitere Form des Films heraus, die unter dem Namen „*Third Cinema*“ bekannt wurde. Hierzu zählen insbesondere Werke von Dritte Welt-Ländern, die gegen den Neokolonialismus und das kapitalistische System antreten. Vertreter dieser cineastischen Einteilung lehnen Filme als reines Unterhaltungsmedium ab. Der Regisseur übernimmt die Aufgabe des Kollektivs als Verbreiter von authentischem Filmmaterial.

Fernando Solanas und Octavio Getino vollzogen zwar die systematische Kategorisierung filmischer Werke, ließen aber innerhalb der Einordnung großen Spielraum für weitere Dispositionen.

Die Kategorien des First, Second und Third Cinema verbleiben in „*Towards a Third Cinema*“ breit gefächert und lassen die Möglichkeit für Implikationen weiterer Genre. In jeder oben erwähnten Kategorie können somit beispielsweise Frauen-, Dokumentar- oder Homosexuellenfilme entstehen. Keine Gruppierung des First, Second und Third Cinemas, sowie auch im jungen Kreis des Fourth Cinemas, schließt irgendeine Form der Filmart kategorisch aus.

In der Entwicklung des neuen Begriffs Fourth Cinema sieht Barclay einen Versuch, das Genre Fourth Cinema zu legitimieren und dessen Existenz in der Öffentlichkeit lautstark zu deklarieren. Die bisherigen Arbeiten, die von Filmemachern indigener Herkunft stammen, schienen sich nicht ohne weiteres nach Barclays Meinung in die bereits vorgefertigten Definitionen des First, Second und Third Cinemas eingliedern zu lassen.

„As I hold the camera on this day, who am I and who am I making these images for? If you say [...], 'I am a Māori and I am collecting and shaping images for other Māori or on behalf of other Māori', you do not, at that time, fit within the standard categories.“

Im internationalen Vergleich schaut man nur auf ein sehr kleines Gesamtwerk an indigenen Filmen. Bis heute gibt es außerhalb Neuseelands nur sieben Spielfilme, welche von autochthonen Völkern gedreht wurden. Dazu zählen ‚Bedeviled‘ von Tracey Moffit (Aborigine, Australien), ‚The Pathfinder‘ (1987), ‚Misery Harbour‘ (1999) und ‚Kautokeino 1852‘ (2007 in Post-Production) von Nils Gaup (Saami, Nordeuropa), ‚Atanarjuat – The Fast Runner‘ von Zacharias Kunuk (2001, Inuit, Grönland), ‚Smoke Signals‘ von Chris Eyre (1998, Cheyenne und Arapho Stamm in Oregon, USA) und ‚The Business of Fancydancing‘ von Sherman Alexie (2002, Stamm Coeur d’Alene Indianer, im Nordwesten der USA).

Wie bereits im zweiten Kapitel beschrieben, entstanden in Neuseeland bis 2002 fünf Spielfilme: ‚Ngati‘ (1987) und ‚Te Rua‘ (1991) von Barry Barclay, ‚Mauri‘ (1988) von Merata Mita, ‚Once Were Warriors‘ (1994) von Lee Tamahori und ‚The Māori Merchant of Venice‘ (2002) von Don Selwyn.

Näher betrachtet ergibt diese Summe ein sehr kleines Endprodukt an indigenen Spielfilmdramen. Hier stellt sich legitimer Weise die Frage, ob so ein kleiner Auswurf einer eigenen Kategorisierung bedarf.

Für Barclay ist nicht die Anzahl der Filme von Bedeutung, sondern die säkularen philosophischen Elemente, die einen indigenen Film fundieren.

„How could such a slim body of work deserve a special category? If we go by numbers, it can't. But I am interested in philosophical elementals. Also, we have done enough to know that what we've done does not fit in the previous categories.“

Ein Indigener Film kann sich unter anderem aus leicht identifizierbaren und charakteristischen Merkmalen wie der Darstellung ritueller Traditionen, der Sprache, der Kleidung, der Einbeziehung von älteren Menschen und der Präsenz von Kindern konstituieren. Viele indigene Filme sind Meister der Allegorie. Metaphysisches wird in Sinnbildliches verpackt, was dem Publikum des öfteren die Fähigkeit abverlangt, zwischen den Zeilen zu lesen. Zuseher, die weder kulturelle Vorkenntnisse noch indigene Abstammung aufweisen, empfinden spezifische Filme oder Szenen als schwer zugänglich beziehungsweise unverständlich.³⁹

„We learn especially from the overall reaction to our films, how these may differ dramatically between Indigenous and non-Indigenous audiences.“

Jegliche Art von indigenem Film erfordert Empathie und interkulturelle Kompetenz. Barclay musste während seiner Arbeit an dem Drehbuch zu ‚Te Rua‘ feststellen, dass Menschen nicht-indigener Herkunft Schwierigkeiten hatten, Szenen als Schlüsselszenen zu erkennen und zu verstehen.

„During the development of the script [...] I was asked from time to time, ‚Why does that woman suddenly start singing that song?‘ I was told her motives would not be understood by viewers. ‚Well, what were her motives anyway?‘ some said. I have never been asked such questions by anybody with an Indigenous background. Indeed, that moment when she begins to sing is one of the highlights for them in the whole film.“

Darauf Bezug nehmend spricht sich Barclay gegen die propagierte These der „One People – Theory“ aus, die besagt, dass alle Menschen eins sind. Seiner Meinung zufolge führe diese romantische Überzeugung zur Ausrottung einheimischer Völker und zum Verlust ihrer Universalität. Barclays Grundsatz ist nicht der einer einheitlichen Welt, sondern der einer gelebten Menschlichkeit mit Verständnis und Akzeptanz des kulturellen Individualismus.

„We are not one people. The One-People theory [...] equates to extinction for Indigenous peoples. [...] While I do not think we are all One People, I do think we are all human, and while there is much we do not share, there is much we do.“

³⁹ Im Kapitel zur interkulturellen Kommunikation wird ausführlicher dazu geschrieben.

7.2 Einblick in die momentane Situation des indigenen Films

Innerhalb der letzten Jahre hat die Anzahl an entstandenen literarischen Abhandlungen über das Themengebiet des neuseeländischen Films sukzessiv zugenommen. Ein paar wenige von ihnen diskutieren unter anderem die Definition eines Māori-Films. Ein Māori-Film mit den von Ian Conrich beschriebenen Charakteristiken, verlangt einem Pākehā-Regisseur grundlegendes Wissen über das Leben und die Kultur des Naturvolkes ab. Das fertige Produkt zu analysieren und darüber zu schreiben, bedingt eine ebenso sachliche Herangehensweise wie ein zutreffendes Maß an interkultureller Kompetenz. Kritiker und Rezipienten eines indigenen Films, die sich weder einer Māori-Abstammung zugehörig wissen, noch Erfahrungswerte in typischer Lebensart sammeln konnten, wird es schwer fallen, den Inhalt und die Aussage eines Māori-Films im Sinne des Regisseurs zu begreifen. (o.V. in: Alternative Cinema, 1982, S. 12)

In den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde das erste Māori-Kurzfilm Festival in Wellington veranstaltet. Die Kurzfilme waren auf Māori, nur ein kleiner Prozentsatz von ihnen hatte Untertitel. Innerhalb des Filmkomitees gab es keinen einzigen Kritiker, der Māori war oder Māori sprach. Im Voraus kam es zu lautstarken Protesten gegen diesen Umstand, den aber aufzuheben sich der Vorstand weigerte. Die Māori-Gemeinschaft verurteilte diese Begebenheit als rassistische Geste. Aufgrund fehlender Kompetenzen kamen die Kritiker nicht darum herum, den Inhalt des Films anhand einer kurzen Synopsis auf Englisch zu erfassen und darüber zu schreiben. Anschließend dazu befragt, gestanden sie sich ein, sie hätten nicht nur aufgrund der fehlenden Sprachkenntnisse Schwierigkeiten gehabt, das Wesen der Dramen zu verstehen. Traditionelle und rituelle Handlungen, die in den Kurzfilmen demonstriert wurden, konnten nicht nachvollzogen werden oder wurden als ungewöhnlich begriffen. (Barclay, 2002, S. 6f)

Wie wichtig die Frage nach einer interkulturellen Kommunikation beziehungsweise Kompetenz innerhalb der heutzutage global vernetzten Gesellschaft ist, soll im neunten Kapitel weiter ausgeführt werden.

7.2.1 Problematiken beim Realisieren eines Māori-Films

Jede Filmproduktion steht anfänglich vor den ihr üblichen Hindernissen. Sei es die Suche nach einer kompetenten Filmcrew oder die Finanzierung der Mittel - ein jeder Filmemacher steht zu Beginn seines Vorhabens vor einer Reihe diverser Probleme. Für eine Minderheit wie das Volk der Māori gestalten sich die zu überwindenden Hürden vielfältiger. Der Mangel an fachlich ausgebildeten Māori, die Überwindung von finanziellen Schwierigkeiten sowie der Zugang zu öffentlichen Produktionsstätten und Ressourcen schienen den Māori-Filmemachern zu Beginn Steine in den Weg zu legen.

„Other sources of discontent lie in the methods of funding and assessments of film projects and the ease of appropriation by non-Māori productions who have scant knowledge or respect for the people and culture they portray.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 43)

7.2.1.1 Fehlende Fachkräfte

Die Arbeiten bei Film und Fernsehen waren lange Zeit nur Pākehā vorbehalten. Māori wurden dort kaum beschäftigt. Und falls doch, dann überschritt sich ihr Arbeitsbereich nie mit den Aufgaben der Kamera- oder Regieführung.

„Because of monocultural domination of the media and related industries there has been an absence of Māori technicians, directors, producers and production houses that would concern themselves with Māori projects and aspiring Māori film makers.“ (Mita in Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

Als Barry Barclay in den 1970er Jahren bei der Dokumentarserie ‚Tangata Whenua‘ Regie führte, war es das erste Mal, dass das Leben und die Kultur der Māori aus dem Blickwinkel eines Māori gefilmt wurden. Barclay war der erste Regisseur, der Zutritt zu den Versammlungshäusern diverser Māori-Gemeinschaften erlangt hatte. Schnell bemerkte er den Mangel an beziehungsweise das Nichtvorhandensein von Māori-Kameramännern, was sein Vorhaben, einen Māori-Film nach seiner eigenen Definition zu drehen, beinahe scheitern ließ.

Um seinen Plan, einen Māori-Film für und von Māori zu drehen, trotzdem zu verwirklichen, veranstaltete er einen Workshop für arbeitslose Māori. Er unterrichtete sie im Bereich

Filmproduktion, mit dem Ziel und dem Endergebnis, die Talentiertesten unter ihnen für seinen fünfwöchigen Dreh für ‚Ngati‘ einzusetzen. Ein Workshop jener Art war zu jener Zeit präzedenzlos in Neuseeland. (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Der Māori-Filmmacher Don Selwyn folgte Barclays Intention und gründete 1984 die He Taonga Film Company, um jungen Māori und Einwohnern der pazifischen Inseln die Gelegenheit auf eine Ausbildung in der Filmindustrie zu ermöglichen. (Selwyn in: Metro, 1995, S. 93)

7.2.1.2 Finanzierung

Eines der größten Probleme bei der Herstellung eines Films ist die Aufbringung finanzieller Mittel. Bei der Produktion eines Films einer Minoritätengruppe erweist sich die Sachlage als schwieriger. Je kleiner das Kollektiv, desto weniger Geld steht ihnen zur Verfügung beziehungsweise wird ihnen vom Staat zur Verfügung gestellt.

Nach den ersten vier Māori-Spielfilmen entstand kein einziger Māori-Film, der über den üblichen Dienstweg, welcher für alle disponibel sein sollte, finanziell gefördert wurde. ‚The Māori Merchant of Venice‘ (2002) wurde von Don Selwyn produziert und bildet bis heute das Schlusslicht in der Reihe der Māori-Spielfilme. Der Film wurde nicht von der NZFC, sondern von Selwyns eigener Filmproduktionsfirma He Taonga Film Company gefördert.

Der Grund, warum bisher nur so wenige Māori-Spielfilme entstanden und nicht mehr von der NZFC finanziell unterstützt worden sind, liegt für Barry Barclay in Neuseelands institutionalisierten Rassismus.

„I can simply answer that. This is racism. The white culture is the dominant culture. [...]“ (Barclay, Interview, 2004)

Moana Sinclairs Meinung dazu überschneidet sich mit Barclays Antwort. Für sie gehen die Ursachen noch immer bis zur Kolonisierung des Landes und zur hierarchischen Struktur der dominanten Kultur der Einwanderer zurück.

„I think that the limited number of films reflect our reality. Our country has been colonized. Also they have always been quite low in the hierarchy of the film world.“ (Sinclair, Interview, 2004)

Die Gemeinschaft von indigenen Filmemachern in Neuseeland ist überschaubar. Aufgrund der Tatsache, dass deshalb nur ein kleiner Prozentsatz eines Filmprojekts aus eigener Tasche bezahlt werden kann, ist während der letzten Jahre der Ruf nach einer Institution speziell für den Māori-Film laut geworden. Die Diskussion um die Aufbringung finanzieller Mittel für die Produktionskosten führte 2003 zu einem ersten Entwurf eines Māori-Filmfonds. Die Initiatoren Merata Mita, Barry Barclay und Tainui Stephen gedachten ihn als erste Anlaufstelle für Māori-Drehbuchautoren, -Regisseure und -Produzenten. Die Konzeption sah ein Gremium von Māori vor, welche Entscheidungsbefugnis über die Umsetzung und Finanzierung eines Māori-Films tragen sollten. Unumstößliche Voraussetzung dafür waren die Māori-Herkunft des Autors, des Regisseurs und des Produzenten. Das Resultat sollte ein indigener Film nach den oben festgelegten Beschreibungen ergeben. (Barclay, 2004, S. 11)

„We came to the conclusion that we would never get made a Māori feature film through the FC if we did not change the development structure. Of one way putting that is when the script goes in to the FC the first person who puts a hand on it has to be Māori.“ (Barclay, Interview, 2004)

Der Vorschlag namens Te Paepae Ataata wurde von der New Zealand Film Commission in deren Submission an die Regierung im darauf folgenden Jahr inkludiert. Bis zur Fertigstellung dieser Arbeit warteten die Antragsteller auf eine klare Antwort, wurden aber stets vertröstet.

„Every time we make an enquiry about how the drafting in the Memorandum is coming along, we are told that ,we’re nearly there, just working on the final detail’. [...] It’s hard not to think that the Commission is reneging on its promise of a Māori fund, and is asserting its authority over what will be and what will not be made by Māori.“ (Barclay in: Email, März 2007)

Barclay erklärt weiter, dass der geringe Umfang an Māori-Filmen nicht am Mangel an Drehbüchern oder Konzepten von Māori-Schriftstellern oder -Regisseuren scheitere. Er selbst habe schon Dutzende von Skripten von Kollegen auf seinem Tisch vorgefunden und gelesen. Realistischer Weise schafft es aber immer nur ein Drehbuch pro Jahr zur Produktion. Um überhaupt zu diesem einen Film pro Jahr zu kommen, entstand das oben erwähnte Konzept Te Paepae Ataata, welches - wie bereits erwähnt - noch immer auf seine Realisierung wartet. Te Paepae Ataata ist neben dem Finanzaspekt als Schnittstelle zwischen der New Zealand Film Commission und einem Team aus

professionellen Māori-Filmmacher und –Kennern gedacht und sollte einen qualifizierten Zugang zu indigenen Drehbüchern sowie deren Inhalten ermöglichen. (Barclay, 2004, S. 13)

„What is chosen will determine the look and shape of what people will come to say, ,this is a Māori film, that is not’. It is very hard for anybody to say with authority how the body of completed Māori work will look in ten years from now. (Barclay, 2004, S. 14)

Anschließend fügt Barclay dazu: *„I do not want to put on a grim face, but there is a lesson in here somewhere for the Indigenous folk. What gets to be made and what happens to what is made has been decided by non-Māori, usually with only minimal, if any, input from Māori. Thankfully, there looks to be a change on the horizon.“* (Barclay, 2004, S. 14)

7.3 Kurzer Ausblick auf die Zukunft des indigenen Films

In Anbetracht der entstandenen filmischen Werke von Māori-Regisseuren und deren promulgierten kulturellen sowie traditionellen Ideologie, stellt sich die Frage nach einer richtungsweisenden Aspiration der indigenen Filmmacher. Worin liegt die Intention einen Film über beziehungsweise für das eigene Volk zu machen? Soll das Werk nur dem eigenen Volk zugedacht oder allen Nationen und Kulturen zugänglich sein? Was wird von einem Māori-Regisseur erwartet? Was erwarten Māori beziehungsweise Pākehā von einem Māori-Film?

Aufgrund der indigenen Herkunft des Regisseurs werden subkonszient Erwartungshaltungen der sich unterscheidenden Kulturen an den Film und dessen transportierten Inhalt gestellt.

Es resultiert fortführend daraus die Frage, für welches Publikum der Film gemacht wurde und ob kommerzielle Gründe ausschlaggebend für die dem Film immanente Ideologie sind.

Merata Mita konstatierte innerhalb ihres künstlerischen Schaffens mehrmals, dass sich Māori-Filmmacher oft in der ihnen aufoktroyierten Rolle wieder finden, einer Mehrzahl von Kernpunkten genügen zu müssen, um öffentliche, finanzielle Unterstützung requirieren zu können. Māori-Regisseure sollen demzufolge den Ansprüchen der handelsüblichen Filmkunst, zugleich denen ihres eigenen Volkes gerecht werden, sowie den Kriterien und Standards der von Pākehā dominierten Filmindustrie entsprechen. Von der Majorität nachvollziehbare Handlungen sollen die interkulturelle und Nationen verbindende Kompetenz des Filmmaterials untermauern. (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

Fügt sich ein Regisseur von Māori-Herkunft wie Merata Mita oder Barry Barclay diesen Forderungen, steht er in Opposition zu seinen ursprünglichen Intentionen, einen Film aus der eigenen, einer Māori-Perspektive zu machen.

Um der neuseeländischen Geschichtsschreibung, einschließlich der Fehlinterpretation und unhaltbaren Darstellung von Māori entgegen zu wirken, fühlen sich Mita und Barclay dazu berufen, durch eine positive Präsentation von Māori, deren Geschichten und Kultur die vorherrschenden Klischeevorstellungen nieder zu reißen.

Ein Filmemacher, der sich in seinen Arbeiten für den Weg des kulturellen Vermittlers zwischen Māori und Pākehā entscheidet, hat in Mitas Augen eine schwere Last zu tragen.

Seine Aufgabe wird stets diejenige sein, den vergangenen Darstellungen von Māori in Filmen von Pākehā ein zeitgemäßerer Bild der indigenen Menschen gegenüber zu stellen.

„Worse still is the knowledge that the Māori film maker carries the burden of having to correct the past and will therefore be concerned with demystifying and decolonising the screen.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

8. Kulturelle Identität der Māori in Filmen von Māori

Innerhalb von zwei Jahrzehnten, von 1987 bis 2002, entstanden fünf neuseeländische Spielfilme, die von Māori-Regisseuren gemacht wurden und die in diesem Kapitel beleuchtet werden sollen. Dazu zählen Barry Barclays erster Spielfilm ‚Ngati‘ (1987) sowie sein zweiter ‚Te Rua – The Pit‘ (1991), Merata Mitas ‚Mauri‘ (1988), Lee Tamahoris ‚Once Were Warriors‘ (1994) und Don Selwyns ‚The Māori Merchant of Venice‘ (2002).

Der Dokumentarfilm ‚Patu!‘ (1983) von Merata Mita, ein Werk, welches zwar nicht offiziell der Kategorie Spielfilm zugehörig ist, aber zu einem der wichtigsten Filme von Māori gehört, soll in diese Abhandlung ebenfalls miteinbezogen und analysiert werden.

Auf den folgenden Seiten sollen die sechs oben genannten Māori-Spielfilme in unterschiedlicher Ausführlichkeit diskutiert werden. ‚Patu!‘ fällt nicht in das Genre des Featurefilms, da dessen Bilder auf realen Begebenheiten beruhen und sein Inhalt das Fiktive exkludiert. Trotz dieses Umstandes soll er in dieser Arbeit aufgrund seiner Wichtigkeit für die damalige Aufbruchsstimmung innerhalb der Māori-Renaissance gewertet werden.

Der letzte Māori-Spielfilm, ‚The Māori Merchant of Venice‘, wird in dieser Arbeit nur kurz angeschnitten. Der Film ist eine Adaption des Shakespeare-Dramas ‚Der Kaufmann in Venedig‘, dessen Protagonisten von Māori gespielt werden. Sein einzigartiger Charakter soll hier hervorgehoben werden. Im Anschluss an dieses Kapitel soll die Auswirkung der filmischen Darstellung der eigenen Ethnizität auf die Bildung einer Māori-Identität zusammengefasst werden.

8.1 Spielfilme von Māori-Regisseuren

8.1.2 Merata Mita

Merata Mita wurde als eines von neun Kindern in den Stamm der Ngati Pikiao hinein geboren und wuchs in einem typischen Māori-Umfeld auf. Sie ist die erste Frau indigener Abstammung, die einen Spielfilm drehte. Ebenso ist sie die erste autodidaktische weibliche Māori-Regisseurin in Neuseeland. Seitdem wird sie als Quelle der Inspiration für indigene Filmemacher weltweit gesehen. Ihr persönliches Interesse an Sozialthemen geht aus ihren frühkindlichen Erfahrungen als Teil einer marginalisierten Kulturgruppe hervor. Schon in jüngsten Jahren wurde ihr der Kollisionskurs der politischen und sozialen Realität in Neuseeland bewusst.

„My interest in social issues is a consequence of the fact that ever since I can remember as a kid, I've actually been on a collision course with political and social reality in this country. That has heightened my awareness.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 31)

In Neuseeland gilt sie bis heute als radikale und politische Filmmemacherin, die erbarmungslos Fehler und Missstände in der Gesellschaft aufzeigt.

„As far as being radical, I only appear to be so because of the country's attitudes towards women and Māori, and to anyone who holds a particular point of view.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 31)

Aufgrund ihrer kritischen Dokumentationen wurden ihr die oben erwähnten Attribute *„radikal“* und *„politisch“* zugesprochen. Sie selbst lehnt diese jedoch ab.

„You make a film about a social issue and that causes a political stir, so it's more truthful to say that I'm not a political filmmaker but that my films make politics.“ (Mita, 1986, S. 1)

„Māori stories are the stories worth telling in Aotearoa.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 34)

So lautet Merata Mitas erster Satz auf die Frage nach den Gründen, weshalb sie sich entschlossen hat, nur Filme mit Maori-Bezug zu produzieren. Die Hintergründe für ihre Ambitionen im Bereich des Māori-Films werden evident, wenn Mita in ihrer Erzählung in die Tiefe geht. Sie sind konkret formuliert und ebenso bezeichnend für die Intentionen anderer Māori-Regisseure.

1977 bekam Mita ihren ersten Job bei einer Dokumentation für das neuseeländische Fernsehen. Diesem folgten zwei weitere, welche ebenfalls über die Kultur der Māori berichten. Keine dieser drei Dokumentationen wurde von einem Māori-Regisseur oder -Kulturkenner produziert. Mita wurde als Interviewerin beauftragt, um einen natürlichen Zugang zu den Menschen zu finden, da sie aufgrund ihres kulturellen Backgrounds genügend Erfahrung und Empathie mitbrachte.

Mita war von der Tatsache schockiert, wie sie als Māori verwendet wurde, um den Filmcrews die Tür zu Māori-Stämmen zu öffnen. Die Mehrzahl der Filmteams befand es für unnötig, sich vorab über die Gewohnheiten und das kulturelle Leben der Māori zu informieren. Sie beschäftigten sich nicht mit der Materie, trotz der Gefahr, indigene Werte und Normen zu verletzen. Daraufhin beschloss Merata Mita, eigene Filme zu drehen.

„I was fed up with film makers putting Māori under the microscope and misrepresenting them. [...] They rush to the Māori area when they want politics, rush to the Māori area without any inkling of understanding about the dynamics of that society, its history and culture.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 32)

1980 arbeitete sie für den Kanal TVNZ, der die ersten wöchentlichen Māori-Programme namens ‚Koha‘ ausstrahlte. Diese Sendungen waren für die breite Masse, also Pākehā, gedacht, weshalb nur zwei Prozent des Inhalts in der Sprache Māori gesendet wurden.

„We were naive enough to believe that these were programmes by Māori, about Māori, for Māori, since we would occupy less than 1 per cent of the total hours programmed by the two channels.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 45)

Mitas Anliegen ist es, Māori auf die Bildfläche zu bringen und den Zuschauern einen realitätsgetreuen Zugang zu der ursprünglichen Kultur Neuseelands zu schaffen. Mit ihren Filmen möchte sie die Augen dafür öffnen, wofür sie lange verschlossen wurden. Da sie selbst Māori ist, fühlt sie sich dazu berufen, Geschichten aus dem Blickwinkel einer Māori zu schreiben.

„It became clear that Māori needed to be telling their own stories.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 32)

Ihr Gesichtspunkt ist der einer indigenen Rasse Zugehörigen, welche in all den Jahren, seit der Kolonialisierung Aotearoas, durch die Europäer unterdrückt und in Schach gehalten wurde. Die Aufklärung und Loslösung der alteingesessenen Denkweisen sieht sie als ihre Pflicht. Das sei sie ihrem Volk schuldig.

„[...] I want to fill [the screen] with Māori faces, Māori history, Māori culture and Māori ways of looking at life. [...] My perspective is Māori. [...] My responsibility is to my own people first.“ (Mita, 1986, S. 2)

Merata Mita sieht ihre Filme als eine Art Ventil, um die Wahrheit ans Tageslicht zu bringen; als Hilfsmittel, welches zur Entmystifizierung der Māori-Lebensart und ihrem Image beiträgt.

„I want my films to provide a vehicle especially for Māori people who have been so often misportrayed or portrayed through the eyes of a dominant culture wheter domestic or foreign.“ (Mita, 1986, S. 3)

Die Themen, mit denen sich Mita in ihren Werken auseinandersetzt, bleiben konsequent die gleichen. Sie kreisen immer wieder um die Anliegen der Māori-Gemeinschaft: Die Sorge um deren Geschichte, deren Land, deren Arbeit und Identität, Sprache und Kultur. Mita richtet ihre Materie gezielt auf die Ungerechtigkeit in der neuseeländischen Gesellschaft. In ihren Filmen schafft sie es mit einer behändigen Leichtigkeit, beide Seiten der Māori, Tradition und Moderne, zu verflechten.

Das Verlangen nach mehr Toleranz und Diversität in der neuseeländischen Filmindustrie, sowie auch in der Gesellschaft, ist in Merata Mitas Filmen stark vertreten. Ihr Ziel ist es, durch die Subtilität ihrer Werke eine Neuorientierung im klassischen neuseeländischen Denkmuster zu erreichen und zur aktiven Wahrnehmung der individuellen wie auch kollektiven Verantwortung zu leiten. (Mita in: Alternative Cinema, 1984/85, S. 19)

Die Probleme, auf die sie während ihrer Arbeiten als Māori-Filmmacherin des öfteren traf, bestärkten sie nur in der Dringlichkeit, mit ihrer Arbeit eine andere Perspektive, nämlich die eines indigenen Volkes, zu erreichen. Sie sieht keine Notwendigkeit im Schließen von Kompromissen, da dieser Wille auf der Pākehā-Seite selbst lange Zeit nicht vorhanden war.

„You come to a point in your growth and in the project where there is, no compromise.“ (<http://www.spada.co.nz/conference/2005/highlights05.html>)

Die Regisseurin arbeitet zum jetzigen Zeitpunkt in ihrer Wahlheimat Hawai'i als Lektorin an der University of Hawai'i Film Studies.

Ihr zuletzt entstandener Film ist eine Biografie über den Māori-Künstler Ralph Hotere. ‚Hotere‘ (2001) gewann den Preis für den besten Film auf dem Indigenous Film Festival in Toronto. Mita plante im Jahr 2006 eine Rückkehr nach Neuseeland, um an ihrem neuen Filmprojekt ‚Cousins‘ zu arbeiten. Das Drehbuch schrieb sie nach einer Romanvorlage des gleichnamigen Buchs von Patricia Grace. Sie arbeitete viele Jahre an der filmischen Umsetzung, konnte es schlussendlich aber nicht verwirklichen, weil sie an der finanziellen Umsetzung scheiterte. (Barclay in: Email, April 2007)

Einer der Gründe, warum Mita überzeugt ist, Filme mit spezifischer, autochthoner Relevanz zu produzieren, liegt in ihrem Glauben an die Rückkehr der indigenen Werte und an die Stärkung der individuellen Kultur. Entsteht ein Film eines Māori-Filmmachers, so bezieht sich dieser nur an der Oberfläche auf die urtypischen Eingeborenen von Neuseeland. In der Tiefe ist er ein Sprachrohr für alle Marginalitäten weltweit.

„Everything we make has an impact internationally. Everything we make has an impact on other societies, other cultures, but particularly indigenous ones.“ (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 34)

Merata Mita sowie andere Māori-Filmmacher wie Barry Barclay und Don Selwyn, ist es ein großes Anliegen, junge Māori weiterzubilden, um ihnen die Chance zu geben, im Filmgeschäft Fuß zu fassen. Junge Talente müssen gefördert werden und wenn möglich, dann sollte dies von den Besten und Erfahrensten in dem Genre des Māori-Films geschehen. (Mita in: Mana, 2002/2003, S. 34)

Mitas Blick richtet sich auf die Zukunft, nicht auf die Vergangenheit. Lange Zeit monierte sie die selbstverständliche Unkenntnis beziehungsweise das offenkundige Desinteresse auf Seiten der Pākehā-Filmmacher für die Kultur der Māori und die nötigen Richtlinien, mit denen auf Menschen eines indigenen Stammes eingegangen wurde. Sie behauptete, Pākehā requirieren das nötige Wissen für das Verhalten auf einer *marae* oder in einer Māori-Gesellschaft nur marginal. Deswegen überraschte es nicht, dass sie sich - während ihrer Anfangszeit als Filmmacherin - dezidiert gegen das Filmmachen von Pākehā über Māori aussprach.

Heute konzidiert sie die verbesserten Bemühungen um das gegenseitige Verständnis auf beiden Seiten der bikulturellen Gesellschaft. Der Fortschritt im Umgang mit Māori-Themen von Pākehā-Regisseuren und -Drehbuchautoren ist nun erkennbar.

Nach Mitas Auffassung ist ein Trend innerhalb der Pākehā-Regisseure wahrnehmbar, Experten (im besten Fall sind es Menschen mit Wurzeln in der Kultur der Māori) zu diffizilen Bereichen zu befragen, um das Resultat so akkurat und realitätsgetreu wie möglich zu gestalten. (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 43)

8.1.2.1 Patu! (1983)

Die Kunst, die Literatur und der Film fungierten während beziehungsweise nach dem Aufstreben der Māori-Renaissance als Pioniere in der Aufbereitung der neuen kulturellen und nationalen Identität der Māori-Gesellschaft, ohne dabei den direkten Schritt ins politische Milieu zu wagen. (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 198)

Eine packende Mischung aus beidem ist Merata Mitas Dokumentation ‚Patu!‘, welche von Protesten und angelegten Demonstrationen während der Springbok Rugby Tour von Neuseeland im Jahr 1981 handelt.

Ein großer Teil des Filmmaterials besteht aus Aufnahmen von Konfrontationen von Gegnern der Springbok Tour und der Polizei in verschiedenen Städten Neuseelands. Aufgrund der Kameraführung merkt man sofort, dass die Aufzeichnungen von einem Teilnehmer und nicht von einem Zuschauer stammen. Die ruckartigen und verwackelten Bilder lassen darauf schließen, dass die Regisseurin live am Geschehen teilnahm.

„Filming was dangerous and difficult. At times crews were beaten along with marchers. Police pushed cameras and camera crews aside.“ (Mita in: Martin/Edwards, 1997, S. 91)

Der Titel ‚Patu!‘ verdeutlicht den Gesichtspunkt und die durchgängige Aussage des Films. *Patu* bedeutet in der Sprache der Māori töten, streiken, bestrafen oder besiegen. Ebenso ist *patu* eine in der Hand gehaltene Waffe für den Nahkampf. (www.maroidictionary.co.nz)

Mitas Stil ist von anderen Dokumentarfilmen zu jener Zeit in Neuseeland deutlich abzugrenzen. Die Beobachtung durch eine getragene Kamera, der ausdrucksstarke, gut strukturierte Soundtrack, die ironische oder assoziative Juxtaposition von Bildmaterial, die Fotomontage, eingefügten Radiokommentare und die gelegentlich auftretende Stimmen aus dem Off (von Mita persönlich), charakterisieren ihre vorangegangenen und eher unbekannten Werke, wie auch ‚Patu!‘. (Peters in: Conrich/Murray, 2007, S. 5)

Die bloße Aneinanderreihung von Szenen in ‚Patu!‘ schien Außenstehende zu verwirren und veranlasste Kommentatoren aus dem Ausland zu der Kritik, der Film sei ohne Struktur und Kontext. Andere wiederum behaupteten, er benutze exakt die gleiche Technik, die Sprecher auf der *marae* verwenden.

„[...] They take you from one point of origin to the other. From the modern to the ancient and the ancient to the modern – that’s their job, their function – to translate space and time, to perceive them in different ways to what Pākehās are used to conveying a sense of history, spirituality and the vast distance that you take your audience through.“ (Peters in: Conrich/Murray, S. 5)

In ‚Patu!‘ kommentieren unter anderem TV-Moderatoren das Geschehen, welche sofort Verbindungen zwischen dem rassistischen System der Apartheid in Südafrika und dem institutionalisierten Rassismus in Neuseeland ziehen. In der Dokumentation wird der rassistischen und ideologischen Trennung zwischen Māori und Pākehā klar nachgekommen. ‚Patu!‘ wurde gefilmt, um der bigotten neuseeländischen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und um aufzuzeigen, dass der verpönte Rassismus auch in Neuseeland zu finden ist. Die Proteste gegen die Apartheid in Südafrika wirkten als Katalysator für die anti-rassistischen Demonstrationen in Aotearoa.

„In exploring this cross-cultural divide, Mita’s film also features a range of Māori talking heads who draw direct parallels between the racist system of apartheid in South Africa, and institutionalised racism within New Zealand culture.“ (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 201)

Mitas Gedankenziel in ‚Patu!‘, die Subversion des Irrglaubens von nationaler Eintracht, wird durch die Repetition der neuseeländischen Hymne (insgesamt neun Mal) auf fesselnde Weise unterstrichen. Mita verbindet das Loblied mit einer Aufnahme von Demonstranten, die beharrlich und wirkungsvoll *„the whole world’s watching!“* brüllen. Eine ähnliche und nicht weniger effektive Bildkomposition findet man in der Zusammensetzung des Satzes *„God defend our Free Land“* und der Szene, in der die Armee und Polizei Stacheldrähte rund um das Rugby Feld errichten.

‚Patu!‘ endet mit der Szene eines solidarischen Marsches der gefangen genommenen Demonstranten zum Mount Eden Gefängnis in Auckland. Das offene Ende des Films ist eine Metapher für den noch nicht zu Ende gefochtenen Kampf um Souveränität und nationale Einheit in Neuseeland. (Peters in: Conrich/Murray, 2007, S. 7)

Im Abspann der Dokumentation unterstreicht Merata Mita abermals sehr subtil und fast ironisch das nationale Chaos und die interrassische Teilung, als ein Māori-Reggae-Song mit dem Mantra *„he iwi kotahi tatou - We are one People“* ertönt, welcher auf die Unterzeichnung des Vertrags von Waitangi 1840 hinweist. Dieser Satz wurde damals von Gouverneur Hobson ausgesprochen und wird seitdem

als Werbung für den Mythos Neuseeland als „Godzone“, „Garden of Eden“ und vor allem als interkulturelle Nation verwendet. (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 201)

„Patu! ist Mitas Antwort auf die latent gestellte Frage nach einem funktionierenden, bikulturellen Zusammenleben in der neuseeländischen Gesellschaft. Die Symbolik ihres Films spiegelt sich wider in der im Zusammenhang mit der Springbok Tour aufgezeichneten Anti-Apartheid Bewegung, die eine Parallele zum noch existenten Rassismus in Neuseeland bildet.

Merata Mita wurde während der Produktion von „Patu!“ mehrmals bezüglich ihrer stringenten und radikalen Art von Gegnern kritisiert. Weiters wurde ihr eine einseitige Berichterstattung unterstellt. Ihr wurde vorgeworfen, sie spräche für ganz Neuseeland und würde ihre Anti-Tour Proteste nur aus der Sicht der Māori und in Bezug auf ihr eigenes kulturelles Dilemma interpretieren.

„One of the most interesting things which occurred during that shot was the attitude of some of the anti-apartheid or anti-tour people to my making the film. I was asked repeatedly if I thought I was the right person to make the film, or why I was making it. The reason I was asked the question was that some of those people told me they feared that the film would not be accurate because it would have a Māori perspective! The Pākehā bias in all things recorded in Aotearoa was never questioned.“ (Mita in Dennis/Bieringa, 1992, S. 47)

Für das Volk der Māori ist Merata Mitas Dokumentation eine Errungenschaft. Ihr Film und die Anti-Springbok-Tour Proteste stehen als Metapher für das bigotte, soziale Miteinander und den misslungenen Versuch, eine bikulturelle Gesellschaft in Neuseeland zu formen.

Das Fernsehen strahlte „Patu!“ erst zehn Jahre nach dessen Fertigstellung aus.

„Patu!“ wurde vom Kritiker Peter Wells als *„the hottest documentary ever made in New Zealand“* gehandelt. Der Filmemacher Ken Wlaschin bezeichnete Mitas Film während eines Filmfestivals in London im Jahr 1983 als *„major documentary of our time“*. (Martin/Edwards, 1997, S. 91)

8.1.2.2 Mauri (1988)

Mitas zweiter Langspielfilm ist eine kraftvolle Erzählung über die Identität und das Geburtsrecht der Māori. Er handelt vom Rhythmus von Geburt, Tod, dem Schicksal und der Beziehung zur Natur. Während der Dreharbeiten zum Film, für den Mita das Skript schrieb, Regie führte und den Film produzierte, fand sie sich nicht nur mit dem allgemeinen Druck, der auf einem Filmemacher

lastet (Finanzierung, der Zugang zum öffentlichen Markt) konfrontiert, sondern befand sich innerhalb einer von männlichen Weißen dominierten Filmindustrie.

Sie, als erste Māori-Filmmacherin, fühlte sich verpflichtet, den Bildschirm von entfremdeten Bildern und Geschichten von Māori zu befreien. Sie setzte es sich zum Ziel, das stereotype Image, welches sich aufgrund vieler realitätsferner Filme in den Köpfen der europäischen Neuseeländer manifestiert hatte, durch positive Darstellung der Māori-Bevölkerung zu ersetzen. (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

„Mauri“ wurde über einen Zeitraum von einem Jahr gedreht, um die wechselnden Jahreszeiten der Geschichte und dem Lauf des Films anzupassen. Dieses Faktum verleiht dem Film unwillkürlich eine beobachtenden Komponente, ähnlich einer Dokumentation. Mita legte großen Wert darauf, für die Rollen der Protagonisten Laiendarsteller vorzusehen, um den dokumentarischen Stil unbemerkt weiterzuführen. (Peters in: Conrich/Murray, 2007, S. 9)

Merata Mita beschreibt ihren Film als eine Art Gleichnis über das bewusstseinsgespaltene Dasein vieler Māori, die als Marginalität in einer dominanten Kultur leben. Hin- und hergerissen zwischen der indigenen Tradition und der modernen, westlichen Etikette, entstehen oftmals Zweifel ob der adäquaten Lebensweise.

„It is a probing enquiry into Māori cultural concepts and a parable about the schizophrenic existence of so many Māori in Pākehā Society.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

In dem zurückgezogenen Küstenort, in dem Mauri spielt, werden die Kräfte der Natur und des Lebens unentwirrbar miteinander verknüpft. Daher auch der Titel des Films. *Mauri* bezeichnet den Lebenswillen, die Kraft und die spirituelle Essenz. Eine adäquate Übersetzung scheint für Nicht-Māori immer ungenügend zu sein, da es in der englischen Sprache keine wörtliche Translation gibt. Selbst Māori haben mit der Begriffserklärung ihre Schwierigkeiten, wie Barry Barclay in folgendem Zitat expliziert:

„I do not know an adequate replacement word for mauri in English. The life-essence maybe. The very interior of an individual. But even if we do get an exact translation, I'm not sure it will help too much because I think the message of the film is intimately tied up with the historic position of Māori and perhaps other Indigenous communities.“ (Barclay in: Email, Mai 2007)

Cinematografisch wird der Begriff *mauri* in sanften und ansprechenden Bildern dargestellt. Dramaturgisch verflocht Mita die Thematik in die Beziehung zum stammeszugehörigen Land.

Der Großteil des Films zeichnet sich auf der metaphysischen Ebene ab. ‚Mauri‘ ist ein Film, der dem Zuseher eine große Empathie für die Metaphysik abverlangt. Das sinnlich nicht Erfahrbare wird durch die Geschichte des gefängnisflüchtigen Paki (Anzac Wallace) evident. Dieser nimmt die Identität eines Toten an, welcher in einem von Paki verursachten Autounfall ums Leben kommt. Um seine neu akquirierte Identität überzeugend zu mimen, nimmt er dem Toten Rewi Rapana, seinen Halsschmuck ab und trägt ihn selbst. Diese Handlung ist ein Verstoß gegen das Māori *tapu*⁴⁰. Es entweicht den Täter, der infolgedessen von bösen Geistern gejagt wird. (Martin/Edwards, 1997, S. 138)

Pakis Dilemma ist ein existentielles. Sein Leben verläuft aufgrund des Māori-Tabubruchs und seines schlechten Gewissens unglücklich. Sein Leiden lässt nur nach, als er am Ende des Films zu Rewis Unfallstelle zurückkehrt, um Vergebung bittet und ihm in einem symbolischen Akt seine Halskette wieder gibt.

Pakis Rolle symbolisiert Merata Mitas Auffassung von der Schizophrenie einer Identität, die sich der Dominanz einer anderen unterordnen muss.

Die Verbindung zwischen Tod und Schicksal durch Rewis Charakter ist nicht die einzige metaphorische Darstellung, auf die man in ‚Mauri‘ stößt. Die interkulturelle Heirat zwischen den beiden Protagonisten Steve und Ramiri statuiert ein Exempel für das Gelingen der Beziehung zwischen Māori und Pākehā.

Eine weitere Allegorie zu dem Thema, das ‚Mauri‘ impliziert, findet man in einer der ersten Szenen des Films. Kara erklärt ihrer Enkeltochter Awatea, dass die Lebenskraft und die Spiritualität (*mauri*) den Körper eines sterbenden Menschen verlässt, um zum Heimatland der Vorfahren zu reisen. Die Reise des Geistes verdeutlicht Mita durch das ästhetische Bild eines fliegenden und über die einmalige Landschaft der Nordküste Neuseelands schwebenden Fischreihers. Das Motiv dieser Sequenz wird am Ende des Films, als Kara stirbt, noch einmal verwendet. Symbolisch vollführt die Kamera in einer langen Einstellung einen Flug über das Land der Ahnen und lässt die winkende und nachlaufende Awatea, die dem Geist der Großmutter folgen möchte, zurück. Zur Untermalung dieser Szene dienen Māori-Sprichwörter und -Gesänge, die eine Analogie zwischen dem Flug des Fischreihers und dem Verlassen des Geistes des Körpers kreieren. Mita veranschaulicht dadurch die spirituelle Verbindung zwischen Kara und ihrer Enkeltochter, die Teil eines beständigen Ganzen ist, welches auch fernab jeglicher Materialität existiert. (Peters in: Conrich/Murray, 2007, S. 10)

⁴⁰ Das Wort *tapu* bedeutet Tabu. (www.maoridictionary.co.nz)

Auf allegorische Weise kongruiert der Flug des Vogels mit Mitas Argument der Loslösung und Befreiung von der kolonialen Unterdrückung und zielt hin auf die schlussendliche Anerkennung der Māori-Identität.

„Our psychological prisons are sometimes worse than jail, and only by braking free of colonial repression and asserting our true Māori identity can we ever gain real freedom.“ (Mita in: Dennis/Bieringa, 1992, S. 49)

In der Großmutter Kara vereint sich das Wissen und die Weisheit einer alten Māori, die essentiell für die Erhaltung des *mauri* sind. Ohne den spirituellen Glauben an die Kraft des Lebens und der Natur wäre die transzendente Verbundenheit der Māori mit ihrem Schicksal verloren und somit ebenfalls die Bewahrung der alten Traditionen. Die Hoffnung auf die Erhaltung und Vermittlung der Weisheit der Māori-Ältesten findet Kara in ihrer Enkeltochter. Durch genaues Beobachten erlernt sie das Geschick ihrer Großmutter und profitiert von ihrer Lebenserfahrung. (Martin/Edwards, 1997, S. 138)

Willie Raana spielt Karas Neffen Willie, der in die Stadt flüchtet, um einem öden Leben auf dem Land nach Großmutter veralteten Traditionen zu entkommen. Er schließt sich einer Gang an und wird gegen Ende des Films in einer Straßenschlacht getötet.

Ein weiterer Charakter in Mitas Film ist der alte Mr. Semmens, der von Geoff Murphy, Merata Mitas Ehemann, verkörpert wird. Semmens ist ein weißer Farmer, der lauthals gegen die Hochzeit seines Sohns Steve und der Māori Ramiri wütet. Abermals ein Symbolismus, der auf den bestehenden Rassismus in der neuseeländischen Gesellschaft abzielt.

Zusätzlich zu seiner offensiven Xenophobie repräsentiert Mr. Semmens' impertinentes Verhalten als Farmer die Bestürzung der Māori über die Inbesitznahme und das kontinuierliche Vordringen der europäischen Einwanderer in ihr ureigenes Land. (Martin/Edwards, 1997, S. 138)

Pākehā spielen in Mitas Werk nur Randfiguren. Ihnen wurden keine Schlüsselrollen zugetragen. Mr. Semmens ist nur peripherer Teil der Handlung und bekommt keinen vorteilhaften Charakter auf den Leib geschrieben. Durch diese Allegorie versucht Mita den Spieß umzudrehen. In den meisten Filmen, die zuvor von Pākehā über Māori gedreht wurden, spielen Māori meist unselige Rollen, die lange Zeit durchwegs dem gängigen Klischee eines typischen Māori entsprachen. Meistens wurden Rollen von Verbrechern, Trunkenbolden oder aggressiven Übeltätern mit Māori-Schauspielern besetzt. Um dieses Image umzukehren, setzt Mita mit der Besetzung eines Pākehā ein eindeutiges Zeichen.

„Mita widens the inter-racial schism explored in ‚Patu!‘ and inverts the power dynamics of the colonial specular encounter by making Pākehā the objects of critical scrutiny.“ (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 202)

Die primäre Aussage des Films ist die Wichtigkeit der Stärkung der kulturellen Nation, so wie das Streben nach mehr Selbstbewusstsein eines autochthonen Volkes. Die Māori-Kultur und diverse Riten werden in Mitas Film hervorgehoben. Kurz bevor ‚Mauri‘ gedreht wurde, befand sich Neuseeland in sozial-politischem Aufruhr. Während der 1970er Jahre ereigneten sich großräumig angelegte Proteste gegen die ungerechtfertigte Landverteilung und Inbesitznahme von Māori-eigenem Land durch Pākehā.

Eine deutliche Anspielung auf die damalige Politik gelang Mita sehr bewusst durch die Besetzung der Rolle der Grossmutter Kara mit Eva T. H. Rickard. Rickard war zur damaligen Zeit eine Laienschauspielerin, aber bereits eine legendäre Vorreiterin im Kampf um die Rechte auf Māori-Land. Sie selbst leitete einen Protest für die Rückeroberung eines Landstrichs an der Westküste der Nordinsel, welchen sich die Regierung während des Zweiten Weltkriegs angeeignet hatte. Mit Rickard in der Rolle der Kara wird das Ringen um Māori-Land mit einer für Mita typischen Subtilität auch im Film weitergeführt.

8.1.2.2.1 Kritik an Mauri

Der Film ‚Mauri‘ wurde auf diversen Filmfestivals präsentiert, wo er nicht bei allen Kritikern Anklang fand. Die Film Society in Wellington bemängelte den fehlenden roten Faden und die unklare Fokussierung auf eine konkrete Handlung. Man fand die teilweise unerfahrenen Schauspieler nicht überzeugend genug, um die doch kraftvolle, universelle Geschichte glaubhaft vermitteln zu können. Sie beklagten den unzusammenhängenden und diffusen Erzählstil sowie das fehlende kreative Zentrum des Films. (<http://filmsociety.wellington.net.nz/db/screeningdetail.php?id=298>)

Diese Kritikpunkte wurden auch von anderen Filmspezialisten aufgegriffen. Teile der Dialoge wurden als überschrieben erlassen und fanden deshalb keinen Glauben. Trotz der detailgetreuen Aufzeichnung der Māori-Lebensweise befand man, dem Zuseher wurden zum Teil wichtige Informationen vorenthalten, die zum besseren Verständnis der Narration beitragen hätten können. (Martin/Edwards, 1997, S. 138)

Barry Barclay berichtet in einem persönlichen Interview von dem negativen Zuspruch, der Mita in Neuseeland empfing. Die Filmindustrie schien sie zu hassen. Sie wurde als apodiktische Feministin, die sich kein Blatt vor den Mund nimmt, abgestempelt. Sie galt in der von Männern dominierten Filmwelt als „braune Dissidentin“, die Filme für Māori drehte, anstatt Rücksicht auf ein kommerzielles Publikum zu nehmen. Überdies fühlten sich die Filmemacher in der virilen Branche durch Mitas Themen aufgewühlt und herausgefordert.

„The industry hated her, she was an outspoken feminist (she would dismiss that word), an arist, a brown one, and seemed to challenge males, white males in particular. On top of that, the crew did not see her worth much as a director. And the film establishment, critics in particular, are white. So you had a situation of a brown feminist making a film for her own community through the white funders and having to use mostly white crew. It took extraordinary backbone and vision to be making that film in those circumstances.“ (Barclay in: Email, Mai 2007)

Die Geschichte von ‚Mauri‘ und dessen Semantik schien vielen Kritikern Probleme zu bereiten. Wie Barclay im oben stehenden Zitat bemängelt, waren alle Kritiker in Mitas Fall ausschließliche weiße Neuseeländer. Es ist anzunehmen, dass die Kritiken zu ‚Mauri‘ besser ausgefallen wären, hätte es eine gemischte Jury gegeben. Der Film hätte aus einem authentischeren Blickwinkel behandelt und anschließend diskutiert werden können.

Die Beanstandungen der Kritiker, dem Film fehle es an Kohärenz, ist – aus der Sicht eines Pākehā – verständlich und nachvollziehbar. Sogar Barry Barclay, der selbst Māori ist, lässt Zweifel an der optimalen Ausführung von Mitas Film erkennen. Er bestätigt manche Äußerungen der offiziellen Filmkritiker und meint, Mitas Film fehle es etwas an logischem Zusammenhang und Folgerichtigkeit. Doch dann fügt er die Frage nach der Intention der Regisseurin und ihrem Zielpublikum hinzu.

„And it is true, perhaps, that the story lacks cohesion and coherence, but then what story? This is probably at the heart of it. What is the story and who is it for?“ (Barclay in: Email, Mai 2007)

Daran anknüpfend berichtet Barclay von der Filmvorführung von ‚Mauri‘ in Arizona, wo Merata Mita ihren neuen Film vor einem Publikum von Frauen indigener amerikanischer Herkunft präsentierte.

Nach dem Film entwickelte sich eine Diskussion rund um die von ‚Mauri‘ transportierte Botschaft, welche in deren Augen zweifelsfrei die Entmannung innerhalb der Stämme in der heutigen Gegenwart auf den Punkt brachte. In traditionellen Zeiten war die Aufgabe der Männer klar umrissen. Aufgrund des Wandels und der Verkümmern der kulturellen Werte reduzierte sich die anfängliche Wichtigkeit der Männer des Stammes. Ebenso alternierte die Bestimmung der Frauen, jedoch blieb die der Mutter und Ernährerin die gleiche. Die Diskussion der Frauen zentrierte sich um eben diese Veränderung und um die Gewissheit, dass eine Māori-Gemeinschaft nur dann funktioniere, wenn deren Männer zurück zu den traditionellen Lebensinhalten finden würden.

„A community without energetic optimistic contributing men is dysfunctional. So how could the women rehabilitate their men, give them back some pride and purpose. That was the ‚message‘ of ‚Mauri‘ for them. [...] So the very discussion going on in ‚Mauri‘ is mostly beyond the understanding of the general community.“ (Barclay in: Email, Mai 2007)

Barclays Erzählung über die Rezeption von ‚Mauri‘ vor einem indigenen Publikum hebt die unterschiedlichsten Lesevarianten eines Māori-Films heraus. Das bestmögliche Verständnis eines indigenen Films liegt in der anständigsten Intention und in dem Empathievermögen eines jeden Sehers, dem eine interkulturelle Kompetenz immanent sein sollte.

Trotz einiger Unebenheiten ist ‚Mauri‘ Mitas mutiger Versuch verschiedene Begebenheiten und Werte eines Volkes in einem epischen Band zu verschmelzen. Geburt, Leben und Tod spielen darin die tragenden Rollen. Die kleine Gemeinde, in der Mita ihre Geschichte ansetzt, schlägt sich mit all den Problemen und Hindernissen herum, mit denen sich die in den ländlichen Regionen lebenden Māori in der Nachkriegszeit konfrontiert sahen: die Furcht vor dem Verlust des ureigenen Landes der Vorfahren, die Einbuße der nationalen Identität sowie die Beraubung der Individualität durch die dominante Kultur, die Migration der Jungen in die Städte und die Bildung von ghettoisierten Gangs, sowie die Vermittlung von Wissen der Stammesältesten an junge, kulturverbundene Māori. (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 203)

8.1.3 Barry Barclay

Der neuseeländische Autor und Journalist Graham Reid schrieb in einem Artikel über Barry Barclay, er würde zu den herausragendsten indigenen Filmemachern weltweit gehören und hätte mit seinem ersten Spielfilm einen Meilenstein in der Geschichte der Filmlandschaft von autochthonen Völkern gesetzt.

„[He is one of the] most profound, savy and provocative thinkers in Māoridom.“ (NZ Herald, 10.12.2001)

Barclay wuchs mit fünf Geschwistern in ärmlichen Verhältnissen in der ländlichen Gegend der Wairarapa Region in Neuseeland auf. Seine Mutter war eine Māori vom Stamm Ngati Apa. Wie er selbst sagte, hatte er in seiner Kindheit keinen Begriff von typischen Māori-Bräuchen oder -Riten. Seinen Māori-Background lernte er erst später kennen und schätzen.

„My brothers and sisters and me had an experience of being Māori, but not like you see it on the calendar. We didn't have the language and we weren't able to access comfortably a lot os usual things, like going on a marae and so on. But nevertheless a part of us was still Māori.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S.2)

Er erkannte früh, was es bedeutet, Māori in einer weißen Gesellschaft zu sein. Wie Merata Mita erinnerte er sich an die schmerzhaft Erfahrung, ein Mitglied einer kulturellen Minorität zu sein.

„I knew of myself as a Māori fairly early on in the sense that we were made to feel different on occasions that were very painful. By the time I was eight, it was pretty clear that we had some kind of background that was different and what's more it was so different that some people didn't want to know about us.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S.2)

Im Alter von fünfzehn trat er einem römisch-katholischen Kloster in Australien bei. Sechs Jahre später kehrte er nach Neuseeland zurück, um dort seine Laufbahn bei einem Radio- und Filmsender zu beginnen. Er wurde unter John O'Sheas Leitung bei Pacific Films Kameramann für Handelsfilme, Fernsehwerbung und Dokumentationen.

Seine erste prägende Erfahrung in der Welt der Māori machte er 1974, als er mit Michael King, einem neuseeländischen Autor, für die Serie ‚Tangata Whenua‘ zu recherchieren begann. Die Serie brachte einem nationalen Publikum Aspekte aus dem politischen wie auch kulturellen Leben der Māori näher und vermittelte die wichtigsten Eckpfeiler in deren Geschichte. (Murray, 2008, S. 2)

Innerhalb der nächsten zwei Jahre lernte Barclay die Sprache Māori und verbrachte viel Zeit mit unterschiedlichen Māori-Stämmen, um deren Kultur zu studieren. Zum ersten Mal war es älteren Māori erlaubt, ihre Geschichten in ihrer eigenen Sprache im Fernsehen zu erzählen. Barclay und King fungierten als Zuhörer und erschienen selbst kaum im Bild. Kommentare aus dem Off wurden auf ein Minimum reduziert.

„With the Tangata Whenua series, we were entering remote communities and recording conversations with senior Māori, giants in their own way, who the media had almost never given the time of day. We had to develop our own process; we had to adapt the technology.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S.2)

Die sechsteilige Dokumentationsreihe wurde ein großer Erfolg im neuseeländischen Fernsehen. Das Land schien plötzlich an reichem Erbe dazugewonnen zu haben. Barry Barclay setzte mit ‚Tangata Whenua‘ den Maßstab für eine adäquate mediale Umgangsweise mit dem Volk der Māori und infolgedessen mit allen anderen indigenen Völkern. (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

1984 führte er bei dem politischen Dokumentarfilm namens ‚The Neglected Miracle‘ Regie. Drei Jahre später entstand sein erster Spielfilm ‚Ngati‘. Dies war der erste Featurefilm eines Māori und in Folge auch der erste Spielfilm weltweit, der von einer kulturellen Minderheit gemacht wurde. (Martin/Edwards, 1997, S.128)

‚Te Rua‘ (1991) ist Barclays letzter Spielfilm. Im Jahr 2001 drehte er das Doku-Drama ‚Feathers of Peace‘ in Spielfilmlänge über die systematische Ausrottung des Moriori-Volkes auf den Chatham Inseln. Bis zu seinem Tod im Februar des Jahres 2008 arbeitete er an einem Drehbuch über seine Kindheitserinnerungen in der Wairarapa Region. (Barclay, persönliches Gespräch, 2006)

Barclays Filme entstanden stets unter dem Einfluss seiner Māori-Herkunft. Seine Intention, das kulturelle Erbe der Māori in seinen Filmen weiterzuführen, wie auch deren Geschichten aus dem Blickwinkel eines Insiders zu machen, waren subtil in der Ausführung und im Erzählstil verpackt.

Ihm wurde von Kritikern die Exklusivität seiner Filme unterstellt, welche ausnahmslos Māori-Kontexte beinhalten.

„The issues are speaking between the two worlds. Most Pākehā writers, almost all don't do that. So one of the great gifts, one of the great wonders of this country is that mixture. [...] It is what's cooking and it is not happening anywhere else in the world.“ (Barclay in: Scope, 1991, S. 28)

Die Familie, die ländliche Gemeinde und der Glaube nehmen in Barry Barclays Filmen stets einen großen Stellenwert ein. Die Erfahrungen, die er während seiner Kindheit und der Zeit im Kloster sammeln konnte, sind deutlich in seinen Spielfilmen zu erkennen. Die Jahre in religiöser Zurückgezogenheit, die ihn lehrten, jeden einzelnen in der Gemeinschaft zu respektieren, halfen ihm in späteren Jahren bei der Recherchearbeit als Regisseur. (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Barclays cinematografische Intention war geleitet von der Ideologie der Māori, sowohl von der Verfolgung von deren *mana tuturu*⁴¹ als auch von einem religiösen wie auch säkularen Gerechtigkeitsgefühl innerhalb der Gemeinschaft.

Sein filmisches Gesamtwerk umfasst neben Serien und diversen Fernsehaufnahmen zwei Spielfilme und zwei Dokumentarfilme in Spielfilmlänge, welche durch Barclays einzigartigen Stil hervorstechen. Alle seine Filme entstanden in reziproker Vereinbarung zwischen Filmenden und Gefilmten, zwischen dem Filmteam und der Gemeinschaft der Māori, auf dessen Land gedreht, sowie auch deren Geschichten erzählt wurden. Barclay modifizierte seine kameratechnische Ausrüstung während der Arbeit mit den Māori-Ältesten und verwendete Objektive mit überdurchschnittlich großem Zoom, um aus ausreichender Distanz filmen zu können. Damit wollte er den Ältesten so gut wie möglich eine natürliche Umgebung garantieren. (Murray, 2008, S. 9)

Sein Verständnis für die Vielzahl und Vielfalt kultureller Bedürfnisse, sowie sein eigener Anspruch an das Erzählen von Geschichten kultureller Minoritäten waren in Neuseeland ungebrochen. Für ihn war das würdevolle Agieren mit der Kamera innerhalb einer Māori-Gemeinschaft oberste Priorität. Dazu zählte der respektvolle Umgang mit den Ältesten, sowie die traditionelle Art Diskussionen zu führen. In den Augen Außenstehender scheinen Māori-Gespräche unpräzise zu sein, da Konversationen oft zyklisch verlaufen. Daraus könnte die Meinung entstehen, Māori würden um den heißen Brei herum reden. Diese Art zu sprechen erlaubt es jedoch vielen Perspektiven an die Oberfläche zu gelangen. Es wäre respektlos einen Māori zu unterbrechen, unerheblich, wie irrelevant seine Äußerung auch sein mag.⁴² (Barclay, 1990, S. 18)

⁴¹ *mana tuturu* bedeutet spirituelle Vormundschaft. (Barclay, persönliches Gespräch, Mai 2007)

⁴² Die unterschiedlichen Kommunikationsstile werden im Kapitel zur Bedeutung von Kommunikation noch gründlicher behandelt.

8.1.3.1 Ngati (1987)

Barry Barclays erster Spielfilm resultierte aus einem Pulk vorangegangener dokumentarischer Arbeiten über die kulturellen und sozialen Werte von Māori. ‚Ngati‘ ist der erste neuseeländische Spielfilm, der von einer Mehrzahl aus Māori bestehenden Filmcrew gedreht wurde. Gleichzeitig ist er auch der erste Spielfilm weltweit, der von Mitgliedern einer indigenen Kultur, welche sich innerhalb einer dominanten weißen Gesellschaft behaupten können, gemacht wurde. (Barclay in: Scope, 1991, S. 28)

„...the making of a Māori feature film is a rare event. ‚Ngati‘, a Pacific Film production in association with the New Zealand Film Commission, is not only rare, but also a first. [It is] the first feature film directed by a Māori, having been written by a Māori. It is the first ‚indigenous‘ film to make it to the prestigious Critics Award at the Cannes Film Festival.“ (Barclay in: Illusions, 1987, S. 2)

‚Ngati‘ behandelt eine Thematik, die sich bis heute wie ein roter Faden durch das politische wie auch soziale Miteinander von Māori und Pākehā zieht: Das Aufeinandertreffen von Tradition und Moderne, von indigenen und westlichen Werten, sowie die traditionelle Konversation und die Selbstbestimmung über das eigene Volk.

„The film itself was about being Māori [...] It’s a determined attempt to say what it’s like being Māori.“ (Barclay in: Illusions, 1987, S. 4)

Der Film hat drei Erzählstränge, die fließend in die Präsentation von Gesellschaft und Kultur in dem fiktiven Örtchen namens Kapua an der Ostküste Neuseelands eingewoben werden.

Die Geschichte spielt Ende der 1940er Jahre. Sie beginnt mit dem Zusammentreffen von Gemeindemitgliedern, die sich um das Bett eines unheilbar kranken zehnjährigen Jungen versammeln. Ropata hat akute Leukämie, ein Leiden, welches weder die traditionelle Heilkunde der Māori noch die moderne Medizin der Pākehā mit Sicherheit zu heilen vermag. Seine Krankheit liefert den Kontext für die unterschiedliche Herangehensweise der Māori und Pākehā an die Medizin.

Während dieser Zeit kommt der frisch promovierte Arzt Greg Shaw nach Kapua (seinem ursprünglichen Geburtsort), dessen Vater vor langer Zeit als Doktor in jenem Dorf praktizierte.

Greg hat Schwierigkeiten sich in das Dorfleben einzugewöhnen. Die Lebensweise der Māori-Mitglieder widerstrebt ihm, und er schreckt nicht davor zurück, dies auf uneinfühlsame Weise kundzutun. Nachdem Greg herausgefunden hat, dass seine kurz nach seiner Geburt verstorbene Mutter Māori war und er somit selbst das Blut beider Kulturen in sich trägt, baut er seine rassistischen Vorurteile ab und versucht, sich in die Welt der Māori einzugliedern.

Die dritte Erzählung spannt mit einer sozial-ökonomischen Thematik einen Bogen über das ganze Gemeindewesen. Die Schließungen des lokalen Viehbetriebs und des Schlachthauses stehen kurz bevor, da viele Ortsansässige ihr Vieh zu außerhalb der Gemeinde liegenden Schlachthöfe schicken. Die Frage, ob ihre Geschäfte an den Hauptarbeitgeber der Region abgegeben werden sollen oder ob sie sie selber in die Hand nehmen, wird in einer traditionellen Zusammenkunft (*hui*) diskutiert.

Nach Ropatas Tod übernimmt sein Vater nach einer ergreifenden Rede seiner Tochter Sally die Leitung der gemeindlichen Geschäfte.

Sally: *Our people stick together when times are hard. We've done it in the past - we'll do it again.*

Das Thema der kommunalen Autonomie zeigt Parallelen zu vorangegangenen Aussagen von Barry Barclay, der in Interviews immer die Notwendigkeit zur Selbstverwaltung von Māori-Angelegenheiten betonte.

„Māori need to be in control of the ways in which images of Māori are produced, disseminated and stored“. (Barclay, 1990, S. 63 f.)

Dieser Diskurs, den Barclay in ‚Ngati‘ eröffnet, stellt den Film augenblicklich auf eine politische Ebene. Auch allen seinen nachfolgenden Filmen ist eine politische Kohärenz nicht abzusprechen.

„[Ngati] is political deliberate - political in the way it was made, a serious attempt to have Māori attitudes control the film. [...] Political in going in the face of a long tradition in the film industry here [...] I think a lot of the political struggle is to get through to Pākehā and Pākehā institutions that this is the way we think, therefore change your manners. This is the Māori world, take it or leave it.“ (Barclay in: Illusions, 1987, S. 4 f)

Mit ‚Ngati‘ erzeugt Barclay einen authentischen Einblick in das traditionelle rurale Kommunalwesen einer Māori-Gemeinschaft. Die harmonisch zusammengesetzten Szenen, welche sich beiläufig um das Scheren von Schafen, das Sammeln von Schalentieren, das Zubereiten von traditionellen Māori-Speisen und die gemeinsamen Abende im örtlichen Pub ansiedeln, vermitteln durch die warmen Farben und die fließende Filmmusik einen Eindruck von Ruhe und Behaglichkeit. (Murray, 2008, S. 58)

Wie Barry Barclay in Interviews erwähnte, ist ‚Ngati‘ ein Film von Māori für Māori. Den Film selbst widmete der Regisseur dem Stamm der Ngati Porou, auf dessen Land (Waipiro Bay) die Filmcrew filmen durfte. Dort wurde ‚Ngati‘ zum ersten Mal vor Publikum präsentiert. Für Barclay war ‚Ngati‘ hauptsächlich deren Film. Er sollte zuerst ihnen gezeigt werden, bevor ihn der Rest der Welt sieht, da sie ihm die Bilder geschenkt hatten.

„[I] wanted it to be done properly in the Māori way. We felt it was essentially their film. It’s very right to start it here and then the people can send it on to the rest of the world. [...]“ (Barclay in: Onfilm, 1987, S. 3)

Der Kreislauf von der Produktion bis zur Fertigstellung des Films, sowie das erste Screening vor dem eigenen Volk, legten den Grundstein für Barclays späteres Konzept und die Einführung des Begriffs der neuen Filmkategorie Fourth Cinema, welche bereits im Kapitel 7.1.6 in einem Exkurs beschrieben wurde.

‚Ngati‘ war nicht nur das Fundament für den Jahre später folgenden Diskurs über eine weitere Filmeinteilung, sondern mit ‚Ngati‘ öffnete sich eine Tür für Māori-Filmemacher in die von Pākehā dominierte neuseeländische Filmbranche.

„Ngati had an effect of being Māori in the Māori world.“ (Barclay, Interview, 2004)

Ropatas Krankheit und Gregs wachsendes Verständnis für beide Kulturen, versinnbildlichen das verbindende Element zwischen den beiden Kulturen. Gregs Satz, *„I’m only a new Māori“*, ist Barclays Synonym für den aufkommenden Bikulturalismus während der 1980er Jahre in Neuseeland. Der Wunsch, sich mit der Geschichte der Māori sowie der Entstehung der bikulturellen Nation näher auseinanderzusetzen, sollte einem Wiedergutmachungsprozess gleichkommen. Die

Kolonialherrschaft der vergangenen Jahrzehnte und die Diskriminierung der Māori sollten sukzessiv in den 1980er Jahren aufgearbeitet werden. (Murray, 2008, S. 60)

Nach der Komplettierung des ersten Māori-Spielfilms und nachdem sich Barry Barclay alle Aspekte der Produktion, der Verteilung und der Rezeption noch einmal vor Augen geführt hatte, wurde, ‚Ngati‘ für ihn zu einem Beispiel der Konsolidierung der Kultur der Māori.

„I’ve never been deeply interested in making films that had an impact, but I did think that it was possible to show things that may change and help people.“ (Barclay, Interview, 2004)

Moana Sinclair, die sich in Neuseeland als Dokumentarfilmerin und Juristin einen Namen gemacht hat, ist überzeugt davon, dass ‚Ngati‘ ein wichtiger Schritt in Richtung eines besseren, interkulturellen Zusammenlebens innerhalb der neuseeländischen Gesellschaft war.

„Immediately we have the lense on us. So, do I think it has changed New Zealand’s society? Yes, anything that has been Māori was an advancement in the industry. That dealt with biculturalism, bilingualism of New Zealand’s – Aotearoa’s society.“ (Sinclair, Interview, 2004)

8.1.3.2 Te Rua (1991)

Barry Barclays zweites Feature ‚Te Rua‘⁴³ ist ein umstrittener, provozierender und zugleich leidenschaftlicher Film über die Radikalität und die Rechte um das kulturelle Erbe der indigenen Bevölkerung Neuseelands. ‚Te Rua‘ ist der erste Film, der dieses Thema direkt adressiert. (o.V. in: International Frame, 1991, S. 158)

Das gegenwärtig noch immer aktuelle Thema vom Streben nach spiritueller Vormundschaft (*mana tuturu*) sowie von der kulturellen Souveränität über die eigenen Schätze (*taonga*) verleiteten Barclay zu einer Geschichte, die sich aus seiner knapp 30jährigen Erfahrung im politischen Geschehen um Māori-Angelegenheiten nährt. (Barclay in: Scope, 1991, S. 28)

Der Film ist direkt mit den Verhandlungen während der späten 1980er und frühen 1990er Jahren zwischen Barclay und anderen Filmemachern und dem New Zealand Film Archiv verbunden, in denen der spirituelle Status, die adäquate Lagerung und Verwendung der dem Archiv angebotenen Bilder von Māori diskutiert wurden. Kurz nach der Beendigung der Dreharbeiten und der Nachbearbeitung von ‚Te Rua‘, stimmte das Filmarchiv der Erstellung eines Protokolls zu, welches

⁴³ *Te rua* bedeutet Lager, Vorratshaus, Speicher. (www.maoridictionary.co.nz)

auf den Grundsätzen von *mana tuturu* basiert. Dies war ein großer Erfolg hinsichtlich der Aufbewahrung und der Weitergabe von indigenem Kulturgut. (Murray, 2008, S. 72)

Dem Film vorausgehend beschlossen Barclay und seine Filmcrew, dass nicht der rechtmäßige Besitz die eigentliche Aussage von ‚Te Rua‘ sein sollte, sondern dass sich die Semantik auf etwas viel Metaphysischeres verlagern sollte. Der Ausdruck *mana tuturu* - spirituelle Vormundschaft - sollte als angemessenes Äquivalent dienen. (Barclay, Interview Gauthier, 2005)

Das Drama erzählt von dem Versuch einer Māori-Gemeinschaft, drei zu Ende des 19. Jahrhunderts gestohlene Māori-Schnitzereien zurück zu erobern. In der Heimkehr der spirituell und kulturell wertvollen Schätze, welche in einem Keller eines Berliner Museums aufbewahrt werden, und damit einhergehend mit der Wiedererlangung von *mana tuturu* über *taonga*, liegt das Hauptaugenmerk von ‚Te Rua‘.

Peter Huaka (Peter Kaa), ein Lyriker und Schriftsteller, der in Berlin diverse Auftritte absolviert, wird in eine politische Bewegung um die Rückgabe von Schnitzereien, welche sich in einem Museum in Berlin befinden, verwickelt. In kämpferischer Manier fährt er nach Neuseeland, findet im Uritoto-Stamm eine Gruppe von jungen Mitstreitern, die sich ebenfalls für den traditionellen indigenen Schatz einsetzen wollen. Mit der Intention, den *taonga* auch mit Gewalt zu holen, kehren sie nach Berlin zurück.

Peters Onkel Rewi (Wi Kuki Kaa) ist ein erfolgreicher Anwalt in Berlin, der sich von seinen indigenen Wurzeln distanziert hat. Nach einem Besuch in seinem Heimatland beginnt er, aus familiären und kulturellen Gründen, sich ebenfalls für die Rückgabe zu engagieren.

Das Wiedererlangen der Schnitzereien misslingt. Peter und die restliche Gruppe stehlen aus Rache drei wertvolle Büsten. Den Höhepunkt des Films bildet das Aufeinandertreffen der Aktivistengruppe, der sich mittlerweile auch Deutsche angeschlossen haben, mit der Polizei. Peter, von der Polizei angeschossen, und Rewi werden verhaftet. Aufgrund des anschließenden Aufbegehrens der Öffentlichkeit, die das Geschehen mitverfolgt hat, wird der Museumsdirektor gezwungen, ein Dokument zu unterzeichnen, welches die Rückgabe des kulturellen Erbes und somit auch des *mana tuturu* in die Hände der rechtmäßigen Besitzer sicherstellt.⁴⁴

‚Te Rua‘ ist ein Film voller Allegorien und sehr bezeichnend für Barry Barclays Stil. Der Kampf um Verantwortung für die eigenen Schätze, deren Rückeroberung und der eingeforderte Sinn für

⁴⁴ Die Rückgabe der Schnitzereien ist im Film nicht zu sehen.

beidseitige Gerechtigkeit finden ihre Parallelen zu zeitgenössischen Belangen innerhalb der heutigen neuseeländischen Gesellschaft.

Nachdem die Crew um Barclay ein Filmverbot innerhalb des Berliner Dahlem Museums, welches tatsächlich Māori-Schätze beherbergt, auferlegt bekam, wusste Barclay, dass das Thema noch immer brisant war.

„Even the museum we tried to film at in Berlin, there were a number of artefacts, including two smoked heads. We made hints to try and get them back and eventually we were refused permission to film there. So the issue was alive.“ (Barclay in: Scope, 1991, S. 28)

Die folgende Aussage Barclays verdeutlicht die Aktualität und liefert zugleich ein Zeichen für die paradoxe Handhabung des Themas. Obwohl zu Beginn des Drehs die Genehmigung für die Filmarbeiten innerhalb des Museums seitens des Direktors bestand, wurde diese kurzerhand annulliert.

„The irony becomes crucial for Māori who see that both the national museum of New Zealand and the Dahlem Museum of Berlin house Māori taonga, and yet we are shut out of working near to them.“ (Barclay in: Illusions, 1991, S. 40)

Ein weiteres Sinnbild im Film ist die Rückeroberung. Diese steht sowohl für den aktuellen Kampf der Māori-Bevölkerung um Māori-Land, welches ihnen während der Kolonisierung genommen wurden, als auch für die Privatisierungen von kulturellem Māori-Erbe zu Beginn der 1990er Jahre. (Murray, 2008, S. 74)

Die von Barclay latent lancierte Aussage, es sei das Wichtigste, als vereinte Gruppe um das Gleiche zu kämpfen, ist die Quintessenz des Films. Es geht um das eben nicht Fass- und Sichtbare, das, was jede nationale, kulturelle oder religiöse Gesellschaft ausmacht und solidarisch zusammenhält. Das eigentliche Thema des Films, der Besitz materieller Dinge, wird dadurch zur Nebensache.

„Some grasped it immediately: the film’s saying it is much more important to own what is inside than to have possession of the outside.“ (Barclay in: Illusions, 1991, S. 40)

8.1.3.2.1 Kritik an ‚Te Rua‘

Laut Stuart Murray (Murray, 2008, S. 76), erschwert das nicht-lineare Aufeinanderfolgen von Szenen und Sequenzen in ‚Te Rua‘ den Zugang zum Inhalt des Films. Mithilfe schneller Schnitten werden unterschiedliche Erzählungen aufrechterhalten und Erzählstränge miteinander verbunden. Einigen Schlüsselszenen fehlt es an Tiefgang und sie verwirren mehr, als dass sie zur Verständigung beitragen. Die Bilder vom Uritoto-Stamm werden als sehr kraftvoll empfunden, wohingegen die Szenen in Berlin als eher schwach gelten.

Aufgrund des Hin- und Herspringens zwischen unterschiedlichen Thematiken, des rasanten Wechsels zwischen Moderne (das Urbane) und Tradition (das rurale Leben), widersetzt sich Barclay den strengen und westlichen Gepflogenheiten entsprechenden Erzählkriterien eines Spielfilms.

„With this in mind however, there is no doubt that some of the feeling of a disjointed narrative produced by ‚Te Rua‘ is due to Barclay’s refusal to engage with the orthodoxies of narrative film-making.“ (Murray, 2008, S. 76)

‚Te Rua‘ wurde von Kritikern als ein vielen eher unzugänglicher Film beschrieben. Der Rahmen des Films überzieht einen kulturellen Kontext, der autochthonen Gesellschaften inhärent ist. Spezifischer bezieht er sich auf die kulturelle Vergangenheit und Gegenwart von Māori innerhalb Neuseelands. Die Werte, die von dem Film getragen werden, scheinen für Außenstehende schwerer verständlich zu sein. Für Rezipienten, die weder eine kulturelle Vorbildung noch persönliche Erfahrungen mit der Māori-Kultur sammeln konnten, sind die Hauptthemen in ‚Te Rua‘ nur ansatzweise erfass- und erfahrbar.

Eine Szene im Film führte Barclay mehrmals als Beispiel für ein interkulturelles Missverständnis an. Im Keller des Museum werden drei Māori-Schnitzereien, die illegal erworben wurden, aufbewahrt. Vor den Toren des Museums versammeln sich immer mehr Demonstranten, die für die Rückgabe der Artefakte an die rechtmäßigen Besitzer (Uritoto-Stamm der Māori) demonstrieren. Ein Schnitt führt zurück in den Keller, in dem eine ausländische (türkische) Putzfrau den Boden fegt. Sie kommt bei den Māori-Schnitzereien vorbei, bleibt stehen, sieht sie an und beginnt ein Lied in ihrer Muttersprache zu singen, welches von der Bindung an die Heimat handelt.

„I was asked from time to time, „Why does that woman suddenly start singing that song?“ I was told her motives would not be understood by viewers. [...] I have never been asked such questions

by anybody with an Indigenous background. Indeed, that moment when she begins to sing is one of the highlights for them in the whole film.“ (Barclay, 2002, S. 3)

Dieses Beispiel zeigt, dass ‚Te Rua‘ doch nicht so universal verständlich ist, wie er zu Beginn zu sein scheint.

8.1.4 Lee Tamahori

Lee Tamahori, halb Māori, halb Brite, wurde 1950 in Wellington geboren. Tamahori, der zuvor für preisgekürte TV-Spots bekannt war, eröffnete 1994 mit ‚Once Were Warriors‘ seine Kinofilmkarriere. Dieser Film, der auf dem gleichnamigen Roman von Alan Duff basiert, wurde von der Māori-Schriftstellerin Riwia Brown für ein Drehbuch adaptiert. Bald nach der Distribution wurde ‚Once Were Warriors‘ zu dem erfolgreichsten in Neuseeland produzierten Film. (Stringer, 2003, S. 230)

Zwei Jahre später drehte Tamahori ‚Mulholland Falls‘. Er wanderte nach Hollywood aus, wo er 2002 mit ‚James Bond - Die Another Day‘ einen seiner bekanntesten Filme drehte.

8.1.4.1 Once Were Warriors (1994)

Die Geschichte einer Māori-Familie im zeitgenössischen urbanen Neuseeland verpasste aufgrund seiner Härte dem Mythos des paradiesischen Neuseelands einen allegorischen Faustschlag ins Gesicht. Der Fokus liegt auf einer Māori-Familie am Rande der Modernität, der kulturellen Deprivation und mitten im Zentrum eines brutalen Teufelskreises.

Das als sozialrealistisch kategorisierte Drama provozierte mediale Reaktionen wie *„hell in paradise“* und *„a whiff of urban hell from God’s own country“*. (Conrich/Woods, 2000, S. 91)

Der Film beginnt mit einem Blick auf Neuseeland als unbewohntes, heiles Paradies: grüne Hügel, kristallklares Wasser und der blaue Himmel verschmelzen zu einer harmonischen Einheit. Ähnliche Einstellungen waren bereits vorangegangenen Filmen ein typisches und praktisches Konzept eines elysischen Reichs, das die Neuseeländer ihr Eigen nennen können. Doch der Schein trügt. Die Kamera fährt zurück und von dem zuvor so prächtigen Bild bleibt nur eine Werbeanzeigetafel übrig, die mitten im urbansten Viertel im Süden von Auckland direkt neben einer stark befahrenen Autobahn steht. Die Zuseher werden in den Lebensraum der Māori-Familie Heke eingeführt. Nichts

ist mehr übrig von der ruralen Schönheit. Zu sehen sind nur mehr kalter Beton und heruntergekommene Häuser.

„Once Were Warriors“ erzählt die Geschichte vom arbeitslosen, aggressiven Jake, der aufgrund seiner Muskelmasse „*Jake - The Muss*“ genannt wird; Von seiner Ehefrau Beth, die trotz der immer wiederkehrenden Schläge ihres Mannes mit unbeugsamer Stärke den schlussendlich doch richtigen Weg nimmt; Von der sensiblen und talentierten Tochter Grace, und deren Brüder Nig und Boogie.

Die Erzählung nimmt ihren Lauf mit Jakes Jobverlust, was ihn eher glücklich zu machen scheint, da er seine Freizeit nun öfter mit seinen Kumpels im Pub verbringen kann. Während Beth, seine Frau, dem Party machen und trinken auch nicht abgeneigt ist, kümmert sie sich um ihre fünf Kinder. Nig, der Älteste, hat sich von der Familie abgeschottet und ist nach einem brutalen Einführungsritual einer Gang beigetreten. Boogie steht aufgrund eines gestohlenen Wagens vor Gericht und kommt in eine Besserungsanstalt für Jugendliche. Beth konnte bei seiner Verhandlung nicht dabei sein, weil sie Jake am Vorabend verprügelt hat.

Grace überzeugt ihre Eltern, Boogie in der Jugendanstalt zu besuchen. Die Fahrt endet nach einem Streit zwischen Jake und Beth doch wieder im Pub. In selbiger Nacht wird Grace von Onkel Bully, Jakes Freund, vergewaltigt. Grace schreibt das Geschehene in ihr Tagebuch und erhängt sich im Garten. Beth organisiert ein traditionelles *tangi*, eine typische Māori-Beerdigung. Jake weigert sich daran teilzunehmen, da er von Beths Familie nie akzeptiert wurde und er seine Māori-Wurzeln leugnet.

Das Begräbnis findet in Beths Heimatdorf statt. Jung und alt kommen dafür zusammen. Boogie tanzt den *haka*, einen typischen Tanz der Māori-Krieger, den er in der Anstalt gelernt hat, die Älteren singen Trauerlieder. Beth findet die Verbundenheit zu ihrer Māori-Herkunft wieder.

Sie erfährt aus Grades Tagebuch von der Vergewaltigung und konfrontiert Bully in Jakes Stammlokal. Jake rastet aus und schlägt Bully zu Tode.

Browns Drehbuch und Tamahoris Inszenierung beschäftigen sich mit der Frage, wie sich Māori in einer urbanen Landschaft ihre eigene Kultur erhalten können und wie Māori-Krieger, versetzt in den heutigen neuseeländischen Kontext, aussehen sollten. „Once Were Warriors“ erhob dieses Thema zum kulturellen, sozialen und politischen Diskurs in Neuseeland. (Nast/Pile, 1998, S. 338)

Jeder dritte Neuseeländer sah damals den Film im Kino. Seine Rezeption fungierte aufgrund seines soziologischen Gehalts als perfekte Initiierung einer historischen und politischen Debatte, die die Frage nach der nationalen Identität endlich beantwortet haben wollte. (Stringer, 2003, S. 232)

Aufgrund Tamahoris mutigen Porträts einer Familie im Zentrum purer Gewalt und Alkoholismus, verschreibt sich der Film der Kategorie Realistisches Sozialdrama. Mit dieser Thematik und dem realistischen Filmstil schockierte der Film weltweit das Publikum und stand in starkem Widerspruch zu den typischen Mythen rund um das idyllische Neuseeland.

Lee Tamahori und Riwia Brown riefen ein Projekt ins Leben, welches sich dem sozio-realistischen Drama um Māori aus der Arbeiterklasse im heutigen Neuseeland widmete und bediente sich dem Stil eines klassischen amerikanischen Action-Films. Künstlerische Diktion und Kino à la Hollywood vermischte Tamahori in ‚Once Were Warriors‘ zu einem in Neuseeland noch nie da gewesenen Film.

„The film is like a battle ground: love, hate, action, violence, death ... In one word, emotion.“ (McDonald in: Illusions, 1995, S. 17)

‚Once Were Warriors‘, der vierte und bis heute letzte Māori-Film, der von der New Zealand Film Commission finanziell unterstützt wurde, ist steht in Kontradiktion zu Barry Barclays und Merata Mita vorangegangenen Māori-Filmen. Die Konzentration auf die kontemporäre Māori-Thematik wird in Tamahoris Film aufgrund seines harten Narrationsstils um einiges intensiviert. Barclay widersetzte sich der überwiegenden Meinung, es handle sich hier um einen Māori-Film. Nach seiner Jahre zuvor getätigten Definition eines Māori-Films, sollte ‚Once Were Warriors‘ nicht in diese Kategorie fallen. Die Mehrheit der Mitglieder der Filmcrew (außer der Produzentin Robin Scholes und des Kameramanns Stuart Dryburgh) waren Māori. Auch die Charaktere im Film beschränken sich auf Māori-Schauspieler, mit Ausnahme zweier Polizisten und einem Richter. Ebenso in der oben genannten Farbgebung rot, schwarz, weiß, konzentrierte sich Tamahori auf die unterstreichende visuelle Darstellung von *Māoridom*.

Barry Barclay fühlte sich von Tamahoris Darstellung von Māori im urbanen Milieu und von seiner harten Herangehensweise an ein so prekäres Thema provoziert und warf ihm eine rufschädigende Präsentation von Māori vor. (Barclay, persönliches Gespräch, 2006)

„There are certainly Māori who don't , and I am one of them, feel that ‚Once Were Warriors‘ is a Māori film, but then again you can have bad Māori films, you can have bad American films.“ (Barclay, Interview, 2004)

„Once Were Warriors“ ist ein Film über den Identitätsverlust der Māori im heutigen Neuseeland und die Möglichkeiten der Zurückbesinnung auf *Māoritanga*. Jeder der Hauptcharaktere, Jake ausgenommen, findet im Film seinen individuellen Weg, um sich mit seiner Identität und seinen indigenen Wurzeln auseinander zu setzen.

Die Charaktere sind stark vereinfacht und deswegen übertrieben. Jakes Figur - sowie die seiner Freunde - beschränkt sich auf seine Muskeln, seine Tätowierungen und sein schwarzes Lederoutfit. Auch die Farbgebung im Film ist einfach, dafür aber markant. Schwarz, rot und weiß sind die Hauptfarben, welche zugleich die traditionellen Farben der Māori sind. Diese Farben unterstreichen die kulturelle Identität in „Once Were Warriors“. Tamahori benutzte spezielle Farbfilter, um die braune Haut der Darsteller zu verdunkeln oder um Farbe aus dem Film zu nehmen. So verstärkte der Regisseur unter anderem die Härte der filmischen Thematik. (Conrich/Woods, 2000, S. 93)

Graces Tod ist der Grund für die Wiedervereinigung von Beths Familie. Vorerst lernt man das 13jährige Mädchen als große Hilfe im Haushalt kennen, die sich um ihre jüngeren Geschwister kümmert, während ihre Eltern wilde Parties feiern. In zwei Szenen ist es Graces Figur, die den Zuseher in das urbane Leben und das Milieu der Māori-Arbeiterklasse einführt. Der Weg zu ihrem besten Freund, Toot, einem eltern- und obdachlosen Māori-Teenager, führt sie durch verlassene Straßen, vorbei an auffälligen Häusern und unangenehmen Gestalten, bis sie endlich, unter einer Autobahn gelegen, bei Toots Autowrack ankommt, das er sein Zuhause nennt.

„*Will we ever get out of here?*“ ist der erste Satz zu Toot, der Graces Wunsch nach Veränderung und Freiheit evident macht. Was sie mit „*here*“ meint, wird und muss im Film nicht weiter ausgeführt werden. Graces Sehnsucht nach einem Leben ohne Gewalt und Armut schreibt sie in ihren Geschichten, welche sie ihren jüngeren Geschwistern vorliest, nieder.

Graces Ausweg aus den desolaten Umständen ist Selbstmord, nachdem sie der Freund ihres Vaters vergewaltigt. Graces Tod ist ihr letzter Weg zurück ins das Dorf ihrer Mutter, zurück zu ihren Wurzeln.

Obwohl Grace im Film keinem Anzeichen nach einer Māori-Kriegerin ähnelt (im Gegensatz zu ihren beiden älteren Brüdern), scheint sie es durch ihr Leben und ihren Tod zu werden.

„[...] *Grace enters the film already imbued - ,naturally‘ - with Māoritanga and with the mana that comes from being a sort of tribal storyteller. Her medium of expression is her journal in which she writes mythological fables to read to Toot and her younger siblings.*“ (Nast/Pile, 1998, S. 431)

Eine der Schlüsselszenen im Film ist Graces *tangi*, ihr Begräbnis, bei dem sich die Erzählstränge und die diversen Charaktere vermischen. Alle kommen zusammen, sogar Boogie und Nig sind zum ersten Mal gleichzeitig am Bildschirm zu sehen. Beide Brüder tragen den Sarg ihrer jüngeren Schwester. Es scheint, als wäre Graces Tod der Katalysator für die Wiedervereinigung der Familie. (Nast/Pile, 1998, S. 344)

Tamahori verwendet bei seinem Film viel Cross-Cutting. Er bedient sich schneller Schnittfolgen zwischen mehreren Erzählsträngen. So auch bei den Geschichten von Boogie und Nig.

Boogie ist wenig älter als Grace. Nachdem er an einem Wagendiebstahl beteiligt war und erwischt wurde, bringt in die Polizei (die von einem Pākehā gespielt wird) nach Hause. Der Jugendrichter⁴⁵ übergibt die Vormundschaft für Boogie an Mr. Bennett, einen Sozialarbeiter, der im Film die Verkörperung von *Māoritanga* ist. Er bringt Boogie bei, dass nicht starke Fäuste einen Māori-Krieger ausmachen, sondern dass die Mentalität eines Kriegers in der inneren Stärke und Einstellung liegt.

Mr. Bennett: *You think your fist is your weapon?*
 *When I have taught you, your mind will be, you 'll carry your taiaha*⁴⁶
 inside you.

Boogie erlernt von Mr. Bennett den *haka*, den traditionellen Tanz der Māori, der metaphorisch als Anruf der Ahnen und als Einatmen deren Weisheit gilt. Als Boogie eines Tages vergeblich auf den Besuch seiner Familie wartet, wird er erneut von seinen Eltern enttäuscht. Alleine in der Übungshalle führt er den *haka* aus und lässt seiner Trauer und Wut freien Lauf. Boogies Verwandlung zu einem spirituellen Māori-Krieger hat funktioniert. Er hat seine Identität wieder gefunden (McDonald in: *Illusions*, 1995, S. 21)

Nig, der älteste Sohn der Heke-Familie, scheint nach Jake zu geraten. Er legt viel Wert auf seinen muskelbepackten Körper und schwarze Kleidung, ist mürrisch und aggressiv wie sein Vater. Bevor Nig der Gang Toa Aotearoa⁴⁷ beitrifft, wird er gemäß der Tradition auf brutale Weise von den

⁴⁵ Die Rollen der Polizisten und des Jugendrichters sind die einzigen Rollen im Film, die von Pākehā gespielt werden.

⁴⁶ *taiaha* bezeichnet den traditionellen Speer der Māori. (Nast/Pile, 1998, S. 344)

⁴⁷ *toa* ist die Bezeichnung für Gang; *Aotearoa* bedeutet Neuseeland. (www.maoridictionary.co.nz)

Mitgliedern zusammengeschlagen. Danach bekommt er ein *moko*, eine Gesichtstätowierung, die sein halbes Gesicht bedeckt.

Im Film gilt das *moko* als der Beweis für den Wunsch nach Stammeszugehörigkeit und als offizielles Abzeichen eines Māori-Kriegers. Dies ist Nigs Art und Weise zu seinen Wurzeln zu finden.

Die Szene, in der Nig von seinen Gangkollegen verprügelt wird und Boogie aus Enttäuschung über seine Eltern den *haka* tanzt, ist eine Allegorie für die Rückeroberung einer verloren geglaubten Identität. Der Film attestiert den beiden den Status als Krieger: Boogie, der seine Identität in der Lehre von *Māoritanga* findet und Nig, der durch sein optisches Auftreten einem Māori-Krieger immer ähnlicher wird. (Nast/Pile, 1998, S. 347f)

Nach Graces Beerdigung sitzt Beth mit ihren Kindern und Toot, den sie adoptiert, beim Essen. Boogie macht Nig ein Kompliment wegen seiner Tätowierung. Es kommt zu einem kurzen Dialog mit sehr viel Aussagekraft.

Boogie: *Your moko looks good.*

Nig: *You want one, too?*

Boogie: *No thanks, bro, I wear mine on the inside.*

Um nach der Kultur und der Ideologie der Māori zu leben, muss man keine (oder nicht zwangsläufig) eine Gesichtstätowierung tragen, sondern die innere Einstellung ändern. Das Ansehen der beiden Jungen als metaphorische Krieger bewahren sich Nig mit Hilfe der urbanen Gruppenidentität und Boogie anhand der erneuerten, also zerstörungsfreien Form der Männlichkeit. (McDonald in: *Illusions*, 1995, S. 23)

Das kleine Dorf, aus dem Beths Familie stammt, nimmt eine wichtige Rolle im Film ein. Es impliziert die Bedeutung von Heimat und von der Rückkehr zu den Wurzeln. Es symbolisiert *Māoritanga*. Nach dem Selbstmord von Grace wird das Dorf für Beth und ihre Familie zu einer bewohnbaren Alternative zu den heruntergekommenen Barracken am Rande der Großstadt.

Beth, Mutter von fünf Kindern, ist ein Opfer von häuslicher und vermutlich auch sexueller Gewalt. Sie hat tagtäglich mit Jakes aggressivem Verhalten zu kämpfen. So sehr sich die beiden auch lieben, Jake bekommt seine Wut nicht unter Kontrolle. Beth versucht ihn durch Ausreden zu schützen und macht sich selbst Vorwürfe, eine schlechte Ehefrau zu sein und ihn zu provozieren.

Beth: *I never learned to keep my mouth shut.*

Beth setzt dieses Verhalten bis zu dem Tag fort, an dem sich ihre Tochter Grace im Garten erhängt. Die Frau, die ihr totes Kind vom Baum nimmt, ist nicht mehr die gleiche Beth Heke. Mit Hilfe ihrer Familie, die zurückgezogen in ihrem Heimatdorf und im Einklang mit ihrer Māori-Identität lebt, findet sie ihre Würde und ihren Stolz wieder. Sie verlässt Jake.

Beth werden in ‚Once Were Warriors‘ alle großen Reden zuteil. Jake will sie zum Schweigen bringen und weiß, wie er sie in ihrer Māori-Ehre verletzen kann.

Jake: *You are not on the marae now.*

Beth befindet sich zwar nicht auf einer *marae*, aber der Film wird zu ihrer eigenen Redefläche und gleichzeitig auch zu einer für alle anderen geschlagenen und misshandelten Frauen. (McDonnell, 1998, S. 174)

Bei Graces Beerdigung spricht Beth die Worte, „*we are home*“, und meint damit die Rückkehr zu ihrem Land, zu ihrer indigenen Kultur und zu ihrer Identität.

Gegen Ende des Films findet Beth in Graces Tagebuch den Grund für ihren Selbstmord. Sie konfrontiert Jake und Onkel Bully in Jakes Stammlokal. Jake glaubt ihr zuerst nicht und will wieder seine Hand gegen sie erheben. Diesmal ist es Nig, der sich vor seine Mutter stellt. Dies versinnbildlicht abermals seinen Mut und seine Stärke als Māori.

Jake liest Graces letzte Zeilen, erkennt die Wahrheit und prügelt Bully zu Tode.

Die Schlusszene gehört zu den markantesten Stellen in ‚Once Were Warriors‘. Wieder ist es Beth, die dem Film die finale Aussagekraft gibt. Sie stellt sich vor Jake auf und verlässt ihn mit folgenden Worten.

Beth: *I've found something better, Jake, and I'm going to make damn sure my kids have it all. You've got nothing I want. Our people once were warriors, but not like you, Jake. They were people with mana, pride, people with spirit.*

Jakes Antwort darauf ist eine, die von seiner Figur zu erwarten ist und untermauert nur abermals, dass sich Jakes Charakter während des Films und trotz der Geschehnisse nicht verändert hat.

Jake: *Fuck all that warrior shit!*

Jake veranschaulicht die physischen Merkmale eines traditionellen Māori-Kämpfers. Er ist groß, muskulös, trägt Tätowierungen und hat ein selbstbewusstes Auftreten. Trotz all dieser Attribute hat er jegliche Verbindung zu seinem indigenen Erbe verloren. Jake versagt nicht nur in der Rolle des Māori-Kriegers, sondern ebenso in seiner Rolle als Vater und Ehemann. Er steht - inklusive seiner Kumpel - für eine Generation von Māori, die sich im urbanisierten Raum, unterdrückt von einer weißen dominanten Kultur, nicht zurecht findet. (Nast/Pile, 1998, S. 341)

Eine Autofahrt zu Boogies Jugendanstalt, um ihm einen Besuch abzustatten, endet so jäh wie sie schön begonnen hat. Die Eltern sitzen vorne im Auto, die Kinder auf der Rückbank. Es wird gesungen und gelacht. Zum ersten Mal im Film scheint die Familie glücklich zu sein. Alles wirkt wie ein klassisches Familienporträt. Sie legen eine Pause ein, setzen sich ins Gras und blicken auf Beths Heimatdorf. Sie erzählt die Geschichte ihrer Herkunft, ihres Stammes und die Umstände ihrer Heirat. (Jake wurde von Beths Familie nicht akzeptiert, da er seine Māori-Identität bewusst verleugnet.) Eine Einstellung auf Jake zeigt seinen Unmut, in dem vermutlich viel verletzter Stolz liegt. Diese Szene elaboriert erneut Jakes Distanzierung von Beths Familie und seiner eigenen Māori-Kultur. (McDonald in: Illusions, 1995, S. 21)

Die Harmonie ist verschwunden. Jake fährt - anstatt in die Jugendanstalt - zurück in sein Stammlokal, wo er sich betrinkt und seine Freunde zu später Stunde noch zum Feiern nach Hause bringt. In dieser Nacht wird Grace von Onkel Bully vergewaltigt.

Nachdem sich Grace erhängt hat, läuft Jake mit einer Axt in den Garten, um die schmerzhafteste Erinnerung an den Tod seiner Tochter zu vernichten. Beim ersten Schlag auf den Baum bricht der Axtkopf. Diese Szene ist eine allegorische Darstellung der absoluten Ohnmacht Jakes. Zum ersten Mal verspürt man Mitleid mit dem brutalen Ehemann. (McDonnell, 1998, S. 175)

Jake weigert sich zu Graces Begräbnis auf die *marae* zu kommen. Um beide zeitgleich stattfindenden Geschehnisse darzustellen, schneidet Tamahori zwischen Graces *tangi* und Jakes exzessivem Besuch im Pub hin und her. Die Kontraste, die diese zwei Geschichten automatisch implizieren, werden durch die beeindruckenden Querschnitte verstärkt. (Nast/Pile, 1998, S. 351)

Nach Jakes letzten Worten am Ende des Films, nachdem er von Beth und seiner Familie verlassen worden ist, beendet Lee Tamahori den Film mit einer Kamerafahrt, die Jake immer kleiner werden

lässt. In die Abschlussszene wird das gellende Geräusch einer Sirene eingespielt, die Jakes Gefluhe schlussendlich übertönt.

In Tamahoris Film manifestiert sich die Schuld an der Misere der urbanen Māori im Verlust ihrer autochthonen Identität. Im Film wird die Rückkehr zu den kulturellen Wurzeln als einziger Weg verstanden, um dieser weltentrückten Ideologie zu entfliehen.

„*The Heke family was a family in crisis because of a lack of Māori identity. [He] wanted to show that but also give hope, with Beth and her children finding their identity as Māori.*“ (McDonald in: Illusions, 1995, S. 22)

Diese Theorie beschneidet jedoch alle anderen Māori, die sich nicht mit ihrer indigenen Herkunft identifizieren wollen. Dies würde bedeuten, dass all die eben Genannten ihrer Kultur beraubt sind und infolgedessen ein unglückliches Dasein fristen müssen. (Illusions, Nr. 24, 1995, S. 22)

In ‚Once Were Warriors‘ sind diejenigen die Helden, die den Weg zu ihrem kulturellen Ursprung wieder finden. Für Graces Charakter war es das Schreiben und Erzählen von Māori-Geschichten. Boogie erlernt den *haka*. Nig wird Mitglied in einer Māori-Gang und bekommt ein *moko*. Beth geht zurück auf die *marae*. Diese Lösungen scheinen den Schlüssel zum ideologischen Glück zu liefern. Beinahe scheint es, als würde der Film als propagandistisches Mittel fungieren wollen, indem er das Publikum mit seiner veritablen Quintessenz überzeugen möchte. Jake, der einzige, der sich als blutechter Māori dem *Māoritanga* entzieht, bleibt weiterhin unglücklich und allein. Polemisch argumentiert sollten folgerichtig alle Māori in Neuseeland nach der Māori-Kultur leben. (McDonnell, 1998, S. 179)

‚Once Were Warriors‘ hatte einen außergewöhnlichen Einfluss auf die neuseeländische Gesellschaft. Nationale Medien berichteten in Fällen von häuslicher Gewalt und Kindesmissbrauch von Schandtaten in „*warrior families*“. Beratungszentren wurden von Männern frequentiert, die sich eingestanden, ein „*warrior problem*“ zu haben. Der übertragene Gebrauch des Wortes schien in die Alltagssprache Neuseelands Einzug zu halten. Somit war der kulturelle Einfluss des Films in den nationalen Kontext nach seiner fulminanten Rezeption bewiesen. (Stringer, 2003, S. 233)

Lee Tamahori setzte mit ‚Once Were Warriors‘ durch seine sachliche, aber zugleich emotional-künstlerische Darstellung das Thema Gewalt in der Familie auf die Agenda.

„Once Were Warriors is truly a frightening and powerful film. [...] This takes place in the most frightening place of all, the homes of New Zealanders.“ (Croot, 1994, S. 8)

Viele Kritiker begrüßten den provozierenden politischen Inhalt des Films, welcher seinen sozialen Lehrauftrag zu erfüllen schien. Die delikate Thematik von ‚Once Were Warriors‘ ist kein neuseeländisch-spezifisches Problem, sondern ein weltumspannendes. Ein Zitat der Produzentin Robin Scholes unterstreicht noch einmal die Wichtigkeit und den Erfolg des Films:

„What I’m most proud of is that people will not be able to leave the cinema and not talk about the film. [...] We believe we have made something which is passionate, which will be controversial [...] it will open discussion.“ (zit. nach Stringer, 2003, S. 234)

Lee Tamahori und Riwia Brown lehnten sich stark an Alan Duffs gleichnamigen Roman an, konzentrierten sich im Film aber stärker auf die positive Darstellung der Māori-Kultur und hielten die Hoffnung auf Besserung für die jüngere Generation von Māori hoch.

Im Neuseeland der 1980er Jahre wurde ein Bild von Māori geprägt, das sie in Harmonie mit der Kultur der Pākehā präsentierte. Die Māori-Renaissance in den 70er und 80er Jahren und das Rückbesinnen der Pākehā auf die indigenen Wurzeln ihrer Heimat veranlasste einen ideologischen Ruck in Neuseeland. Bikulturalität wurde ab 1990 zu der 150 Jahre Feier des Treaty of Waitangi groß geschrieben. Die reziproke kulturelle Eintracht täuschte aber. Es existierte ein breites sozio-ökonomisches Gefälle zwischen Pākehā und Māori, über die sich Alan Duff in folgender Weise äußerte.

„[...] these utopian images of bi-racial harmony mask the fact that there exists a huge socio-economic gap between Pākehā and Māori which has established a situation of virtual apartheid within New Zealand.“ (zit. nach Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 205)

Tamahori setzte mit seinen filmischen Charakteren ein Statement zum wirklichkeitsfremden Bikulturalismus in Neuseeland. Nichts an seinen Figuren zeugt von kultureller Eintracht und harmonischen Miteinander in einem idyllischen, friedfertigen Aotearoa. Rena Owens (Beth Heke) verstand die realistische Darstellung der Māori in ‚Once Were Warriors‘ als logische Schlussfolgerung auf das visionäre politische und kulturelle Gebilde. Die Familie Heke war für sie ein Schritt in die richtige Richtung.

„This film tells the truth about what happens to a race that has been systematically demoralized, what's left after you've stripped a people of their pride and made them feel like second-class citizens.“ (zit. nach Stringer, 2003, S. 235)

In der filmischen Version von ‚Once Were Warriors‘ nehmen Pākehā-Charaktere im Gegensatz zum Roman nur eine marginale Rolle ein. Sie werden zwar in beruflich höheren Positionen präsentiert (Richter, Polizist), ziehen aber weder Neid noch Bewunderung ob ihrer hohen Stellung auf sich. (Keown in: Conrich/Murray, 2008, S. 206)

Barry Barclay bekrittelte Tamahoris Darstellung der Māori-Charaktere. Er meinte, die Präsentation von aggressiven, arbeitslosen und trinkenden Māori aus der sozialen Unterschicht wäre erniedrigend und würde international ein schlechtes Bild auf sie werfen.

„We have a whole generation of Māori that have accepted One Were Warriors as part of their culture and very few have spoken out about whether it's accurate or the effect it might have.“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S. 7)

Unkritische Rezipienten würden demnach den Inhalt des Films und das Verhalten der Darsteller für bahre Münze nehmen und Māori weiterhin stereotypisieren. Trotz dieser Vorwürfe an den Regisseur und die Drehbuchschreiberin bewundert Barclay sie für den Mut diesen Film gemacht zu haben.

„[...] I think that a lot of images may not necessarily be read right away, but I'm pleased they are in the record. [...] I think there was a great deal of bravery and aroha⁴⁸ in everybody who participated in making the film, Māori and non Māori [...].“ (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S. 7)

Moana Sinclair, Juristin und Dokumentarfilmerin, befürwortet den Frontalangriff auf das bigotte Sozialwesen, den Lee Tamahori mit seinem Film zu verantworten wusste. Der Film ist in ihren Augen ein notweniger, schmerzhafter Prozess, um des Überlebenswillens einer kulturellen Marginalität.

⁴⁸ *aroha* bedeutet Liebe, Zuneigung, Leidenschaft. (<http://www.thefreedictionary.com/aroha>)

„[...] ‚Once Were Warriors‘ was, I think, a positive thing. Regardless of the pain. A lot of Māori people thought it was hanging out our pain for everybody and it was a voyeuristic kind of experience. A lot of Māori found that particularly painful but it’s all part of an expression and a reconstruction and redeveloping and rebuilding for people that have been broken.“ (Sinclair, Interview, 2004)

Anschließend geht sie auf den Einfluss ein, den ‚Once Were Warriors‘ auf die neuseeländische Gesellschaft hatte. Sie war von der positiven Resonanz des Films überzeugt.

„[...] It had a wonderful effect on society and myself. It’s been an universal thing, anywhere in the world. It’s been essential to us as going back to the core, the source of problems. I know that the film is used in reservation in the States amongst indigenous people to look at the problems; it’s used as a therapy.“ (Sinclair, persönliches Interview, 2004)

‚Once Were Warriors‘ ist ein sozial-realistisches Drama, das das koloniale Vermächtnis - Rassismus und ein schlecht funktionierendes Sozialwesen - eingebettet in einen subtilen filmischen Kontext an den Pranger stellt. So destruktiv der Film auch erscheinen mag, er erzeugt Hoffnung. Aufgrund seiner Affektivität, die er trotz seiner Zerstörungskraft hinterlässt, erfährt das kulturelle Erbe der Māori in Tamahoris Film seinen Höhepunkt.

‚Once Were Warriors‘ erzeugt das Porträt eines Māori, wie ihn Riwia Brown und Lee Tamahori verstehen möchten. Es ist das Bild eines Kriegers, der willensstark und frei von aggressiven Trieben, von Geist und Tradition beflügelt ist. In seinem kompromisslosen und provozierenden Stil birgt der Film zugleich einen großen Hang zur Pragmatik und Authentizität.

8.1.5 Don Selwyn

Der Schauspieler, Produzent und Regisseur gehörte zu den markantesten Persönlichkeiten im neuseeländischen Film und Fernsehen. Mit dem Film ‚Sleeping Dogs‘ (1977), welcher als erster neuseeländischer Film international vermarktet wurde, wurde er als Schauspieler berühmt. 1984 initiierte Don Selwyn ein Studienprogramm im Bereich Filmisches Arbeiten für Māori, welches er bis 1990 leitete. Aus dieser Institution heraus und mit der Unterstützung des Department of Māori Affairs, formierte sich zwei Jahre später die Produktionsfirma He Taonga Films. Selwyn erkannte die asymmetrische Arbeitssituation innerhalb dieses Genres und wollte mit Hilfe seiner Schule und

He Taonga Films den Mangel an Māori-Technikern und -Schauspielern ausgleichen. Er ermöglichte den Absolventen mittels seiner innovativen Einrichtungen einen praktischen Einstieg in die Filmbranche und bot ihnen gleichzeitig eine Gelegenheit, ihre eigenen Geschichten zu erzählen. (o.V. in: Weekend Herald, 17.02.2002, S. A29)

Für seinen Beitrag zur Bewahrung und Stabilisierung der Māori-Kunst und -Kultur wurde Selwyn 1999 mit dem New Zealand Honours Award ausgezeichnet und 1995 zum Neuseeländer des Jahres gekürt.

Selwyn arbeitete unter anderem mit Barry Barclay zusammen und gemeinsam entstand 2000 unter seiner Produktionsleitung Barclays Projekt ‚The Feathers of Peace‘.

Er war Castingleiter bei ‚Once Were Warriors‘, ‚What Becomes of the Broken Hearted‘, ‚Broken English‘, ‚Jubilee‘ und ‚Crooked Earth‘. (Media Kit, <http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/Files/MediaKit.pdf>)

‚The Māori Merchant of Venice‘ ist Selwyns erster Spielfilm.

8.1.5.1 The Māori Merchant of Venice (2002)

Der letzte Spielfilm in der Reihe des Māori-Films ist ein Werk, das zehn Jahre Realisationszeit bedurfte. Shakespeares Stück *„Der Kaufmann von Venedig“* wurde 1945 von Pei Tei Hurinui Jones ins Māori übersetzt, mit der Intention, älteren Māori, die kaum bis wenig Englisch sprachen, die Schönheit einer Shakespeareschen Erzählung näher zu bringen. Don Selwyn wandelte es 1990 in ein Theaterstück um und arbeitete danach an seiner Verfilmung. ‚The Māori Merchant of Venice‘ ist die erste Shakespeare-Verfilmung aus Neuseeland und die erste, die in einer indigenen Sprache gedreht wurde.

Das Einzigartige an ‚The Māori Merchant of Venice‘ ist die Tatsache, dass der ganze Film auf Māori gefilmt wurde. Zusätzlich wurde er mit englischen Untertiteln versehen, um ihn auch einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. Nicht nur die Sprache lässt keinen Zweifel an der Deutlichkeit, mit der sich der Film als neuseeländisches Produkt zu erkennen gibt. Die Landschaft als ansehnliches Attribut und die Mischung aus kulturellen Besonderheiten von Māori und anderer in Neuseeland angesiedelten Kulturen wie beispielsweise aus den Regionen des Pazifiks geben dem Film die für Neuseeland typische Interpretation. (Media Kit, <http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/Files/MediaKit.pdf>)

Der Inhalt des Films weicht nicht von der Originalerzählung ab. Wie auch bei Shakespeare geht es um Liebe, Rache, Vergeltung und die Lösung eines zunächst aussichtslosen Problems.

Die im Film verwendete Sprache der Māori und Teile der für sie typischen Rituale wie etwa Begrüßungszeremonien, Tänze und die Verwendung traditioneller Musik, erzeugen im Ganzen eine Neuheit innerhalb des Genres des indigenen Films. Trotz des evidenten Māori-Touchs tragen die Schauspieler aber weder ein *moko*, noch traditionelle Māori-Hemden beziehungsweise -Kleider, sondern Kostüme aus der Zeit des 17. Jahrhunderts.

„We are using Māori language and cultural elements as a vehicle to be able to express the dynamics that Shakespeare came up with. The characters are not sourced from Māoridom, but there are analogies.“ (Media Kit, <http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/Files/MediaKit.pdf>)

Don Selwyns Ziel war es, eine Sprache, die vor ein paar Jahrzehnten als beinahe ausgestorben galt, via Massenmedium wieder aufleben zu lassen und sie dadurch einer breiten Masse zugänglich zu machen. Programmatisch griff er bei der Wahl seiner Darsteller mehrheitlich zu jungen Schauspielern, die symbolisch eine Brücke zum jungen Publikum bauen sollten, damit sich diese zum Erlernen von Māori animiert fühlten.

Darüber hinaus wollte er nach dem vierten und bis zu jenem Zeitpunkt letzten Māori-Film (‘Once Were Warriors’), der Māori in ein kritisches Licht rückte, einen Film machen, der die Welt der Māori aus einer anderen Perspektive zeigt.

Die Tatsache, dass Selwyn diese Geschichte ausgesucht hat und seinen Film ausschließlich mit Schauspielern indigener Herkunft besetzte, führte zu kontroversen Reaktionen in Bezug auf diverse Anspielungen auf die Realität innerhalb der neuseeländischen bikulturellen Gesellschaft. ‘The Māori Merchant of Venice’ handelt von Unterdrückung, Vorurteilen und das Streben nach blutiger Rache und kann in einem historischen Kontext auf die Beziehung zwischen Māori und Pākehā umgemünzt werden.

„Despite obvious race-relations implications, [...] Selwyn turns its problems into advantages. [...] At the most basic level, by substituting a Māori for a Jew, the film shows up the arbitrariness of prejudice, and plays to a knowing audience’s sympathies. [...] Suddenly, it seems quite apt.“ (Selwyn in: Listener, 2002, S. 52)

Die Liebe zur Māori-Sprache und zur -Kultur halfen Don Selwyn bei der Verwirklichung seines Filmprojekts. ‘The Māori Merchant of Venice’ wurde zu einem Film mit noch nie dagewesener

Beispiellosigkeit in der Geschichte des indigenen Films, da mit ihm die Sprache der Māori ihre Unsterblichkeit fand. Der Film reflektiert den noch immer anhaltenden Trend zur Rückeroberung und Aufwertung der Māori-Kultur in Neuseeland. Er ist ein Statement für die Māori-Sprache und die Māori-Kultur. Doch trotz seiner Neuartigkeit und seiner vielen positiven Rezensionen erzielte ‚The Māori Merchant of Venice‘ weniger Aufmerksamkeit als ‚Once Were Warriors‘.

„It is not the most important film that’s ever come out of this country, but then even if Merchant fails miserably at the box office, it will still have broken new ground.“ (Selwyn in: Listener, 2002, S. 53)

Das Faktum, dass ‚The Māori Merchant of Venice‘ auf Māori ist, verrät bereits das Zielpublikum, das Selwyn erreichen wollte. Die englischen Untertitel ermöglichten es aber auch Māori, die nicht des Māori mächtig waren, sowie Nicht-Māori, sich den Film anzusehen. Selwyns Wunsch war es, den Film zuerst seinem Volk zu zeigen, bevor er in ganz Neuseeland ausgestrahlt wurde.

„It’s their language. They deserve the premiere.“ (http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/The_Film_Makers/He_Taonga_Films_Ltd/he_taonga_films_ltd.html)

Barry Barclay kommentierte Selwyns filmische Produktion und verglich ihn mit anderen bis zu jenem Zeitpunkt erschienenen Māori-Filmen. In seinen Augen zählte ‚The Māori Merchant of Venice‘ nicht nur aufgrund der Sprache zu einem der wichtigsten Māori-Filme, der je gemacht wurde, sondern er zog von der Symbolhaltigkeit des Films eine Verbindung zur zukünftigen Identität und Ideologie der Māori.

„The film will make many other Māori films small by comparison. It isn’t just about taking the language into the community but the symbolic effect of an iconic film and what it means to have a film as part of the kaupapa⁴⁹.“ (NZ Herald 10.12.2001)

⁴⁹ kaupapa wird mit Ideologie, Agenda, Programm, Diskurs, Diskussion übersetzt. (www.maoridictionary.co.nz)

8.2 Zusammenfassung

Hier soll retrospektiv ein Resümee über die in diesem Kapitel beschriebenen Filme von Māori-Filmemachern, die innerhalb des Zeitraums von 1983 bis 2002 entstanden, gezogen werden. Bei Betrachtung aller sechs Filme kann zusammenfassend gesagt werden, dass es zwei verbindende, übergeordnete Diskurse im neuseeländischen indigenen Film gibt: Die Notwendigkeit von Souveränität und die adäquate Darstellung der kulturellen Werte der Māori überspannen den gemeinsamen narrativen Bogen.

In diesen sechs Filmen wird trotz ihrer unterschiedlichen Herangehensweisen an das Thema das Māoritum zelebriert. Die Regisseure erheben auf individuelle und kreative Art und Weise die indigene Kultur inklusive ihrer traditionellen Riten zum Leitmotiv. Infolgedessen liegt der Schwerpunkt in diesen Filmen auf der Repräsentation der nationalen und kulturellen Identität in Neuseeland.

Innerhalb der aufstrebenden Bewegung der Māori-Renaissance fand jeder der oben genannten Filmemacher seine spezifische Art, um den Stolz über die verstärkte Identifikation mit der Kultur der Māori aufzuzeigen. Das Spektrum der Darstellungsweise reicht hier von konservativ (Ngati) bis radikal (Patu!, Once Were Warriors). Trotz ihrer unterschiedlichen Methoden verfolgen alle Filme das gleiche Ziel: Die Darstellung der eigenen Identität und Kultur aus der Sichtweise eines Māori. (Keown, in: Conrich/Murray, 2008, S. 197)

Was alle Filme miteinander verbindet ist die Festigung des kulturell Transportierten. Die Kultur und die Sprache des indigenen Volkes werden durch diese Filme unsterblich.

„[The films] have got a sense of continuation what the Pākehā culture does not easily have. In the sense of getting Māori filmmaking going is the sense of getting the whole Māoridom going.“ (Barclay, Interview, 2004)

Die Filme ‚Patu!‘, ‚Ngati‘ und ‚Te Rua‘ beschäftigen sich vordergründig mit dem hohen Stellenwert, den die Selbstbestimmung der eigenen Bevölkerung einnehmen muss, um als autonome Kultur innerhalb einer dominanten Gesellschaft zu überleben.

Die Identität der Māori wird in jedem einzelnen Film auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlicher Pointierung hervorgehoben. In ‚Patu!‘ ist es der sozialkritische, geschichtliche

Rahmen. In ‚Ngati‘ und ‚Mauri‘ sind die Beleuchtung traditioneller Werte und Rituale und die Wichtigkeit der kulturellen Gemeinschaft das Leitmotiv. ‚Once Were Warriors‘ verdeutlicht mit einer dramatischen Geschichte die Auswirkungen der Urbanisierung, die mit dem Verlust der indigenen Werte einhergeht und zeigt gleichzeitig die sozio-kulturelle Asymmetrie in der zeitgenössischen neuseeländischen Gesellschaft auf. In ‚Te Rua‘ zeugt die Rückerlangung der kulturellen Artefakte von einer identitätsstiftenden Notwendigkeit. ‚The Māori Merchant of Venice‘ ragt insbesondere wegen seiner Sprache hervor und behandelt präzedenzlos die Stärkung der kulturellen Identität durch die Verwendung von Māori im Film.

In den hier thematisierten Filmen stößt man konstant auf die Gegenüberstellung von Tradition und Moderne (Māori- vs. Pākehā-Kultur).⁵⁰ Im Gegensatz zu Filmen von Pākehā lösen sich die daraus resultierenden interkulturellen Probleme durch Propagierung reziproker Akzeptanz und reziprokem Verständnis auf. Die Reformation des klassischen neuseeländischen Denkmusters, welches das bikulturelle Zusammenleben in Neuseeland lange Zeit in Frage stellte, war die Intention dahinter. Durch das Aufzeigen der positiven Sichtweise auf die kulturellen Werte von Māori sollte ein harmonisches Miteinander vorangetrieben werden und ein besseres Verständnis innerhalb der Pākehā-Gesellschaft erzielt werden.

Die authentische Sicht der eigenen Kultur und die Darstellung von Māori als stolzes Volk, welches durch das Leben nach traditionellen Werten beziehungsweise durch die Rückkehr zu ihren Wurzeln zu ihrer eigenen Identität finden und diese stärken kann, ist allen Filmen latent zu Eigen. Der Effekt, den diese sechs Filme stellvertretend als Sprachrohr für alle indigenen Völker hatten, ist mit Gewissheit der, dass das Selbstbewusstsein, allein bereits durch die Möglichkeit der authentischen Präsentation des eigenen Volkes, nach langen Jahren der Missrepräsentation und medialen Sprachlosigkeit, gestärkt wurde.

Da sich Identität, entsprechend der Theorien der Cultural Studies und der interkulturellen Kommunikation, aus der Abgrenzung zu und im Vergleich mit anderen Kulturen ergibt, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass der Māori-Spielfilm, als Beispiel eines möglichen Kulturkontaktes, durch die voneinander differenzierte Selbstdarstellung und die Verwendung der eigenen Sprache, als identitätsstiftendes beziehungsweise -förderndes Merkmal fungiert.

Zudem jede Kommunikation an den eigenen kulturellen Kontext gebunden ist, ergeben sich, ohne adäquates Wissen über den spezifischen Diskurs, interkulturelle Missverständnisse während und/oder nach der Rezeption. Ohne ausreichende Kenntnis um das fremdkulturelle Orientierungssystem

⁵⁰ ‚The Māori Merchant of Venice‘ bildet hier die einzige Ausnahme.

würde Kommunikation misslingen. Und da sich Kommunikation und Kultur wechselseitig bedingen, können Māori-Filmmacher anhand der filmischen Vermittlung ihrer kulturellen Diskurse zu einem besseren interkulturellen Verständnis und zugleich zur Stärkung der Identität der autochthonen Bevölkerung beitragen.

9. Inter- und Transkulturelle Kommunikation

Dieser Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Aspekten der inter- und transkulturellen Kommunikation mit besonderem Augenmerk auf die mediatisierte Kommunikation zwischen Māori und Pākehā. Im folgenden Abschnitt soll nicht nur auf die Notwendigkeit einer funktionierenden Kommunikation zwischen Mitgliedern zweier unterschiedlicher Kulturen im gesellschaftlichen Leben, sondern auch in filmisch vermittelten Realitäten hingewiesen werden.

Anfangs werden einige Schlagworte der interkulturellen Kommunikation erläutert, um später auf die Ansätze der transkulturellen Kommunikation einzugehen. Theorien der transkulturellen Kommunikation bekritteln die Legitimation der interkulturellen Kommunikation, da sich ihre Ausgangspunkte in der heutigen Phase der Globalisierung als obsolet erweisen. Um in den Bereich der transkulturellen Kommunikation einzutauchen, müssen vorweg die Facetten der interkulturellen Kommunikation beleuchtet werden. Es soll ausführlich begründet werden, dass die Denkweise der interkulturellen Kommunikation unwillkürlich zur transkulturellen Kommunikation übergehen muss, um dem Zeitgeist von heute in der Analyse von Kommunikationsprozessen im Kulturkontakt und der Herausbildung neuer Kulturen gerecht zu werden.

9.1 Interkulturelle Kommunikation

Trotz der Kritik an der interkulturellen Kommunikation erweisen sich viele ihrer Theorien in dieser Arbeit als stichhaltig und auf das kommunikative Verhältnis zwischen Māori und Pākehā zutreffend. Auf den folgenden Seiten sollen sie zur näheren Betrachtung herangezogen werden.

9.1.1 Die Bedeutung von Kultur innerhalb der interkulturellen Kommunikationswissenschaften

Kultur gilt als Grundlage jeglicher in diesem Feld getätigter Analyse. Laut Hauser (Hauser, 2003, S. 10) ist sie eine Sammlung von Symbolen, die einer Gesellschaft als charakteristisch gilt. Sie beinhaltet Sprache, Gestik, Mimik, Rituale und Verhaltensregeln und vereint alle Denk-, Fühl- und Handlungsmuster einer sozialen Organisation in einem ihr spezifischen Orientierungssystem. Dieses Orientierungssystem basiert auf den menschlichen Prozessen, die für eine Gruppe maßgeblich sind. Kultur übernimmt in diesem Sinn eine gesellschaftliche Funktion, indem sie den Mitgliedern jeweiliger Gesellschaften Anhaltspunkte in einer komplexen Umwelt offeriert. Sie kann somit als kollektive Gegebenheit definiert werden, da sich Menschen, die sich im selben

Gesellschaftskreis bewegen, der gleichen kulturellen Muster bedienen.⁵¹ Dies impliziert zusätzlich die Bildung und Bereitstellung von Stereotypen. Trotz der negativen Konnotation, die dieser Begriff in sich birgt, weil er in weiterführender Folge Ausschluss bedeutet, helfen Stereotype die komplexe Umwelt zu vereinfachen.

„Nach Ansicht der kognitiven Theorie sind Stereotype Ausdruck normalen Funktionierens der menschlichen Informationsverarbeitung. Der Theorie der sozialen Identität zufolge dienen Stereotype und Vorurteile dem Ziel, die eigene soziale Identität zu verbessern.“ (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 69)

Kultur erfüllt, auch mittels Erzeugung von Stereotypen, das grundlegende menschliche Bedürfnis nach Struktur. Aufgrund der kennzeichnenden Normen, Werte und Bedeutungszuschreibungen findet sich das Subjekt in seiner sozialen Umgebung zurecht, kann in einem Abgrenzungsprozess von anderen auf sich selbst schließen und sich mit dem eigenen Orientierungssystem identifizieren. Kultur kann nicht erlernt werden, sondern man eignet sie sich im Lauf der Sozialisierung an. Der Mensch wird in eine soziale Gruppe hinein geboren und erlernt in einem automatisch stattfindenden, unbewussten Prozess die in der Kultur manifestierten Konventionen kennen und internalisiert sie. In Anlehnung an Hofstede (Hauser, 2003, S. 10, zit. nach Hofstede, S. 4) wird Kultur als *„[...] die kollektive Programmierung des Geistes, die die Mitglieder einer Gruppe oder Kategorie von Menschen von einer anderen unterscheidet“*, bezeichnet.

Menschen definieren sich über die Zugehörigkeit zu einem solchen Orientierungssystem und verständigen sich innerhalb des ihnen bekannten Kontextes. Kultur stellt demnach eine Auswahl an Interpretationsmustern bereit, die den Individuen als Hilfsmittel zur Eingliederung in eine Gesellschaft zur Verfügung stehen. Welchen Nutzen der Mensch daraus zieht, obliegt seiner persönlichen sozialen und kommunikativen Kompetenz, aus deren Potenzial er in kulturellen Überschneidungssituationen schöpfen muss. (Lüsebrink, 2004, S. 10)

⁵¹ Hier spricht man von einem Prozess der Sozialisierung. Da diese Sozialisierung eines Individuums innerhalb einer bestimmten Gesellschaft stattfindet, wird ihm innerhalb der sozialen und kulturellen Erziehung die für jene Gesellschaft wichtigen und aktuellen Diskurse vermittelt. Diese werden internalisiert und sind dem Menschen daher nur mehr unbewusst zugänglich. (Hauser, 2003, S. 10)

9.1.2 Die Bedeutung von Identität

Wie bereits in dem Kapitel Cultural Studies erwähnt, entsteht Identität aus dem Vergleich mit anderen. Im Kontakt mit anderen Kulturen entwickelt sich erst das Bewusstsein für die eigenen kulturellen Werte und Verhaltensregeln. Durch die Erkenntnis, dass neben den eigenen Normen noch andere Werte existieren, die in der fremden Kultur als üblich und normal gelten, stößt man an die eigenen Handlungsgrenzen. Der Kontakt mit anderen Kulturen und die einhergehende Entdeckung des eigenen kulturellen Bewusstseins sind die notwendigen Voraussetzungen für die Bildung von Identitäten. (Hauser, 2003, S. 22)

Dass verschiedene Kulturen aufeinandertreffen, ist aufgrund der mittlerweile weltweiten Verkettung von Kommunikationsflüssen allgegenwärtig. Die vielfältigen Formen des Kulturaustauschs erstrecken sich nicht nur über mediale Netze. Diese sollen in dieser Arbeit aber besondere Beachtung finden, da speziell die Medien- und Massenkommunikation eine kulturübergreifende Verständigung voran treibt. Die Aufweichung territorialer Grenzen kann die Stabilität einer Identität beeinträchtigen, da sie sich mit einer ständigen Gegenüberstellung anderer Kulturen konfrontiert sieht. Die konstante Abgrenzung zu Anderen gehört unumgänglich zur Manifestation der eigenen kulturellen Identität. Mit Hilfe der Verwendung von Stereotypen wird eine Trennungslinie zwischen dem Fremden und dem Eigenen gezogen und das Fremde dadurch von der eigenen Identität ausgeschlossen. (Markom/Weinhäupl, 2007, S. 8)

Neben kulturellen Werten und Normen, deren Bedeutungen immer im gesellschaftlichen Kontext zu verorten sind, hat die Sprache einen nicht minder großen Einfluss auf die Identifikation mit einer sozialen Struktur. Sie ist ein fixer Bestandteil der Identität und kann das Bindeglied oder die Trennungslinie zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen sein. Sprache übernimmt eine Schlüsselfunktion in der sozialen Interaktion. Ihre Zeichen sind unerlässliche Komponenten der jeweiligen Identität einer Nation, einer Gesellschaft oder einer sozialen Gruppe. (Robinson, 1991, S. 160)

„Die Laute und schriftlichen Symbole sind Teile der kulturellen und ethnischen Identität eines Individuums, die eine starke emotionale Bindung hervorrufen können und die dem Individuum auch in einer fremden Umgebung das Gefühl der Vertrautheit und Sicherheit vermitteln.“ (Thomas/Kinast/Schroll/Machl, 2003, S. 74)

Die Verwendung von Wörtern und der jeweiligen grammatikalischen Strukturen formen das charakteristische kommunikative Verhalten und prägen zugleich auch die Lesart von Äußerungen des Gegenübers.⁵² (Thomas/Kinast/Schroll/Machl, 2003, S. 74)

Die kulturelle Identität Neuseelands hat sich seit der Kolonisierung des Landes im 19. Jahrhundert verändert. Von einer von westlichen Werten geprägten Welt und einer monokulturellen Machtstruktur hat sich Neuseeland im Lauf der Jahre zu einer Nation entwickelt, die sich mit ihren indigenen Wurzeln beschäftigt. Das öffentliche Auftreten als bikulturelle Gesellschaft manifestiert sich unter anderem in der Präsentation des *haka* bei sportlichen Veranstaltungen. Nach Jahren der Adaption von westlichen Werten auf Seiten der Māori erkannten sie den Verlust ihrer eigenen kulturellen Identität und strebten vermehrt eine Rückkehr zu ihren indigenen Wurzeln an. Es kam zu einer Hybridisierung - respektive Annäherung - beider Kulturen, die die heutige nationale Identität Neuseelands auszeichnet.

Die auf den kulturellen Kontext zurückzuführende Lesart eines Individuums beinhaltet automatisch eine Erwartungshaltung in Bezug auf den Gesprächspartner. In der Sprache der Māori gab es lange Zeit keine verbal-spezifische Bezeichnung für die Höflichkeitsbekundungen „bitte“ und „danke“. Da Māori diese Wörter nicht in ihrem Vokabular hatten, verwendeten sie sie auch nicht im Englischen. Der Gebrauch dieser Wörter hatte für sie keine semantische Aussagekraft. Die Tatsache, dass es im Māori kein Synonym für das Englische „danke“ gab, ließ Pākehā darauf schließen, Māori seien undankbar und unhöflich. Diese Annahme resultierte aus den von westlichen Strukturen geprägten Ansprüchen, die Pākehā an die impliziten Werte von Höflichkeit und von gesittetem Benehmen stellten. Nach europäischer Manier erhält man auf eine nette Geste oder nach der Übergabe eines Geschenks die Antwort danke. In der Kultur der Māori konzentriert sich das Zeigen von Dankbarkeit auf die non-verbale Kommunikation, die postwendend eine Berührung oder die Einladung zum Essen oder zu einem Tee zur Folge hat. Auch die Flexion der Sprache ist Ausdruck der Höflichkeit. Bei traditionellen Versammlungen wird Dank und Erkenntlichkeit in groß angelegten Ansprachen ausgedrückt. (Metge/Kinloch, 1995, S. 30)

Da sich Māori der dominanten Kultur untergeben sahen und eine immer stärkere Adaption an die westliche Kultur stattfand, wurde im Māori ein englisches Ersatzwort für danke eingebürgert. Nachdem Māori in Neuseeland als zweite offizielle Sprache anerkannt worden war und sich Neuseeland aufgrund des sukzessiven Wandels der nationalen Identität auf seine indigenen Wurzeln

⁵² Nach einer Hypothese von Edward Sapir und Benjamin Lee Whorf (Sapir-Whorf-Hypothese) wird sogar davon ausgegangen, dass das Denken die Sprache und ihre grammatikalischen Strukturen beeinflusst. (Hepp/Winter, 2006, S. 130)

zurückbesonnen hatte, wurde Māori immer öfter im alltäglichen Gebrauch verwendet. Das oft gebrauchte *kia ora* als Begrüßung und die Anwendung des Begriffs *Aotearoa* als Bezeichnung für Neuseeland ist in der heutigen neuseeländischen Gesellschaft keine Seltenheit mehr. An öffentlichen Plätzen und Orten werden Informationen mittlerweile in beiden Sprachen (Englisch und Māori) angeschrieben.

9.1.2.1 Kulturelle Unterscheidungsmerkmale

Als kulturelle Unterscheidungsmerkmale werden Symbole (Gestik, Mimik, Äußerlichkeiten, Statussymbole), Rituale (Zeremonien, Feierlichkeiten, Begrüßungsrituale), Werte (Ideologien, Moralvorstellungen) und Sprache festgemacht, die von Kulturkreis zu Kulturkreis variieren. Manche ähneln sich, andere wiederum können sich bis zur vollständigen Unvereinbarkeit von einander unterscheiden. Symbole und Rituale sind nach außen hin sichtbare Elemente einer Kultur, die für den jeweiligen Kulturkreis als wesentlicher und integraler Bestandteil erachtet werden. Werte sind das essentielle Bündnis einer Kultur. Sie werden im Sozialisierungsprozess in bereits jungem Alter erworben.⁵³ Sie sind, im Gegensatz zu Symbolen und Ritualen, nach außen hin nicht erkennbar. Der Sinngehalt von fremdartigen kulturellen Merkmalen kann von außerhalb des Kulturkreis Stehenden nur im interpretativen Verfahren erfahren werden. (Hauser, 2003, S. 12 f.)

„Differences in values create gaps in communication and could even cause noncommunication. Values, then, are the most important variables in intercultural communication. The problem that arises with the differences in values is that we tend to use our own values as the standard when judging others.“ (Asante/Newmark/Blake, 1979, S. 158)

Das Bewusstsein für eine erforderliche interkulturelle Sensibilität im Umgang mit fremdkulturellen Werten gilt als Voraussetzung für den erfolgreichen Kontakt zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturen.

Als Vorzeigebeispiel für ein kulturelles Unterscheidungsmerkmal soll die zwischen Pākehā und Māori differierende Begrüßung veranschaulicht werden. Die traditionelle Begrüßung von Māori differiert sehr stark von der Begrüßung europäischer Neuseeländer. Erstere ist nicht mit einem einfachen Händeschütteln abgetan, sondern wird von einem Aneinanderlegen der Nasen und der

⁵³ Der Erwerb von Werten und Moral wird in einem Exkurs zu Lawrence Kohlberg in Kapitel 10 angeschnitten.

Stirn bestimmt. Dadurch soll der Austausch des Lebensatems versinnbildlicht werden. Auf der *marae* (Versammlungsstätte) enthält eine Begrüßung detaillierte Informationen über den Sprecher oder den Adressaten. Mit diesem Ritual wird der Respekt vor dem Angesprochenen vor versammelter Menge bekräftigt. Für Mitglieder einer westlichen Kultur mag diese Art von Begrüßung als langatmig erscheinen, da die zusätzlichen Informationen für sie irrelevant sind. (Hat man Interesse an diesen Informationen, kann man sie immer noch in einem nachfolgenden Gespräch erfahren.)

9.1.3 Die Bedeutung von Kommunikation

Wie der Begriff Interkulturelle Kommunikation bereits impliziert, stellt die Kommunikation die wichtigste Form der zwischenmenschlichen Beziehung dar. Sie ist ein dynamischer Prozess, deren Erfolg von der Größe der Schnittmenge des gemeinsamen Kontextes von Sender und Empfänger abhängt. Ohne gemeinsamen Kontext kann die Botschaft nicht verstanden werden, da der Rezipient keine ihm vertrauten Bedeutungsmuster erkennt.

Das Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall wurde bereits im Kapitel zu den Cultural Studies erläutert, soll hier aber noch kurz angeschnitten werden. Diese Theorie sieht Kommunikation als eine Interaktion, die in beide Richtungen funktionieren muss. Das bedeutet, dass der Sender eine Botschaft innerhalb seines Kontextes mit seinen charakteristischen Wertigkeiten kodiert, und diese Codes vom Empfänger der Nachricht nur anhand seines eigenen Orientierungssystems und seiner kognitiven Erfahrungen entschlüsselt werden kann. Dies ist ein interaktiver Prozess, der von kulturellen Faktoren gelenkt wird. Wie schon im oberen Absatz erwähnt, muss eine gemeinsame Schnittmenge vorhanden sein, damit die Verständigung gelingt. In interkulturellen Kommunikationssituationen ist die Dekodierung oftmals beeinträchtigt, da die Entschlüsselung auf einem gemeinsamen Wissensvorrat an Bedeutungszuschreibungen beruht. (Hepp/Winter, 2006, S. 130f.)

Kommunikation kann auf verschiedene Weisen stattfinden. Sie kann verbal (lexikalisch, syntaktisch, rhetorisch-stilistisch abgeändert, direkt beziehungsweise indirekt), non-verbal (Mimik, Gestik, körperliche Zuwendung), para-verbal (Lautstärke, Sprechpausen, Lachen), extra-verbal (akustisch, optisch, taktil, kontextuell), interpersonell oder medial erfolgen und die unterschiedlichsten Zwecke zum Ziel haben. Die Kommunikation zwischen unterschiedlichen Kulturen erweist sich aufgrund ihrer Komplexität als schwierig. Speziell die non-verbale Verständigung ist vielschichtig und kompliziert. Sie umfasst sämtliche Gesichts- und

Körperbewegungen, Augen- und Körperkontakt, räumliche Distanz und Lautstärke, sowie Tonfall eines kommunikativen Austauschs. (Bolten, 1997, S. 480 f.)

Wie bereits im Kapitel der Cultural Studies festgehalten, können aufgrund der Kommunikation Rückschlüsse auf das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld gezogen werden. Das Können oder Erlernen einer Fremdsprache reicht nicht aus, um innerhalb eines interkulturellen Prozesses vor Irrtümern und Missverständnissen gefeit zu sein. Eine Fremdsprache ist durchaus hilfreich, bietet jedoch keine effiziente Grundlage für eine erfolgreiche Kommunikation. Ausschlaggebend ist die Suffizienz an Wissen über die andere Kultur und deren Charakteristika.

„[Es] ist [...] zu bezweifeln, dass das Erlernen und die Beherrschung einer Fremdsprache eine hinreichende Voraussetzung zum Kulturverständnis ist.“ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 106)

Edward T. Hall schrieb in seinem Buch *„Beyond Culture“* (1976) erstmals von Low-Context und High-Context Communication. Beide Begriffe lassen sich auf die Kommunikationssituation in Neuseeland zwischen Pākehā und Māori anwenden. Dazu sollen später einige Beispiele folgen.

Der Terminus Low-Context Communication schließt einen Gesprächsstil ein, der speziell in westlichen Kulturen seine Anwendung findet. Die Strukturen jener Kommunikationsart sind linear und direkt und beziehen sich hauptsächlich auf den Sprecher selbst. Die Nachricht enthält präzise Informationen, die die Meinung und Haltung des Senders unmittelbar darlegen. Der Empfänger muss nicht zwischen den Zeilen lesen, sondern bekommt seine Botschaft prägnant formuliert vorgesetzt. Die Vermittlung bedarf keiner stark kontextuell bezogenen Interpretation.

„Diese Kulturen werden geprägt durch individualistische Werte, lineares und logisches Denken, einen direkten Gesprächsstil, der sich stark am Sprecher orientiert, und vor allem durch eine Kommunikation, in der das Wort im Vordergrund steht.“ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 84)

Im Gegensatz dazu steht die High-Context Communication der (ost)asiatischen, arabischen Ländern und Ozeaniens. Hier steht der Empfänger der Nachricht im Mittelpunkt. Die Botschaft setzt sich meist aus vielen non-verbalen Zeichen zusammen, deren korrekte Deutung im semantischen Feingefühl des Rezipienten liegt. Der Gesprächsstil ist indirekt und verlangt ein Lesen zwischen den Zeilen.

„[...] ist von diesem Kommunikationsstil geprägt, der vor allem den Empfänger der Botschaft in den Mittelpunkt stellt. Dieser übernimmt die Aufgabe, die Botschaft selbst zu interpretieren und somit zwischen den Zeilen zu lesen. Der Sprecher nimmt sich eher zurück und sendet neben der verbalen Botschaft zahlreiche nonverbale Signale, die dem Empfänger bei der Entschlüsselung helfen.“ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 84)

Grund dieses rhetorischen Vorgehens ist die Annahme, dass der Adressat die wesentlichen Informationen selbst versteht und herausfiltert. Deswegen empfinden Angehörige einer Kultur, die im High-Context Communication-Stil sozialisiert wurden, die Redensart und Informationsübermittlung von Mitgliedern westlicher Kulturen als unhöflich, da dem Empfänger dem Anschein nach die soziale und kulturelle Kompetenz aberkannt wird.

Mitglieder einer Low-Context Communication-Kultur denken hingegen, der Sprecher möchte durch seinen asymmetrischen Kommunikationsstil etwas verbergen und sucht nach Ausreden.

Beide Varianten stoßen ohne kulturelles Vorwissen über den jeweils anderen Gesprächsstil - respektive des fremden kommunikativen Verhaltens - auf Unverständnis und Unzufriedenheit aufgrund eines missglückten Informationsaustauschs. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 84)

Māori und Pākehā sprechen seit der Kolonisation Neuseelands die gleiche Sprache, nämlich Englisch. Māori, deren Sozialisation außerhalb des urbanen Milieus stattfand und deren Orientierungssysteme stärker innerhalb eines traditionellen Kreises der indigenen Kultur entwickelte, sprechen ebenfalls Englisch. Aufgrund ihres kulturell andersartigen Backgrounds verwenden sie aber Bedeutungszuschreibungen, die sich von denen der Pākehā abheben. Damit soll ausgedrückt werden, dass sich der kulturelle Kontext nicht nur zwischen verschiedenen Nationen unterscheidet, sondern auch von Land zu Land, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Gruppe zu Gruppe.

Innerhalb der Kultur der Māori wird die High-Context Communication als Mittel der kommunikativen Verständigung herangezogen. Der Gesprächsstil der Māori ist nicht geradlinig. In eine Botschaft werden sämtliche, auch nur ansatzweise wichtige Informationen verpackt und alle Blickwinkel mit einbezogen. Die Zusammenhänge sind komplexer Natur. Für Pākehā erschien diese Art der Kommunikation oftmals ermüdend und ohne wesentliche Quintessenz. Das *„um den Brei herum reden, ohne auf den Punkt zu kommen“* (Barclay, 1990, S. 12) sahen sie als Beweis für die Einfältigkeit und das Unvermögen zu einem präzisen Ausdruck der indigenen Bevölkerung.

Während einer Māori-Diskussion dürfen alle Stimmen Gehör finden. Bevor nicht alle älteren Mitglieder ihre Meinung kundgetan haben, sprechen auch nicht die Jungen. Niemand darf unterbrochen werden, da dies als unhöflich erachtet wird.

Wie bereits weiter oben erwähnt wurde, findet auch die typische Begrüßung der Māori non-verbal statt. Weiters wird in Folge großen Wert auf den Körper- und Augenkontakt mit dem Gesprächspartner in interpersonalen Kommunikationssituationen gelegt. (Barclay, 1990, S. 12)

9.1.4 Begriffserklärung von Interkultureller Kommunikation

Der Ausdruck Interkulturelle Kommunikation wurde erstmals Ende der 1950er Jahre in dem Aufsatz „*The Silent Language*“ von E.T. Hall erwähnt. Durch die Kolonisation vermeintlich neu entdeckter Länder und im Zuge dessen die Zwangsumsiedlung indigener Bevölkerungsgruppen, sowie durch die Einführung des Radios in den 1920er Jahren, des Fernsehens mit Beginn der 50er Jahre und des Internets mit Mitte der 90er Jahre, hat jener Ausdruck eine sprunghafte Zunahme an Bedeutung gewonnen. Was mit der menschlichen Machtauslagerung und den technischen Neuerungen einherging, war die Ausbildung einer multinationalen Kommunikations- und Informationsstruktur. Der interkulturelle Kontakt wurde zwangsläufig intensiviert. Mit der Globalisierung verschoben sich die territorialen Grenzen. Resultat waren vielerorts die Vermischung von kulturellen Merkmalen und die teils reziproke Beeinflussung unterschiedlicher Kulturen. (Lüsebrink, 2004, S. 2 f.)

Unter Interkultureller Kommunikation versteht man das Zustandekommen eines Kontaktes und einer Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Mitgliedern einer Gesellschaftsgruppe mit unterschiedlicher kultureller Sozialisation. Der Kontakt - respektive die Kommunikation - findet unter kulturellen Überschneidungsbedingungen statt, die von den Teilnehmern ein angemessenes Verständnis für beziehungsweise ein ausreichendes Wissen über die jeweils andere Kultur erfordern, um ein Gelingen der Kommunikation zu gewährleisten. Es muss sich die Andersartigkeit des Partners bewusst gemacht werden. Innerhalb eines interkulturellen Vorgangs kann nicht nur auf die eigenen Codes und Handlungsweisen Bezug genommen werden. Erst mit dem Bewusstsein von einem interkulturellen Vorgang entsteht im Lauf der Interaktion eine neue Ebene, die der Entwicklung einer neuen, empathischen Kommunikation bedarf. (Lüsebrink, 2004, S. 7)

„Als interkulturell werden alle Beziehungen verstanden, in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf ihre eigenen Kodes, Konventionen, Einstellungen und Verhaltensformen zurückgreifen, sondern in denen andere Kodes, Konventionen, Einstellungen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden.“ (Lüsebrink, 2004, S. 7)

Die Schwierigkeit einer Kommunikation, die sich über territoriale und kulturelle Grenzen hinweg setzt, liegt in der Notwendigkeit eines hohen Maßes an kommunikativer und sozialer Kompetenz, sowie einer kommunikativen Flexibilität in der Verwendung von Zeichen und Wertstrukturen. Offenheit gegenüber fremden kulturellen Mustern und die Fähigkeit zur Empathie sind ebenso von Relevanz, damit der Umgang mit Anderen erfolgreich verläuft. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 114)

Zu Missverständnissen kommt es dann, wenn der Austausch von Informationen aufgrund der Unkenntnis der jeweils anderen kulturellen Muster fehlschlägt. Hat der Empfänger der Nachricht kein Wissen über die verwendeten Kodes und Bedeutungen seines Gegenübers, ist es für ihn unmöglich, die gesendeten Informationen außerhalb seines gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes zu entschlüsseln und in adäquater Weise darauf zu reagieren. (Hepp/Winter, 2006, S. 130)⁵⁴

Ein Beispiel dazu liefert die erste Begegnung von Māori und Pākehā im Jahr 1642, als es aufgrund einer kulturellen Fehlinterpretation zu einem Gefecht zwischen der Mannschaft von Abel Tasman und den Einheimischen kam. Das Blasen in ein Horn war für die Māori ein Zeichen der Warnung an die Eindringlinge. Die Europäer legten dies aber als Willkommensheißung aus und bedienten sich ebenfalls eines Signalhorns. Was nur als freundliche Begrüßung gedacht war, verstanden Māori als Kampfansage. Dieses kulturelle Missverständnis, das mehrere Tote forderte, hätte durch das Wissen über die fremde Kultur vermieden werden können. (King, 2003, S. 97)

⁵⁴ Diese Annahme wird mit Stuart Halls Model „Encoding/Decoding“ im Kapitel zur Bedeutung von Kultur genauer erklärt.

9.1.5 Theorien zur kulturellen Machtverteilung

Innerhalb der Medien- und Kommunikationsforschung, sowie dementsprechend auch innerhalb des interkulturellen Forschungsansatzes, entstanden einige Theorien zur Machtausübung von Kulturen. Seit der globalen Modernisierung technischer Verbreitungsmittel ist die Vermittlung kultureller Werte und Identitäten zu einem Überlebenskampf auf medialer Ebene ausgeartet. Mediale Kommunikation dient als Hilfsmittel zur Tradierung der eigenen kulturellen Identität. Aus der Perspektive der interkulturellen Kommunikation bilden sich unterschiedliche Ansätze zur kulturellen Machtverteilung heraus.

Die Auswirkung von der medialen Konstruktion einer Kultur auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung sollte nicht unterschätzt werden, da nach heutigem Verständnis Massenmedien kulturübergreifend, also transkulturell wirken.

„Wissen und Meinungsbildung über fremde kulturelle Lebensformen werden in nicht geringem Maße über die Massenmedien erzeugt. Insofern ist die Frage nach der Repräsentation kultureller Alterität in den Printmedien, Film, Fernsehen und dem Internet für eine interkulturelle Kommunikationsforschung von höchster Relevanz.“ (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 538)

Anhand dieser Annahme soll hier ein Exkurs zur Wirkung der Massenmedien eingefügt werden. Die folgende kurze Erörterung soll Parallelen zur in dieser Arbeit beleuchteten Thematik ziehen und damit subsidiär zum Verständnis der Reichweite medialer Wissensvermittlung beitragen.

9.1.5.1 Exkurs: Wirkung der Massenmedien auf das Bild von Māori

Um die Auswirkungen der medial verbreiteten Darstellungsformen von Māori im Spielfilm auf die neuseeländische Gesellschaft näher zu betrachten, soll in diesem Abschnitt auf drei Wirkungstheorien der Massenmedien anhand praktischer Beispiele eingegangen werden.

Unumstritten ist die Weitläufigkeit dieses Themengebietes, dessen wissenschaftliche Eingrenzung eine praktische Unmöglichkeit darstellt. Da das Wirkungsfeld der Massenmedien nur in Bezug auf das Verhalten der Rezipienten beobachtbar ist und der Rezipient an sich weder ein statisches Gebilde noch eine konstante Persönlichkeit ist, können die Konditionen für die Wahrnehmung und in Folge die Auswirkungen von Massenmedien nie die gleichen sein. Dass Massenmedien eine

Wirkung auf ihre Abnehmer haben, soll hier nicht in Frage gestellt werden. Ebenso wenig soll auf die unterschiedlichen Kritikpunkte zu den angeführten Theorien eingegangen werden.

In diesem Teil wird durchleuchtet, welche Theorien bei der Aufarbeitung der Wirkung von Massenmedien auf das sozio-kulturelle Verhalten der neuseeländischen Gesellschaft zuträglich sind oder sein könnten.

Vorrangig bei der Analyse der Folgen der Massenmedien ist der kontextuelle Rahmen, innerhalb dessen sich das Publikum bewegt. Bei der Wahl des Mediums und des dargebrachten Inhaltes befinden sich Rezipienten in einem aktiven Selektionsprozess und werden von ihren Bedürfnissen, die es zu befriedigen gilt, angeführt. Demnach entscheidet sich der Zugriff auf das Medium. In der anschließenden postkommunikativen Phase wird das Aufgenommene abhängig vom gesellschaftlichen, sozialen und politischen Kontext, sowie auch von der kognitiven Erfahrung des Zusehers verarbeitet. So entsteht ein dem jeweiligen Rezipienten spezifischer Text, der nicht abgekoppelt von seinem kulturellen Kontext untersucht werden kann. (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 586 f.)

Da oben genannte Variablen in die Analyse der Wirkung der Massenmedien miteinbezogen werden müssen, ist deren Messung und Beobachtung praktisch undurchführbar.

Nichtsdestoweniger sollen die drei Theorien der Wirkung der Massenmedien auf die Rezipienten als denkbare Optionen in dieser Arbeit angedacht werden.

9.1.5.1.1 Sleeper-Effect

Nach der von Hovland und Weiss aufgestellten Theorie verringert sich mit zunehmender Dauer und steter Wiederholung der Zweifel an der Unglaubwürdigkeit des Senders und seiner Botschaft. Daraus ergibt sich die Theorie, dass, je öfter man eine Information rezipiert, desto eher wird man ihr Glauben schenken. (Burkart, 1998, S. 199)

Hier wird von folgender Behauptung ausgegangen: Da Māori in einer größeren Anzahl an Filmen als unzivilisiert, banal, aggressiv und tölpelhaft gezeigt werden, prägt sich das negativ behaftete Bild vermehrt in den Köpfen der Rezipienten ein.

Da der Spielfilm nicht den Regeln der Authentizität verpflichtet ist, zählt er nicht zu den glaubwürdigen Medien. Ihm deswegen eine offizielle Wirkungslosigkeit zu attestieren, scheint aber nicht stichhaltig.

Durch die stete Wiederkehr von negativ behafteten Darstellungen von Māori im Film bis in die 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, kann dem neuseeländischen Publikum eine Art sich sukzessiv

abzeichnende Trägheit in der moralkritischen Rezension unterstellt werden. Nach mehrmaliger, ähnlicher Präsentation eines Māori-Stereotyps verringert sich dem kommunikationswissenschaftlichen Ansatz entsprechend der Zweifel an der getätigter filmischer Aussage.

An Michael Schenks Meinung anknüpfend, soll hier nur von einem „*kleinen Effekt*“ ausgegangen werden, „*der einer ausgeklügelten Untersuchungsmethode bedarf, um ihn nachweisen zu können.*“ (Schenk, 1987, S. 108)

9.1.5.1.2 Verstärkerhypothese

Diese Theorie besagt, dass Massenmedien keine alleinige Wirkung auf das Einstellungsverhalten der Empfänger haben, sondern dass diese vielmehr als Verstärker bereits existierender Ideologien fungieren. (Burkart, 1998, S. 215)

„*The media are more likely to reinforce than to change.*“ (Klapper, 1960, S. 8)

Großen Einfluss auf die Nutzung eines Mediums und dessen dargebotenen Inhalt hat die persönliche Einstellung des Adressaten. Da er dem konsistenztheoretischen Ansatz folgend stets nach einem inneren Gleichgewicht strebt und dementsprechend selektiv verfährt, erscheint es nur logisch, dass sich der Rezipient einem medialen Thema zuwendet, dessen Meinung und Haltung er auch teilt. (Burkart, 1998, S. 202)

Nimmt man auf die gesellschaftliche Gesamtsituation in Neuseeland bis in die 1980er Jahre Bezug und bedenkt man, dass Neuseeland zu jener Zeit noch als ein monokulturelles Gesellschaftskonstrukt galt, dessen kulturelle Minderheit erst spät gesetzliche Gleichstellung erfuhr, kann man daraus ableiten, dass sich die Mehrheit der Pākehā durch die Rezeption von stereotypen Māori-Charakteren in ihrer Ideologie bestärkt sah. Das heißt, dass Spielfilme, die Stereotypen eines Māori darstellten, von den Zuschauern dahingehend akzeptiert wurden, dass sie deren Meinung teilten.

9.1.5.1.3 Agenda-Setting-Hypothese

Dieses Konzept erklärt Massenmedien zur Determination bestimmter Themen befähigt. Es bescheinigt ihnen keinen Einfluss auf die Beschaffenheit unserer Wertauffassung, sondern unterstellt ihnen vielmehr die Macht, die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf ausgewählte Themen zu lenken. (Burkart, 1998, S. 247)

„In ihrer Urform unterstellt die Agenda-Setting-These, dass die Selektionsprozesse in den Massenmedien, durch die die reale Welt zur Medienwelt transformiert wird, die Umweltwahrnehmung der Medien nutzenden Bevölkerung steuern.“ (Schenk, 1987, S. 14)

Daraus ergibt sich, dass Massenmedien die Signifikanz gewisser Botschaften festlegen und dadurch vorgeben, worüber gesprochen werden soll.

Die Agenda-Setting-Hypothese unterscheidet drei Varianten: Das Awareness-Modell, das Salience-Modell und das Prioritätenmodell. Ersteres lässt darauf schließen, dass Menschen auf ein Thema aufmerksam werden, weil in den Medien darüber berichtet wird. Bei Zweitem ist die unterschiedliche Gewichtung bestimmter Themen von Medien die ausschlaggebende Kraft, welche sich weiterführend auf die Reihung von Diskursen in der Gesellschaft auswirkt. Letzteres Modell liefert eine verschärfte Form des Salience-Modells und unterstellt den Rezipienten eine unkritische Übernahme der Positionierung von Themen in den Medien in ihre Tagesordnung. (Burkart, 1998, S. 249)

Um hier vom Theoretischen auf das Praktische zu schließen, soll der Film ‚Once Were Warriors‘ als Beispiel für die Wirkung vom Massenmedium Film auf sein disperses Publikum angeführt werden. Nachdem der Film in die Kinos kam, wurde das Thema um Gewalt in Māori-Familien und die Entfremdung von traditionellen Werten von urbanisierten Māori zum kulturellen, sozialen und politischen Gegenstand erklärt. Die Thematik war allerdings nicht neu. Neu war die Intensität der gezeigten Gewaltakte und darüber hinaus die Tatsache, dass ein Māori-Regisseur das heikle Thema und die Identitätskrise seiner eigenen kulturellen Minderheit auf den Plan brachte. Der Inhalt des Films war lange Zeit vorrangig, erzielte ein internationales Echo und erbrachte die erforderliche Aufmerksamkeit. Der Umstand, dass das Thema Gewalt in der Familie (hier im Speziellen in Māori-Familien) und der Verlust der indigenen Identität in den Medien so hohe Wellen schlug, wirkte sich auch auf die sozio-kulturellen Strukturen in der neuseeländischen Gesellschaft aus. Es

fanden neue Begriffe wie „*warrior families*“ und „*warrior problems*“ Einzug in den Sprachgebrauch. Beratungszentren wurden zunehmender von gewalttätigen Männern frequentiert und es schien, als hätte ‚Once Were Warriors‘ die Scheu vor dem Eingeständnis, selbst ein Jake Heke zu sein, reduziert. (Stringer, 2003, S. 233)

Ein weiteres Beispiel für die Wirkung von Massenmedien ist die Fernsehserie ‚Tangata Whenua‘, die Barry Barclay in Zusammenarbeit mit Michael King ins Leben rief. Es wurden erstmals im neuseeländischen Fernsehen Māori-Angelegenheiten aus einem adäquaten Blickwinkel auf die mediale Agenda gesetzt. Durch die Bereitstellung von Informationen über Māori via Fernsehen wurde automatisch über sie gesprochen. Die Verbreitung von Wissen über das indigene Volk durch ein Massenmedium deutet auf die implizite Förderung interkultureller Kompetenzen innerhalb der neuseeländischen Gesellschaft hin. (Barclay in: Illusions, 2000/2001, S. 4)

Eine zusätzliche Auswirkung innerhalb der neuseeländischen Gesellschaft hatten die erste Māori-Dokumentation von Merata Mita und der erste Māori-Spielfilm von Barry Barclay. Bei ‚Patu!‘ ging es um die südafrikanische Anti-Apartheid-Bewegung, die annähernd auf das Verhältnis beider Kulturen (Pākehā-Māori) zueinander umgemünzt werden konnte. ‚Ngati‘ sprach das Thema der indigenen Identität und Selbstkontrolle über indigene Angelegenheiten an. Ergänzend kommt die Tatsache hinzu, dass ‚Ngati‘ der erste Film einer kulturellen Minderheit war und somit ein neues Genre, der indigene Film, geboren war.

9.1.5.1.4 Zusammenfassung

Im Speziellen zutreffend erweist sich für diese Arbeit die Agenda-Setting-Hypothese, von deren Theorie ausgehend die Ausstrahlung der ersten Māori-Filme ‚Patu!‘ und ‚Ngati‘ das Thema der Notwendigkeit eines indigenen Diskurses auf den Tagesplan setzte. Nachfolgend wurden mit dem Film ‚Once Were Warriors‘ die Themen um Gewalt in neuseeländischen Familien und insbesondere der Verlust der Māori-Identität aufgrund der asymmetrischen sozio-kulturellen Verhältnisse innerhalb der neuseeländischen Gesellschaft deutlich.

Hier wird von der Annahme ausgegangen, dass die Darstellung von Māori in Filmen von Pākehā-Regisseuren und dazu im Vergleich die Darstellung von Māori in Filmen von Māori-Regisseuren die Perzeption über das indigene Volk beeinflusst und sich auf die Bildung der Māori-Identität ausgewirkt hat. Weiterführend hat das Massenmedium Film eine meinungsbildende Funktion bezüglich der stereotypenhaften Darstellung von Māori in Neuseeland übernommen.

Den Spielfilmen von europäischen Neuseeländern, die bis in die 1980er Jahre eine Pākehā-präferierende Sichtweise vermittelten und die Identität der Māori herabsetzten, wird an diesem Punkt ein institutionalisierter Rassismus durch die Bereitstellung von Stereotypen untergeordneter Kulturen vorgeworfen. Die asymmetrischen medialen Machtverhältnisse in der neuseeländischen Gesellschaft trugen in Folge zur Verstärkung der Befürwortung westlicher kultureller Werte bei.

Bei der Betrachtung diverser Wirkungsmöglichkeiten der Massenmedien soll nichtsdestotrotz auf die Kritikfähigkeit und das Reflexionsvermögen der Rezipienten hingewiesen und deren Rezeption stets in dem ihnen eigenen Kontext beurteilt werden.

9.1.5.2 Dependenz- und Kulturimperialismustheorie

Innerhalb der Medien- und Kommunikationsanalyse stellt die Dependenztheorie einen interessanten Aspekt interkultureller Kommunikation dar. Hierbei wird von der Annahme ausgegangen, dass es Kulturen des Zentrums und Kulturen der Peripherie gibt. Die Kultur des Zentrums verfügt dementsprechend über Macht über die Kultur der Peripherie. Die dominante Kultur hat demnach die Position des Wissenstransfers über, da auch mediale Stellen von ihr besetzt sind. Die unterlegene Kultur ist in Folge in der Tradierung ihrer kulturellen Werte gehemmt. Diejenigen, die die dominante Kultur bilden, besitzen die Macht über die Verbreitung ihrer kulturellen Prägungen. Daraus ergibt sich der Denkansatz, dass Sozialstrukturen in Zeiten der Globalisierung von ihrer medialen Präsenz abhängig sind.

Hier hakt auch der Ansatz des Kulturimperialismus ein. Dieser geht ebenfalls von Kulturen des Zentrums und der Peripherie aus. Die Bedeutung des Imperialismus hat sich durch die weltweite Vernetzung medialer Strukturen gewandelt und bezieht sich jetzt nicht mehr auf eine Nation, die Imperialismus betreibt, sondern auf diverse Gesellschaften. Imperiale Machenschaften werden nicht mehr durch Kolonisierung von Land ausgedrückt, sondern vielmehr durch die Inbesitznahme medialer Systeme.

„Grundannahme der Kulturimperialismustheorie ist, dass mit Ende des Kolonialismus zwar der Nationalimperialismus des 19. Jahrhunderts ein Ende gefunden hat, dass durch bestehende globale Strukturen aber anderweitig imperiale Verhältnisse aufrechterhalten werden, gerade auch im Bereich von Medien und Kommunikation.“ (Hepp, 2006, S. 43)

Die Machtausübung erfolgt demnach über die Verbreitung dominanter kultureller Charakteristika via Medien. Dies führt folglich zu einem kulturellen Missverhältnis, zu einer Asymmetrie in einer multiethnischen Gesellschaft. (Hepp, 2006, S. 41 f.)

9.1.5.3 Dominanzkonzept

Einhergehend mit der Globalisierung kam die Befürchtung auf, dass der zunehmende Kontakt zwischen den Kulturen zu einer Konvergenz von kulturellen Charakteristika führt. Kulturelle Unterschiede würden dieser Theorie zufolge ineinander übergehen und dementsprechend an Bedeutung verlieren. Darüber hinaus besteht selten eine gleichwertige Aufteilung von Anpassungsabsichten. Das bedeutet, dass weniger mächtige Gesellschaften, Bevölkerungen oder Kulturen sich der mächtigeren Kultur eher anpassen als umgekehrt. Dominante Kulturen empfinden ihre eigenen kulturellen Strukturen den anderen gegenüber als überlegen und erwirken ihre Durchsetzung im alltäglichen gesellschaftlichen Leben. In der Wissenschaft der interkulturellen Kommunikation wird diese Theorie als Dominanzkonzept bezeichnet. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 47)

„Die eigenkulturellen Werte und Normen werden fremden Kulturen gegenüber als überlegen angesehen. Eigenes soll sich gegen Fremdeinflüsse durchsetzen und das Interaktionsgeschehen dominieren.“ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 47)

9.1.5.4 Assimilationskonzept

Das Pendant der Dominanztheorie auf der Seite der unterlegenen Kultur ist das Assimilationskonzept. Aufgrund der ständigen Konfrontation mit Missverhältnissen zwischen der fremden und der eigenen Kultur trachtet die weniger potente Kultur nach Anpassung, um Kritik an ihren Werten und Normen zu vermeiden. Das Fremdkulturelle wird zur Notwendigkeit, als dass es das harmonische Miteinander unter dem Einfluss einer dominanten Gesellschaft garantiert. Die Assimilation kann so stark sein, dass die eigene kulturelle Identität dabei verloren geht. Der Druck zur sozio-kulturellen Anpassung kann so ausgeprägt sein, dass er eine Gegenreaktion provoziert, die das Wiederaufleben und das Erstarken der eigenen kulturellen Souveränität nach sich zieht. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 47 f.)

9.1.5.5 Synthesekonzept

Ziel einer multikulturellen Nation sollte eine Brücke zwischen zwei oder mehreren Kulturen sein, die keine Kultur dominieren lässt und andere dadurch in ihrer Einzigartigkeit unterdrückt beziehungsweise verdrängt. Je ähnlicher sich Kulturen sind, desto größer ist auch ihre Kompatibilität im gemeinsamen Umgang. Je weniger Überschneidungspunkte es gibt, desto größere Missverständnisse und Probleme treten zu Tage. Um dem Konzept der Synthese entsprechend zu agieren, sollten signifikante Elemente beider (oder mehrerer) Kulturen verknüpft werden.

Diese Synergie kann zu einer höheren Qualität von einem bi- oder multikulturellen Miteinander führen. Nach der Idealvorstellung des Synthesepinzips soll aus zwei Identitäten eine neue, eigenständige Identität entstehen.⁵⁵ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 55)

9.1.5.6 Beispiele zur medialen Machtausübung in Neuseeland

Als die Europäer Neuseeland kolonisierten, kamen sie nicht, ohne ihre westlichen Werte mitzunehmen und oktroyierten sie dem indigenen Volk auf. Māori waren in ihren Augen inferior, unzivilisiert und deswegen zu bedauern. Māori waren gezwungen, sich der dominanten Kultur zu beugen, um als Minderheit bestehen zu können.

Pākehā hatten lange Zeit die vollständige Alleinherrschaft über das mediale Netz in Neuseeland. Māori waren inoffiziell unerwünscht beziehungsweise verfügten über keine adäquate Ausbildung, um an den Kommunikationsstrukturen etwas zu ändern. Die Vermittlung von Information und kulturellen Werten war Pākehā vorbehalten. Māori, als Kultur der Peripherie, waren von der Gunst der dominanten Kultur abhängig.

Die späte Entwicklung eines indigenen Filmgenres belegt diese Behauptung. Wie Barry Barclay berichtete, wurden lange Zeit keine Māori hinter der Kamera eingestellt, noch wurde ihnen ein Ausbildungsplatz zur Verfügung gestellt. Erst nachdem Barclay selbst einen Filmkurs für Māori initiierte, konnten Māori im medialen Bereich eingesetzt werden.

Die Verbreitung von Wissen über die Kultur der Māori war infolgedessen den Pākehā zuteil. Die Entwicklung der Māori-Kultur schien demnach von einer hauptsächlich aus Europäern bestehenden, dominanten Gesellschaft abhängig.

Macht über das indigene Volk übten Pākehā nicht nur mittels der Kontrolle diverser Kommunikationssysteme aus, sondern auch in der quasi Alleinherrschaft über das Medium Film.

⁵⁵ Auf das Konzept der Synthese wird im Abschnitt der transkulturellen Kommunikation genauer eingegangen.

Innerhalb dieses Genres wurden seit Beginn des 20. Jahrhunderts Māori in klischeehaften Bildern präsentiert. Die Darstellung von Stereotypen der Māori im Spielfilm ging bis in die 1970er, 1980er Jahre kaum über die Rolle des edlen Wilden („Rewi’s Last Stand“), des dummen Clowns („Came A Hot Friday“), des tölpelhaften Exoten („Pictures“) und des unzivilisierten Kriminellen („Once Were Warriors“) hinaus. Sowohl die Dependenz- und die Kulturimperialismustheorie, als auch das Dominanzkonzept dienen in dieser Arbeit als hilfreicher Ansatzpunkt zur Feststellung tradierter kultureller Werte.

Analog zum Dominanzkonzept wurde das Assimilationskonzept erwähnt, das sich auf Seiten der Māori abzeichnete. Die autochthone Gruppe fügte sich dem Druck der dominanten Kultur und passte sich einem westlichen Lebensstil inklusive den westlichen Normen an. Die Urbanisierung implizierte die Auflösung der Stämme und den Verlust traditioneller Riten. Die Sprache Māori galt nicht nur auf Seiten der Pākehā als verpönt und reaktionär, wenn es um die Integration in die westliche Gesellschaft ging. Sie schien auszusterben. (Selwyn in: Metro, 1995, S. 91)

Ein filmisches Beispiel für diese Gegebenheit wird im Film „Once Were Warriors“ verdeutlicht. Die Auswirkungen der Urbanisierung und der Dominanz der westlichen Kultur auf Māori, die eine verstärkte Anpassung forderten, gipfelten im Verlust der autochthonen Werte und Rituale. Dazu kam die soziale Benachteiligung, welche das Gefühl der Frustration intensivierte. Im Film stellt die Rückbesinnung auf traditionelle Werte der eigenen kulturellen Identität die Lösung des Problems dar.

Beispiele belegen, dass mit größerem Druck zur Adaption beziehungsweise Assimilation von minderbewerteten Kulturen die Tendenz eines Wiederauflebens der eigenen kulturellen Wertigkeiten steigt. Erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die pragmatischen Gründe für eine immer weiter fortschreitende Assimilation nicht mehr auszureichen schienen, wurde den Māori das Ausmaß des Verlustes bewusst und sie strebten eine Renaissance ihrer indigenen Kultur an.

„It’s really one of the only indigenous cultures in the world that has imposed its own culture on the colonizing culture.“ (Niki Caro, www.whaleriderthemovie.com)

Auf das Synthesekonzept und Beispiele dazu soll im Unterkapitel zur transkulturellen Kommunikation näher eingegangen werden.

9.1.6 Interkulturelle Kompetenz

Interkulturelle Kompetenz ist ein ausschlaggebendes Kriterium im Bereich der sozialen Kompetenz. Es geht um das adäquate Agieren und Reagieren in Verständigungssituationen zwischen Menschen unterschiedlicher kultureller Prägung. Damit zwei oder mehrere Kulturen nebeneinander bestehen können, ohne sich gegenseitig das Recht auf die eigenen kulturellen Werte abzusprechen und den jeweils Schwächeren zu verdrängen, ist ein entsprechendes Maß an interkultureller Kompetenz gefordert. Gleichviel ist interkulturelle Kompetenz innerhalb einer sich in einer zunehmend global vernetzten Welt befindlichen Gesellschaft konstitutiv, um für einen erfolgreichen Umgang, sowie eine erfolgreiche Kommunikation mit fremden Kulturen Sorge zu tragen. Sie zählt zu den Schlüsselkomponenten interkulturellen Handelns. Die Schwierigkeit liegt darin, andere Werte, Normen und Kommunikationsstile zu erkennen, zu akzeptieren und sie in adäquater Weise während der Rezeption und der Interpretation für sich selbst anzuwenden. Um in der interkulturellen Kommunikation zu reüssieren, verlangt sie von mindestens einem Partner das Wissen um die eigenen kulturellen Paradigmen, sowie ausreichendes Wissen über den Fremden.

„In aller Regel bezieht sich dieser Begriff auf eine komplex strukturierte, wissensbasierte Fähigkeit und Fertigkeit einzelner Personen, also auf eine individuell zurechenbare Disposition.“ (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 39)

Das Vermögen, sich in kulturellen Überschneidungssituationen der Notwendigkeit von sensiblem Verhalten, ausreichender Reflexion und produktivem Agieren bewusst zu sein und parallel dazu das Gleichgewicht zwischen der eigenen und der fremden Kultur zu halten, ist die Anforderung, die interkulturelle Kompetenz an ihre Teilnehmer stellt. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 138)

„Eine weitere zentrale Schlüsselkompetenz interkulturellen Handelns ist die Anerkennung und Öffnung für eine einschließende Vielfalt und damit die Abwendung von engen, monokulturellen Vorstellungen, die nur eine Wahrheit und Wirklichkeit zulassen.“ (Hauser, 2003, S. 56)

Das Konzept der interkulturellen Kompetenz impliziert die Wichtigkeit einer sich in einer Phase der Globalisierung befindlichen Welt. Es basiert auf der Akzeptanz kultureller Diversität innerhalb eines Landes, einer Nation oder eines Gesellschaftssystems und erhöht dadurch die Chance, die eigene kulturelle Identität zu wahren. Dafür ist ein Wechsel der Perspektive erforderlich.

„Wechselseitiges Verstehen wir dann möglich, wenn nun beide Seiten versuchen, einen Sinn für die Identität des jeweils anderen und damit für den diese Identität fundierenden Bedeutungshorizont zu gewinnen. [...] Es geht vor allem darum zu begreifen, was diese fremde Identität ausmacht, welche Wert- und Anerkennungsansprüche mit ihr verknüpft sind.“ (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 55)

Die gewohnten Denk-, Fühl- und Handlungsmodelle, die einem erst im Kontakt mit Menschen mit fremdkultureller Sozialisation bewusst werden, müssen dabei neu überdacht und wieder verlernt werden, um sich auf andere Modelle einlassen zu können. Dafür stellt das Interesse am und die Unbefangenheit gegenüber dem Anderen eine der grundlegenden Voraussetzungen für interkulturelle Kompetenz dar. Dies bedeutet, zu akzeptieren, dass das fremde Orientierungssystem ebenso seine Gültigkeit und Gesetzmäßigkeit hat wie das eigene. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 53)

Ein Gebilde aus monokulturellen Strukturen beharrt auf der Theorie der Dominanz, welche die überlegene Kultur begünstigt und automatisch die Extinktion komplexer kultureller Vielfalt einbezieht. Ziel der interkulturellen Kommunikationsstrategie ist die Erhaltung der kulturellen Differenziertheit, ein Wegbewegen von monokulturellen, bis hin zu bi- beziehungsweise multikulturellen Formen des gesellschaftlichen Miteinanders. (Hauser, 2003, S. 279)

In Spielfilmen von Pākehā kann man grundsätzlich einen Wandel im Umgang mit indigenen Charakteren und eine Entwicklung hin zu einem besseren Verständnis und moralischerem Umgang für deren Wertesysteme festmachen. Zu Beginn des neuseeländischen Films wurden Māori mehrheitlich negativ charakterisiert. Sie wurden stereotyp abgebildet und ihre Kultur milde belächelt. Sie galten als das unzivilisierte Volk und standen im Regelfall im Schatten der souveränen Vorherrschaft der europäischen Kultur. Ende der 1970er Jahre wurden Māori zum ersten Mal intentional als essentieller Teil der neuseeländischen Identität im Fernsehen gezeigt. Die Serie ‚Tangata Whenua‘, die von Michael King und Barry Barclay produziert und gefilmt wurde, brach neue Strukturen in der Präsentation von Māori auf. Ihre Normen und Rituale wurden dadurch einer Gesellschaft näher gebracht, welche bis zu jenem Zeitpunkt kaum mit der Kultur der Māori in Berührung kam.

Interkulturelle Theorien scheinen hier anwendbar, da man mit diesem Fernsehprogramm eine Sensibilisierung für fremdkulturelle Denk- und Wahrnehmungsmuster seitens der Pākehā erreichte.

Das allgemeine Wissen über das autochthone Orientierungssystem wurde in ‚Tangata Whenua‘ spezifiziert und trug auf diese Art zu einem interkulturellen Lernprozess bei. Michael Kings und Barry Barclays Affinität für den indigenen Lebenswandel und deren ausgeprägte interkulturelle Kompetenz ermöglichten die erste realitätsgetreuere Darstellung von Māori im neuseeländischen Fernsehen.

‚Patu!‘, der erste Dokumentarfilm einer Māori und ‚Ngati‘, der erste Spielfilm eines Māori, wurden zum Eckpfeiler der indigenen Filmgeschichte. Māori konnten zum ersten Mal ihre Sicht auf ihr eigenes Volk demonstrieren. In den nachkommenden Spielfilmen von Pākehā, wie beispielsweise ‚Utu‘, wurde das Image der Māori durch die Besetzung mit prägnanten Charakterrollen novelliert. Die interkulturelle Kompetenz in Neuseeland schien nicht nur auf politischer, sondern auch auf medialer Ebene endlich an Boden zu gewinnen. ‚Tangata Whenua‘, sowie die ersten beiden filmischen Produkte von Māori förderten die Nachvollziehbarkeit von indigenen Denk-, Fühl- und Handlungsmustern innerhalb der an westlichen Werten orientierten Pākehā-Gesellschaft.

Mit Sicherheit hat die sukzessive Integration von Māori in das gesellschaftliche Leben zu einer gestärkten kommunikativen und interkulturellen Kompetenz beigetragen. Der reziproke adäquate Umgang mit der jeweils anderen Kultur und der oft unausweichliche Kontakt interpersonaler Natur bilden wichtige Komponenten des interkulturellen Lernprozesses, welcher zu einer erfolgreichen Kommunikation zwischen den beiden Kulturen beitragen kann.

9.1.7 Beispiele interkultureller Missverständnisse

Hier soll wiederholt werden, dass sich interkulturelle Kommunikation mit der zwischenkulturellen Verständigung und den kommunikativen Hindernissen, die sich aufgrund unterschiedlicher kultureller Kontexte während einer Überschneidungssituation abzeichnen, beschäftigt. Ebenfalls noch einmal festgehalten werden soll der Ansatz innerhalb der Cultural Studies und der interkulturellen Kommunikation, bei dem die Herausbildung einer Identität auf Basis des Vergleichs mit einer anderen fußt. (Hauser, 2003, S. 22)

Es wird davon ausgegangen, dass Pākehā aufgrund interkultureller Missverständnisse, die aus der Rezeption von Māori-Filmen resultierten, Schwierigkeiten bei der semantischen Entschlüsselung hatten und in Folge die interkulturelle Kommunikation scheiterte.

Zusätzlich zu alternativen Medien wurden Inhalte über Māori via Film transportiert, der bis in die 1980er Jahre von Stereotypen durchzogen war. Die Filme entstanden aus einer monokulturellen

Sicht heraus, die die Kultur der Pākehā zum Nachteil der Māori favorisierte. So wurde die eigene Identität gestärkt und von der inferioren Māori-Kultur abgegrenzt.

In den Spielfilmen über/mit Māori von Pākehā-Regisseuren, die in dieser Arbeit behandelt werden, wurden die Werte der europäischen Identität tradiert. Indigene Rituale, Statussymbole, Sprechakte, et cetera, wurden belächelt und im Kontrast dazu die Gesellschaft der Pākehā als besser, weil kultivierter, dargestellt.

In dieser Abhandlung wurde die These aufgestellt, dass die interkulturelle Kommunikation im neuseeländischen Spielfilm bis in die 1980er Jahre eine sehr einseitige Kommunikation war und Theorien der kulturellen Machtverteilung zum Nachteil der Māori ausfielen. Grund zu dieser Annahme ist ferner die Tatsache, dass bis dahin kein einziger Māori-Film gemacht wurde, wenige Māori hinter der Kamera arbeiteten und sie bis in die 1980er Jahre vermehrt durch eine rassistische Brille porträtiert wurden.

Wie bereits angeführt, assimilierten sich Māori und fügten sich der dominanten Kultur der Pākehā. Ihnen wird hier eine aufoktroyierte interkulturelle Kompetenz unterstellt, die von Nöten war, um in einer von Weißen dominierten Gesellschaft zu überleben. Māori, die Spielfilme von Pākehā sahen und an deren Orientierungssystem angepasst waren, hatten weniger Schwierigkeiten, die Botschaft des Films zu verstehen, als es in späteren Jahren der umgekehrte Fall war.

Mit ‚Patu!‘ und ‚Ngati‘, den ersten beiden Filmen von Māori-Filmmachern, waren Pākehā in ihrer interkulturellen Kompetenz gefordert. Jetzt lag es an ihnen, sich auf das Orientierungssystem der Māori einzulassen, damit die Kommunikation erfolgreich verlaufen konnte. Erschwert wurde dieser Umstand dadurch, dass die Kultur der Māori bis dahin vordergründig aus der Sicht von Pākehā im neuseeländischen Film und Fernsehen repräsentiert wurde. Nur wenige Pākehā hatten im privaten Leben etwas mit der Māori-Kultur zu tun beziehungsweise Kontakt zu Māori.

Die ersten Filme von Māori kreierten ein neues Bild der autochthonen Bevölkerung auf den neuseeländischen Bildschirmen. Aufgrund der bis dahin gesellschaftlich und medial unterlegenen Situation, in der sich Māori befanden, hatten sie nun die Möglichkeit, ihre Identität in eigenen Spielfilmen darzustellen und sich von der Pākehā-Kultur abzugrenzen. Die Reaktionen auf Seiten der Māori waren primär positiv, da ihr neues Abbild das Selbstbewusstsein ihrer Kultur, deren Tradierung seit der Kolonisierung Neuseelands auf ein Minimum gesenkt wurde, stärkte.

Es wurde bereits von der Sprache als identitätsstiftendes Merkmal einer Kultur, sowie als Bindeglied und auch Trennungslinie zwischen fremden Kulturen gesprochen. Sprechen Teilnehmer eines kommunikativen Prozesses die gleiche Sprache, ist dies bei der Verständigung hilfreich. Die

gleiche Sprache kann durchaus subsidiär für das Gelingen von Kommunikation in einer interkulturellen Überschneidungssituation sein, sie ist allerdings keine Garantie dafür.

Die im siebten Kapitel analysierten Filme sind - bis auf ‚The Māori Merchant of Venice‘ - in der gemeinsamen Sprache gedreht, also in Englisch. Das heißt, dass die kommunikativen Hindernisse in diesem Fall nicht unweigerlich auf die Verwendung einer unbekannten Sprache zurückzuführen sind.⁵⁶

Vielmehr sind es die Unterscheidungen im kulturellen Kontext, wie die Semantik von Werten, Symbolen, Gesten und der Mimik, die Verwendung von non-verbaler Kommunikation und High-Context und Low-Context Kommunikationsstilen, die eine gelungene Kommunikation beeinträchtigen.

Die folgenden Beispiele stammen aus Filmen von Māori, anhand derer sich einige Beispiele interkultureller Verständigungsschwierigkeiten aufzeigen lassen.

In den Filmen von Barclay und Mita lassen sich Unterschiede im kulturellen Kontext feststellen, wenn man auf die Szenen im Versammlungshaus in ‚Ngati‘, und auf die Diskussionen und Unterhaltungen zwischen den Protagonisten in ‚Mauri‘ eingeht. Hier spiegelt sich die traditionelle Māori-Manier im Gesprächsstil wider, die einer High-Context Communication entspricht. Die vermehrte Verwendung von non-verbalen Zeichen erschwert dem Zuseher, dem hier nur wenig bis gar kein Wissen über die Kultur der Māori beziehungsweise keine adäquate kognitive Erfahrung unterstellt wird, das Verstehen des filmischen Inhalts respektive der filmischen Intention.

Zusätzlich ist der indirekte und zyklische Gesprächsstil einer typischen Māori-Konversation, die dem Rezipienten die Interpretation des Gesagten überantwortet, für die in der westlichen Low-Context-Kommunikationssituation Sozialisierten schwer nachvollziehbar. Dem Rezipienten wird eine Kompetenz unterstellt (das Herausfiltern der wichtigsten Informationen), die aber in seinem kulturellen Kontext keine besondere Wertigkeit hat. Nicht-Māori empfinden diese Dialogart als mühselig, da ihnen die Essenz des Diskurses verwehrt wird.

Barry Barclay wurde in einem Interview gefragt, auf welchen Sinn er mit der Darstellung ausschweifender Dialoge in seinen Filmen abzielt. Die Bedeutung liegt für ihn darin, dass er in seinen Filmen so erzählt, wie es den Tatsachen entspricht.

„My point is that it is not my point at all. I wish to record and present what people think. It is telling at it is.“ (Barclay, 1990, S. 9)

⁵⁶ In einigen Spielfilmen werden Wörter aus dem Māori verwendet, aber nicht in dem Ausmaß, als dass sie zu einem allgemeinen Unverständnis des filmischen Inhalts beitragen würden.

Die Inszenierung von ‚Mauri‘ und ‚Te Rua‘ ähnelt dem High-Context Kommunikationsstil der Māori, da gehäuft zwischen verschiedenen Szenen hin und her geschnitten wird und keine für typisch westliche Werte lineare Erzählstruktur entsteht. (Martin/Edwards, 1997, S. 138)

Das Faktum, dass junge Māori nicht sprechen werden, bevor nicht die Ältesten des Stammes zu Wort gekommen sind und dass keiner der Redner unterbrochen werden darf, egal, wie unmaßgeblich seine Aussagen sind, gehört ebenfalls zu den Unterschieden im kontextuellen kommunikativen Verhalten und in der Tradierung von Werten. (Barclay, 1990, S. 14)

In Mitas Film ‚Mauri‘ fällt speziell die Schlusszene als mögliches Hindernis für das interkulturelle Verständnis ins Auge. Der Tod der Großmutter wird allegorisch als Flug eines Fischreihers dargestellt, der die Heimreise zu den Vorfahren symbolisiert. Die Religion wird zu einer nicht unerheblichen Komponente der interkulturellen Kommunikation. Sie ist Teil des fremdkulturellen Kontextes.

Um Beispiele für potentielle interkulturelle Missverständnisse aus dem Film ‚Te Rua‘ zu bringen, soll hier zuerst die Szene des Aufeinandertreffens der Aktivistengruppe mit der Polizei erwähnt werden. Die Gruppe der Māori vollführt während der Demonstration einen *haka* (Ritual), der innerhalb ihres kulturellen Kontextes einen Aufruf zur Kampfbereitschaft und zugleich eine Einschüchterungsmaßnahme für den Kontrahenten versinnbildlicht. Nicht-Māori, denen die kulturelle Semantik dieses Tanzes unbekannt ist, verkennen die eigentliche Intention der dramatischen Szene.

Ein ähnliches interkulturelles Missverständnis entwickelt sich aus einer weiteren Szene aus ‚Te Rua‘. Die Darstellung einer türkischen Putzfrau in einem Berliner Museum, die vor den gestohlenen Māori-Artefakten innehält und in ihrer Muttersprache zu singen beginnt, ergab für Nicht-Māori Schwierigkeiten bei der Interpretation. Die Tatsache, dass es hierbei stellvertretend für alle indigenen beziehungsweise kulturell unterdrückten Kulturen um das Beweinen des gestohlenen Schatzes, der Beraubung der eigenen Identität und der kulturellen Suppression geht, gab Anlass zu interkulturellen Kommunikationsproblemen.

Wie bereits bei der Untersuchung von ‚Te Rua‘ beschrieben, erwähnte der Regisseur Barclay, dass er nie mit diesem Missverständnis seitens Menschen mit indigener Herkunft konfrontiert wurde.

„I was told her motives would not be understood by viewers. I have never been asked such questions by anybody with an Indigenous background.“ (Barclay, 2002, S. 3)

Barclay musste feststellen, dass viele nicht-indigene Rezipienten keinen Zugang zu ‚Te Rua‘ fanden. Stuart Murray erklärt diesen Umstand folgendermaßen:

„In part, this is clearly [...] because the primary frame of reference for the film is within cultural models intrinsic to Māori communities within New Zealand.“ (Murray, 2008, S. 74)

Innerhalb des Feldes der interkulturellen Kommunikation bedeutet dies, dass kommunikative Probleme aufgrund des Mangels an interkulturellem Wissen und interkultureller Kompetenz vorlagen.

Die letzten beiden Māori-Filme, ‚Once Were Warriors‘ (1994) und ‚The Māori Merchant of Venice‘ (2002), entstanden nach einer Zeit, in der Neuseeland bereits am besten Weg zu einem bikulturellen Staat war.

Die beiden Filme stammen zwar aus der Regieführung von Māori-Filmemachern, in ihnen lässt sich aber weitaus weniger Potenzial für interkulturelle Missverständnisse festmachen. Dies liegt bei ‚Once Were Warriors‘ in signifikanter Weise an der Auswahl der internationalen Thematik. Gewalt in der Familie trifft nicht nur auf eine spezifische Bevölkerungsgruppe zu, sondern ist ein weltumfassendes Problem. Die Herangehensweise an das Thema und die direkte und lineare Regieführung Lee Tamahoris entsprechen tendenziell eher westlichen Denk- und Produktionsweisen als indigenen.

In ‚Once Were Warriors‘ werden immer wieder Ausdrücke aus dem Māori, wie *mana*, *Māoritanga*, *haka*, *moko*, *tangi*, *marae* verwendet. Diese Wörter gelten in der Zwischenzeit in Neuseeland als geläufige Begriffe, weil sie aufgrund der sukzessiven Annäherung der beiden Kulturen in den neuseeländischen Sprachgebrauch Einzug gefunden haben.

Beim letzten Māori-Film, ‚The Māori Merchant of Venice‘, kann allein aufgrund des Umstands, dass er in der Sprache Māori verfilmt wurde, auf die Möglichkeit interkultureller Missverständnissen geschlossen werden. Es werden zwar englische Untertitel als Übersetzungshilfe angeboten, trotzdem können semantische Feinheiten im Film in der englischen Überlieferung verloren gehen.

9.1.8 Kritik am Standpunkt der interkulturellen Kommunikation

Wie am Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, soll sich diese Arbeit nicht nur auf Modelle der interkulturellen Kommunikationsprozesse stützen, da Interkulturalität von isolierten und unabhängigen Kulturen ausgeht. Das Verständnis für die komplexen Prozesse der durch die Globalisierung ausgelösten Deterritorialisierung ist mittels der konventionellen Kulturkategorie von Interkulturalität nicht mehr fassbar. Kultur wird innerhalb dieser Disziplin als eine abgegrenzte soziale Organisation begriffen, auf die Medieninhalte wirken und worauf diese reagiert. Diese Annahme erscheint angesichts der zeitgenössischen Betrachtung von Kultur als delokalisiertes Wertesystem als überholt. Kultur kann nicht mehr als Eigentum einer Gesellschaft gesehen werden, sondern ist hinsichtlich der Vernetzung und Verbreitung von kulturellem Gedankengut via medialer Technologien als deterritorialisiert und in Folge nur mehr mit dem wissenschaftlichen Begriff „*transkulturell*“ zu erfassen.

9.2 Transkulturelle Kommunikation

„Kulturkreise haben keine klar umrissenen Grenzen, ihre Entstehung und ihr Ende stehen nicht präzise fest. Die Kulturen von Völkern wirken aufeinander ein und überlagern sich. Der Umfang, in dem die Kulturen von Kulturkreisen einander ähneln oder sich von einander unterscheiden, variiert ebenfalls beträchtlich. Gleichwohl sind Kulturkreise sinnvolle Einheiten, und wenn die Grenzlinien zwischen ihnen auch selten scharf gezogen sind, so sind sie doch vorhanden.“ (Huntington, 1996, S. 54)

Das Konzept der transkulturellen Kommunikation sieht im Gegensatz zur Interkulturalität keine territorial begrenzten Kulturen vor, sondern geht von der Annahme einer sukzessiven Verbreitung medialer Netze und der Verbindung von Kulturen im Zuge der Globalisierung aus. Durch die weltweite Verkettung von medialen Kommunikationsstrukturen werden sie unausweichlich mit verschiedenen kulturellen Formationen konfrontiert. Kulturen können sich im zeitgenössischen Sinn nicht mehr als unabhängige Zivilisation bezeichnen. Die Verbesserung und Ausbreitung der Medienkommunikation ermöglicht es, Bilder und Informationen innerhalb kürzester Zeit an die unterschiedlichsten Plätze der Welt zu senden. Die Folge ist die Loslösung der Gesellschaften von gegenwärtigen, lokalen und traditionellen Mustern. Transkulturalität sieht ihr Forschungszentrum in der Analyse von medial vermittelten Werten und Normen, die den Wandel von Kulturen voran

treiben. Hierbei soll nicht von einem Prozess der Beeinflussung der Medien ausgegangen werden, sondern viel mehr von einer Transformation der Kulturen, die durch die mediale Konnektivität gefördert wird. (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 16)

Eine einprägsame Erläuterung formuliert Welsch (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 15, zit. nach Welsch, 1992, S. 5) wie folgt: *„Transkulturalität will beides anzeigen: dass wir uns heute jenseits der klassischen Kulturverfassung befinden; und dass die neuen Kultur- beziehungsweise Lebensformen durch diese alten Formationen wie selbstverständlich hindurchgehen.“*

Kulturen werden innerhalb der transkulturellen Kommunikationswissenschaft in Zeiten der progressiven internationalen Mobilität, der Urbanisierung, der Verweltlichung und der Verbesserung globaler Medienkommunikation nicht mehr als separiertes, monokulturelles Gebilde betrachtet, sondern als Sammelsurium diverser ethischer Wertvorstellungen, die sich der Ausbreitung von medialen Strukturen - sei es im wirtschaftlichen, politischen oder gesellschaftlichen Bereich - nicht mehr entziehen können. Die Globalisierung impliziert allerdings nicht den Zerfall einzelner Kulturen, sondern unterstützt die Akzentuierung der kulturspezifischen Charakteristika. Deswegen geht Transkulturalität von Kulturen aus, deren kulturelle Muster über lokal abgesteckte Bereiche hinaus weiter existieren. Die Wissenschaft der transkulturellen Kommunikation nimmt für sich einen modernen Kulturbegriff ein und attribuiert ihm, in einem sozialen Prozess, also durch Kommunikation, zu entstehen. Kommunikationsstile und -inhalte weisen demnach auf eine Bindung an die Gesellschaft hin. Sie sind stets kontextabhängig zu rezipieren und verfestigen ihr Bestehen mit Hilfe des Orientierungssystems.

Laut Andreas Hepp (Hepp, 2006, S. 77) ist Kultur, wie bereits erwähnt, kein statisches Konstrukt, sondern befindet sich aufgrund des unausweichlichen Kontaktes mit anderen Kulturen in einem ständigen Identifikationsprozess, welcher Abgrenzung oder Annäherung zur Folge hat. *„[Es] wird im Rahmen eines translokalen Kulturbegriffes Identität als ein fortlaufender Prozess der Identifikation gedacht, für den die kommunikative, kontextuell-situative Abgrenzung gegenüber verschiedenen kulturellen Identifikationsangeboten eine grundlegende Voraussetzung ist.“*

Weiters bildet die Disziplin der transkulturellen Kommunikation eine Antithese zum Ansatz der interkulturellen Kommunikation, da sie ihre Behauptungen an den Prozess der Globalisierung knüpft. Globalisierung impliziert keine vollständige Adaption kultureller Methoden. Sie ist kein Prozess der Vereinheitlichung und Auflösung kultureller Vielfalt. Vielmehr soll aus der Sichtweise der transkulturellen Kommunikation vor dem Hintergrund der Globalisierung ein Ineinanderfließen

und ein Vermischen diverser Kulturmerkmale unterschiedlicher Kulturen als Grundlage für die Konstruktion einer neuen Kultur fungieren und gleichzeitig eine Rückbesinnung auf die eigenen kulturellen Werte bewirken. Demnach ist eine unreflektierte Verschiebung von kulturellen Werten der einen Kultur in die andere für den Ansatz der transkulturellen Kommunikation obsolet.

„Der Druck Richtung Integration in der Welt ist real. Genau dieser Druck ist es, welcher den Gegendruck der kulturellen Selbstbehauptung und des kulturellen Bewusstseins weckt.“ (Huntington, 1996, S. 43)

Dieser Druck der Globalisierung, von dem Huntington spricht, fördert die Deterritorialisierung von Kulturen, da die zunehmende, weltweite Vernetzung medialer Strukturen den Austausch zwischen Kulturen antreibt. Kulturen rücken durch den globalen Austausch von Bildern und Informationen enger aneinander. Sie erfahren sich als zeitlich und räumlich ungebunden. Im Gegensatz zur interkulturellen Kommunikation gilt Kultur innerhalb dieses Feldes deswegen *„als ein in sich differenzierter und komplexer, von Machtverhältnissen durchdrungener und umstrittener, dynamischer und prozesshafter, hybrider und nach Außen hin offener Prozess.“* (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 453)

Nach der Auffassung der transkulturellen Kommunikation findet aufgrund des Kulturkontaktes ein kultureller Wandel statt, da es bei unterschiedlichen Kulturherausbildungen nicht nur zu einer Assimilation, sondern auch zu einer Synthese und infolgedessen zu einer neuen Kultur kommt. Dabei spielt aber, wie im vorangegangenen Zitat angeführt, die Machtverteilung eine große Rolle. (Straub/Weidemann/Weidemann, 2007, S. 453)

„Eine transkulturelle Medienforschung lenkt ihre Aufmerksamkeit auf verschiedene Nationalkulturen übergreifende Transformationsprozesse. Sie versteht dabei die ‚Beziehung zwischen Kultur beziehungsweise Individuum und der Kulturindustrie nicht als Einbahn, sondern als Interaktionsprozess und kulturellen Wandel nicht notwendig als Beeinflussungsprozess‘. Kulturen werden nicht als ‚in sich geschlossen‘ und ‚von außen durch Medien beeinflusst‘, sondern selbst als mediatisiert, multiethisch und stark differenziert nach Milieus, Lebensformen und ausgeprägten Lebensstilen begriffen.“ (Hepp, 2006, S. 64)

Transkulturalität beschäftigt sich also mit der grenzüberschreitenden und kulturübergreifenden Kommunikation, der medialen Verbreitung von unterschiedlichen Identitäten, der Aneignung dieser durch Rezipienten und als Resultat daraus mit dem Wandel von Kulturen. Die interkulturellen und transkulturellen Kommunikationswissenschaften überschneiden sich in diesen Forschungsbereichen, gehen aber von einem von einander differierenden Diskurs über den gegenseitigen Einfluss des Kontaktes zwischen unterschiedlichen Kulturen aus.

9.2.1 Exkurs: Universalsprache

Passend zum Feld der transkulturellen Kommunikation fügt sich der Begriff der Universalsprache ein, da dieser von einer Kommunikation über kulturelle Grenzen hinweg ausgeht. Die Vorstellung einer Universalsprache soll hier in einem Exkurs zusammengefasst werden.

9.2.1.1 Definition

Wenn es um die uneingeschränkte Verständigung über nationale und kulturelle Grenzen hinweg geht, taucht automatisch die Frage nach der Notwendigkeit einer Universalsprache auf.

Sprache ist ein wichtiges, identitätsstiftendes Merkmal einer jeden Gesellschaft. Sie dient zur Verständigung, kann aber auch gleichzeitig Missverständnisse erzeugen. Die Gefahren interkultureller Kommunikationsprozesse, die zwischen zwei oder mehreren Kulturen stattfinden, liegen in einer fehlfunktionierenden Kommunikation. Aufgrund eines divergenten kulturellen Kontextes und womöglich unterschiedlicher Sprachen, sind kommunikative Hindernisse unwillkürlich vorhanden, die eine Kommunikation erschweren oder bei Unkenntnis des jeweils anderen Kontextes unmöglich machen. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 114)

Im Zuge der Globalisierung ist ein Zusammenrücken kultureller Einstellungen zu beobachten, was nicht mit einer Homogenisierung von Kulturen gleichzusetzen ist. Das Feststellen und reziproke Akzeptieren kultureller Unterschiede erleichtern die Vorstellung einer universellen Sprache, jedoch nicht die Umsetzung. Die Idee einer Universalsprache impliziert nicht gleichzeitig eine Universalkultur. Sie fordert keine einheitliche kulturelle Prägung ein, sondern steht nur als Hilfsmittel zur verbalen Verständigung zur Verfügung. Die der Globalisierung zugrunde liegende Tatsache der weltweiten Vernetzung kommunikativer Strukturen bringt demzufolge keine Konsolidierung kultureller Merkmale mit sich, wie bereits festgehalten wurde. (Huntington, 1996, S. 76f.)

Eine Universalsprache wird als eine einzige Sprache definiert, die allen Kulturen dazu dienlich sein sollte, um auf einer einheitlichen Verständigungsebene miteinander kommunizieren zu können. Thomas, Kinast und Schroll-Machl bedienen sich in ihrer Literatur der Definition David Crystals, der für den Begriff Universalsprache drei Voraussetzungen festmacht.

„[...] kann man von einer globalen Sprache reden, wenn sie erstens von einer großen Zahl von Menschen in mehreren Ländern als Muttersprache gesprochen wird. Sie muss zweitens von mehreren Ländern der Welt als offizielle Staatssprache angenommen werden, obwohl in diesen Ländern nur wenige oder gar keine Muttersprachler leben [...]. Drittens, selbst wenn die Sprache nicht zur offiziellen Landessprache erklärt wird, kann sie den Status der ersten Fremdsprache bekommen.“ (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 77)

Diese Voraussetzungen treffen auf Englisch zu. Englisch gilt weltweit als die Sprache, über die sich unterschiedliche Kulturen miteinander im gesellschaftlichen und politischen Leben verständigen. Das heißt, dass Englisch als interkulturelles Verständigungsmittel fungiert. Wie auch beim Begriff der Globalisierung soll durch die Verwendung einer Universalsprache nicht von einer Homogenisierung von Kulturen - respektive von Sprachen - ausgegangen werden, sondern vielmehr von einer Annäherung, die dennoch eigenständige Identitäten impliziert.

„Dieser Gebrauch des Englischen ist [...] interkulturelle Kommunikation; er setzt die Existenz separater Kulturen voraus. Eine lingua franca⁵⁷ ist eine Methode, um sprachliche und kulturelle Unterschiede zu überwinden, nicht eine Methode, um sie zu beseitigen. Sie ist ein Werkzeug zur Kommunikation, aber sie stiftet nicht Identität und Gemeinschaft.“ (Huntington, 1996, S. 84)

9.2.1.2 Zweifel an der Realisierbarkeit einer Universalsprache

Eine Universalsprache erleichtert zwar den Verständigungsprozess zwischen unterschiedlichen Kulturen, jedoch nicht den Verlauf einer semantisch adäquaten Rezeption. Wie bereits weiter oben angeführt, kann Sprache nicht von ihrem kontextuellen Hintergrund getrennt betrachtet werden. Sie ist kulturell gebunden und muss immer innerhalb des spezifischen Orientierungssystems interpretiert werden. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die gleiche Sprache nicht automatisch

⁵⁷ „‘lingua franca‘ ist eine Verkehrssprache eines großen, verschiedene mehrsprachige Länder umfassenden Raumes.“ Duden, S. 579.

als ideales Verständigungsmittel zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen gesehen werden kann. Sie kann kein Garant für eine funktionierende interkulturelle Kommunikation sein, wenn nicht einer der beiden Teilnehmer über ausreichendes Wissen über das fremdkulturelle Wertesystem des anderen verfügt. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 77 f.)

Im Fall des Māori-Spielfilms wird Englisch als Art Universalsprache verwendet, damit auch Nicht-Māori die Möglichkeit haben, den Film zu rezipieren.⁵⁸ Englisch dient an diesem Punkt als gemeinsames, identitätsstiftendes Merkmal, obwohl Māori ebenso als offizielle Sprache Neuseelands anerkannt ist. Trotz der gemeinsamen Sprache belegen weiter oben erwähnte Beispiele, dass nicht selbstredend von einer fehlerfreien Interpretation von Māori-Filmen auf Seiten der Pākehā ausgegangen werden kann.⁵⁹

Englisch, als proklamierte Universalsprache, dient zwar in Spielfilmen von Māori zur kulturübergreifenden Verständigung, müsste letztendlich aber von allen Diskursen unabhängig anwendbar sein, um eine Kommunikation ohne interkulturelle Missverständnisse zwischen Māori und Pākehā und dem Rest der Welt zu ermöglichen. Ohne interkulturelle Kompetenz und geeignetes Wissen über die andere Kultur kann interkulturelle Kommunikation nicht erfolgreich verlaufen.

Schlussfolgernd erweist sich die Frage nach einer Universalsprache im Film als utopisch, da eine kontextuell unabhängige Rezeption ein Ding der Unmöglichkeit darstellt.

9.2.2 Unterschiede zwischen den Ansätzen von inter- und transkultureller Kommunikation

Beide Forschungsansätze haben innerhalb der Cultural Studies und der Medien- und Kommunikationsforschung ihre Berechtigung. Bei erstem liegt der Fokus auf der Kommunikation zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturen. Kulturen gelten innerhalb dieser Disziplin als abgegrenzte Räume, die intern einheitlich sind. Die Identifikation der eigenen Kultur resultiert aus dem Kontakt mit einer fremden Kultur und der Feststellung von kulturellen Differenzen. Ziel der interkulturellen Kommunikation ist die Erlangung von Kenntnis über die Existenz dieser Kulturunterschiede und die adäquate Umgangsweise mit ihnen, mit der Perspektive, erfolgreich kommunizieren zu können. Interkulturalität geht somit von Kulturen aus, die durch feststehende

⁵⁸ Zusätzlich soll hier eingewendet werden, dass nicht alle Māori auch Māori sprechen.

⁵⁹ ‚The Māori Merchant of Venice‘ soll von dieser Behauptung ausgenommen werden. Der Film ist zwar auf Māori und deswegen für des Māori nicht Mächtige nicht verständlich. Er wurde aber mit englischen Untertiteln unterlegt. Darüber hinaus konzentriert sich die Handlung des Films nicht auf einen Māori-spezifischen Kontext.

Charakteristika beschrieben werden können. Dieser Annahme liegt die Vorstellung zugrunde, dass sich Kulturen aus diesen feststehenden Merkmalen konstituieren. (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 15)

Das Studium der transkulturellen Kommunikation hingegen geht nicht von konstanten Merkmalen aus. Sie nimmt Bezug auf die Wirkung, die kommunikatives Handeln im Hinblick auf die Entstehung einer neuen Kultur ausübt. Kommunikation ist das ausschlaggebende Element zwischen Mitgliedern unterschiedlicher kultureller Prägungen. Die Theorie der Transkulturalität betont demzufolge die Entstehung einer neuen Kultur durch die gemeinsame Angleichung kultureller Differenzen über den Prozess der Kommunikation. Aus der Synthese zwei oder mehrerer Kulturen entsteht eine dritte. Kommunikation ermöglicht somit einen Vorgang, der Kulturen als dynamische Bedeutungssysteme sieht und sie innerhalb eines transzendierenden Vorgangs miteinander fusioniert. Die Veränderung einer Kultur impliziert einen Perspektivenwechsel, der ergo aus dem Kontakt mit unterschiedlichen Sozialstrukturen und aus dem Zuwachs interkulturellen Wissens erfolgt.

Die Transkulturalität repräsentiert eine Richtung innerhalb der interkulturellen Kommunikation, die auf dem Modell der Synthese aufbaut. Die Aufmerksamkeit richtet sich an diesem Punkt auf die der Globalisierung zugrunde liegende kulturübergreifende Kommunikation, aus der sich auf der Basis interkultureller Divergenzen eine neue Kultur formt. Ableitend daraus entfernt sich die Richtung der transkulturellen Kommunikationsforschung von der Annahme von territorial begrenzten Kulturen hin zu dem Verständnis von Kultur als Resultat grenzüberschreitender Kommunikation. (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 194)

9.2.3 Transkulturelle Ansätze am Beispiel Neuseelands

In diesem Abschnitt soll veranschaulicht werden, auf welche Art und Weise das Modell der transkulturellen Kommunikation auf das kulturelle Konstrukt innerhalb Neuseelands anwendbar ist und wie die neuseeländischen Medien zur Synthese der Kultur der Māori und Pākehā beigesteuert haben.

Wie im Teil der interkulturellen Kommunikation erwähnt wurde, trifft auf die kulturellen Strukturen von Māori und Pākehā unter anderem die Theorie des Kulturimperialismus zu. Innerhalb des transkulturalistischen Ansatzes wird der Kulturimperialismus allerdings als kritischer Diskurs über den Globalisierungsprozess gesehen. Er konfligiert mit der Herangehensweise der Interkulturalität,

da dieser nicht von abgegrenzten Kulturen und deren umfassende Wirkung ihrer kulturellen Werte und Güter auf die unterlegene Kultur ausgeht.

„Folglich wird kultureller Imperialismus als ein Vehikel für die Universalisierung und der Globalisierung der kapitalistischen Moderne gesehen, die wiederum mechanistisch mit einer ‚Massen-Verwestlichung‘ der Welt gleichgesetzt wird.“ (Hepp/Löffelholz, 2002, S. 564)

Erst in den letzten zwei Dekaden hat sich ein langsamer kultureller Wandel in der neuseeländischen Medienlandschaft und dem Gesellschaftskonstrukt abgezeichnet. Im Zuge der globalen Vernetzung und des unausweichlichen Kontaktes mit unterschiedlichen Nationen und Kulturen wurde Neuseelands gespaltene Identität auf den Prüfstand gestellt. Um die gemeinsame Identität zu stärken, musste eine Annäherung beider Kulturen stattfinden.

Wie bereits weiter oben vermerkt wurde, unterstreicht die Theorie der transkulturellen Kommunikation in Anlehnung an die Globalisierung die Synthese von Kulturen, ohne die eigenspezifischen kulturellen Werte zu verwerfen. Es geht um die Aufnahme unterschiedlicher kultureller Elemente in den eigenen kulturellen Kontext und um die Ausformung einer hybriden Kultur.

Unter Berücksichtigung dieser Theorie in Hinblick auf den neuseeländischen Film, soll folglich davon ausgegangen werden, dass sich die Kultur der Pākehā und der Māori zu einer gemeinsamen, neuen Kultur auf Basis der Angleichung ihrer kulturellen Unterschiede entwickelte und dabei die vorausgegangenen medial erzeugten Bilder von Bedeutung waren.

Dokumentarische Serien über die Kultur der Māori und darauf folgende Spielfilme von Māori unterstützten die Verbreitung von Wissen über die indigenen Werte. An diesem Punkt soll festgestellt werden, dass Massenmedien durch das Kolportieren qualitativer Informationen über die Werte von Māori und authentischer Bilder ab den 1980er Jahren dazu beitrugen, ein besseres Verständnis für die fremdkulturelle Sozialstruktur zu erlangen und in Folge die interkulturelle Kompetenz in Neuseeland zu fördern.

Da die Transkulturalität davon ausgeht, dass kein einseitiger Austausch zwischen Kulturen stattfindet, sondern sich aufgrund interkultureller Kommunikation und aus den kulturellen Differenzen heraus eine neue, gemeinsame Kultur entwickelt, wird darin die Erklärung für die Entstehung einer neuseeländischen Identität, deren Wurzeln in beiden Kulturen zu finden sind, gesehen.

Der Film ‚Whale Rider‘, der im Jahr 2002 in die Kinos kam, kann - im Kontext des Synthesekonzeptes - als Beispiel einer Vermischung der Kultur der Māori und Pākehā verankert werden. Der empathische Umgang von Pākehā mit dem Thema eines indigenen Mythos, ist als deutlicher Schritt in Richtung einer gemeinsamen Identität zu sehen. Die Inszenierung ist in ihrer Struktur von westlichen Normen geprägt. Das Ineinanderfließen beider Kulturen wird jedoch in der modernen filmischen Aufarbeitung einer Geschichte, die den Fokus auf die Wertevermittlung der autochthonen Bevölkerung Neuseelands legt, ersichtlich. Die sensible Befassung mit einem exklusiv indigenen Thema innerhalb einer noch stark von westlichen Werten dominierten Gesellschaft, zeugt von dem wachsenden Verständnis für den nötigen einfühlsamen Umgang mit den kulturellen Werten der Māori.

‚Whale Rider‘ liefert das Erzeugnis einer Nation, welche sich innerhalb eines langjährigen Prozesses zu einem vergleichsweise harmonischen Miteinander unterschiedlicher Kulturen entwickelt hat. Der Film wurde international nicht als Produkt eines Pākehā- oder Māori-Films betitelt, sondern als Werk einer homogenen Nation, deren Wurzeln bikultureller Natur sind. Die positive internationale Rezeption hat die gemeinsame Identität Neuseelands als hybride Bildung gestärkt.

9.2.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der Ansatz der interkulturellen Kommunikation - welcher besagt, dass ohne adäquates Wissen über das kulturelle Orientierungssystem des fremdkulturellen Gesprächspartners ein missglückter Informationsaustausch vorprogrammiert ist - im Fall des neuseeländischen Spielfilms von, mit und über Māori bestätigt.

Darüber hinaus lassen sich innerhalb der interkulturellen Überschneidungssituationen zwischen Māori und Pākehā entsprechende Konzepte aus diesem Feld der Kommunikationsforschung anwenden. Die Theorien der Dependenz, des Kulturimperialismus, der Dominanz und der Assimilation bieten nicht nur im gesellschafts-politischen Leben Boden für eine Asymmetrie der Machtverteilung und für interkulturelle Missverständnisse, sondern lassen sich auch auf medial vermittelte Inhalte bis in die 1980er Jahre anwenden.

Die interkulturelle Kommunikation liefert annehmbare Modelle für die Auseinandersetzung und Erklärung der kommunikativen Prozesse zwischen Māori und Pākehā, aber die Kritik der transkulturellen Kommunikation an ihr soll nicht außer Acht gelassen werden.

Es soll festgehalten werden, dass interkulturelle Kommunikation als überholt gilt, wenn weiterhin von feststehenden Charakteristika einer Kulturgruppe, ergo von separierten Kulturen ausgegangen wird. Der unabwendbare Prozess der wirtschaftlichen und medialen Globalisierung erfordert eine Sichtweise auf Kulturen, deren Beziehung zueinander nicht an deren Grenzen Halt macht, sondern darüber hinaus geht und kulturübergreifend operiert.

Trotz der weiterhin bestehenden Dominanz der westlich orientierten Kultur, kann in Neuseeland ein kultureller Wandel festgestellt werden, der sich vom monokulturellen Kulturtransfer zu einem kulturellen Synkretismus entwickelte. Der Theorie der transkulturellen Kommunikation zugrunde liegend wird von mediatisierten Kulturen ausgegangen, die im ständigen Kontakt mit anderen Kulturen stehen. Durch diesen Interaktionsprozess vermischen sich die unterschiedlichen Merkmale von differierenden Kulturen und formen eine neue, gemeinsame Kultur ohne die eigenen kulturellen Elemente zu eliminieren.

Der tägliche interpersonelle, vorwiegend jedoch mediale Kontakt zwischen Māori und Pākehā führte zur Bildung einer gemeinsamen Kultur, die sich aus bikulturellen Elementen zusammensetzt. Das Verständnis für eine Notwendigkeit einer sukzessiv reziproken Akzeptanz beider Kulturen als gleichwertiger identitätsbildender Faktor innerhalb einer Nation, die Vermischung von charakteristischen Merkmalen der Māori- und Pākehā-Kultur hin zu einer gemeinsamen Identität, sowie das Bewusstsein für die Nachhaltigkeit der eigenen kulturellen Werte entsprechen dem transkulturellen Ansatz innerhalb der Kommunikationswissenschaften.

10. Exkurs: Zur Entwicklung der Moral nach Lawrence Kohlberg

Im ersten Teil dieser kurzen Abhandlung wird auf die theoretische Beschreibung des Stufenmodells zur Entwicklung von Moral eingegangen. Im zweiten Teil sollen Parallelen zur Darstellung von Māori in Spielfilmen von Pākehā und der Entwicklung von moralischen Werten in Anlehnung an Kohlberg gezogen werden.

Aufgrund des beschränkten Umfangs eines Exkurses soll nicht näher auf die verschiedenen Theorien des Moralerwerbs eingegangen werden. Es wird hier die Theorie der kognitiven Entwicklung herausgegriffen, die im weiteren Verlauf kurz erläutert wird.

10.1 Einführung

Lawrence Kohlberg (1927-1987) formte in Anlehnung an Jean Piagets Werk *„Das moralische Urteil beim Kinde“* (1932), ein differenziertes Stufenmodell zur Entwicklung von Moral. Kohlbergs Forschungen vorausgehend, entstanden unverfeinerte literarische Abhandlungen von Emile Durkheim und den britischen Utilitaristen, wobei erstere Sichtweise von letzterer dezidiert abweicht.

Im Gegensatz zu Durkheim, der sein Verständnis von moralischer Entwicklung mit Hilfe eines kulturlogischen Ansatzes verfestigt, leiten die Utilitaristen ihre Erklärung zur Entstehung von moralischen Werten aus dem Verhalten erwachsener Menschen ab, welche das Handeln anderer und die daraus resultierenden Folgen (gut vs. schlecht, nützlich vs. nutzlos) beurteilen. (Kohlberg, 1995, S. 18)

Nach Kohlberg ist die utilitaristische Theorie des internalisierten Regelerwerbs durch das Abwägen von Nutzen und Dienlichkeit psychologisch nicht verwertbar. Ebenso spricht er sich gegen die von Durkheim veröffentlichte Meinung aus, die nur als Grund für die Entwicklung moralischer Einstellungen den Respekt eines Einzelnen vor der Gruppe und vor Autoritätspersonen nennt. (Kohlberg, 1995, S. 20)

„Die moralischen Einstellungen des einzelnen entstammen folglich der Achtung, die das Individuum der Gruppe zollt, den Einstellungen, die die Gruppe gemeinsam hat, und den Autoritätsfiguren, welche die Gruppe repräsentieren.“ (Kohlberg, 1995, S. 19)

Vertreter der dritten und jüngsten Theorie, zu denen neben anderen Jean Piaget und Lawrence Kohlberg zählen, begründeten ihre Erkenntnisse - deren Ergebnisse im Zuge von Forschungsarbeiten entstanden - auf einer sich im Leben eines Individuums vollziehenden Entwicklung von moralischer Kompetenz.

Bei der Formulierung der ‚evolutionistischen‘ Theorie wurden die Annahmen Durkheims und der Utilitaristen nicht außer Acht gelassen. Man versuchte, zwischen beiden Positionen zu vermitteln und die haltbaren Argumente so gut als möglich zu integrieren. Teile von Durkheims Behauptung wurden in Kohlbergs Stufenmodell zur Entwicklung von Moral als eine implizite Phase eingebunden. Demnach ist die ‚Achtung vor feststehenden Regeln und der Autorität hinter diesen Regeln‘ (Kohlberg, S. 19) und die dementsprechenden moralischen Handlungen eines Individuums ein Teil des Kohlberg’schen 6-Stufenmodells.

„Beide, sowohl eine Moral der Achtung vor sozialer Autorität als auch eine autonome und rationale Moral, gehen aus der Entwicklung des Selbst hervor; vermittelt über einen Prozess der Übernahme von Rollen und Einstellungen anderer in Interaktionen, die nach institutionalisierten Mustern stattfinden.“ (Kohlberg, 1995, S. 21)

10.2 Begriffserklärung

Der Diskurs über Moral hat im Lauf der Jahrhunderte eine allgemein gültige Form angenommen. Speziell durch Forschungen von Piaget und Kohlberg konnten kritische Anschauungen verbunden und Definitionen konkretisiert werden. Die Entwicklung von Moralität veranlasste bereits viele Sozialwissenschaftler zur Aufstellung von Theorien und Hypothesen. Neben William McDougall, Sigmund Freud, Émile Durkheim und George Herbert Mead, sind Piagets und Kohlbergs Meinungen die meist zitierten.

Im Duden wird der Moralbegriff als die *„Gesamtheit von ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen, Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten in einer Gesellschaft regulieren, die von ihr als verbindlich akzeptiert werden“* beschrieben. (Duden, S. 650)

Im psychologischen Fachjargon spricht man bei der Entwicklung von Moral von einer Anhäufung innerer Regeln, welche das moralische Agieren steuern. (Kohlberg, 1995, S. 11)

Nach Kohlberg wird die moralische Entwicklung durch vielerlei Faktoren geprägt. Sein Buch beleuchtet diverse Aspekte, die Aufschluss über die Entstehung einer universellen Moral geben sollen.

„Bei der Entwicklung des moralischen Denkens in der Kindheit handelt es sich um ein zunehmend angemesseneres Begreifen von bestehenden sozialen Normen und Idealen, und entsprechend entwickelt es sich aufgrund der üblichen Erfahrungen der sozialen symbolischen Interaktion und Rollenübernahme. Im Gegensatz dazu erfordert die Bildung von Prinzipien Erfahrungen der persönlichen moralischen Entscheidung und Verantwortlichkeit,[...].“ (Kohlberg, 1995, S. 82)

Diese Aussage fasst Kohlbergs Stufenmodell in wenigen Zeilen lakonisch zusammen. Darauf wird im folgenden Unterkapitel näher eingegangen.

Nach Kohlberg und anderen Sozialwissenschaftlern wie Mead, McDougall und Piaget, bildet die Sozialisation einen der wichtigsten Ausgangspunkte in der Moralentwicklung. Um adäquates und moralisches Verhalten zu erlernen, muss es im Vorfeld zu einer Übereinstimmung von Einstellungen innerhalb der Gesellschaft kommen. Diese Kongruenz ist nicht gleichzusetzen mit einer völligen Übernahme jeglicher kulturell andersartiger oder sittlicher Begriffe, sondern bezeichnet vielmehr die Akzeptanz anderer Verhaltensmuster und vor allem die Fähigkeit zur Empathie. Innerhalb des Sozialisationsprozesses soll ‚Konformität gegenüber kulturellen Regeln gelernt werden‘. Die Grundregeln moralischen Verhaltens gelten erst dann als erlernt, wenn sie das betreffende Individuum unabhängig von variierenden Situationen auch anwendet. (Kohlberg, 1995, S. 7 f.)

Piaget zustimmend, geht auch Kohlberg davon aus, dass sich Kinder und Jugendliche in den unterschiedlichsten Kulturen ihrem Alter entsprechend moralisch ähnlich entwickeln und sich ihr Sinn für Empathie in ihrer fortschreitenden Entwicklung zum Erwachsenen formt und verfeinert. Je mehr sich der einzelne Mensch sozial oder kulturell entwickelt, desto leichter erkennt er die Notwendigkeit einer reziproken Gleichstellung. (Kohlberg, 1995, S. 25)

Diese Arbeit lehnt sich an die kognitiv-strukturelle Theorie der Entfaltung von Moral an. Demnach entwickelt sich Moral aufgrund von Erkenntnissen, die nicht durch Sozialisation und Internalisierung kultureller Regeln erworben werden, sondern die sich im Zuge interaktiver Handlungen konzipieren. Die kognitive Entwicklung eines Menschen führt diesem Verständnis nach zu einer höheren Stufe von moralischem Verhalten.

„Moralstufen werden nicht durch internalisierte Regeln definiert, sondern durch Strukturen der Interaktion zwischen dem Selbst und anderen.“ (Kohlberg, 1995, S. 162)

Signifikante Punkte der Moral (beispielsweise: du sollst nicht töten) sind transkulturell zu verorten, weil der Moralerwerb kulturübergreifend nach den gleichen Prinzipien der sozialen Interaktion, der Rollenübernahme und der sozialen Überschneidungssituationen verläuft. Daran anknüpfend kann man darauf schließen, dass die Entwicklung von Moral durchaus mit der sozialen Umwelt des Individuums in Zusammenhang steht. (Kohlberg, 1995, S. 162 f.)

10.3 Kohlbergs Sechs-Stufen-Model

Kohlberg teilt die Bildung von Moral in sechs aufsteigende Stufen ein, wobei immer zwei aufeinander folgende in einem übergeordneten Begriff zusammengefasst werden. Daraus ergeben sich drei Hauptebenen mit jeweils zwei Entwicklungsphasen. Die letzteren zwei erscheinen von vorangeschrittenem Alter unabhängig, sie entstehen vielmehr aufgrund eines hohen geistigen Status sowie des sozialen Intellekts eines Individuums.

10.3.1 Die Ebenen

Die erste Ebene ist die präkonventionelle Stufe, auf welcher sich die meisten Kinder bis zum neunten Lebensjahr, so wie auch viele kriminelle Jugendliche und Erwachsene befinden. Auf dieser Stufe werden die gesellschaftlichen Regeln weitgehend noch nicht verstanden.

Die nächst höhere Ebene nennt Kohlberg die konventionelle Stufe. Individuen, die auf dieser zweiten Stufe stehen, handeln den Systemen und Verhaltensweisen einer Gesellschaft adäquat, weil jene Ordnungen zur gesellschaftlichen Übereinkunft wurden und es sich dementsprechend konform zu verhalten gilt. Die konventionelle Ebene entspricht der moralischen Entwicklung der meisten Jugendlichen und Erwachsenen in unserer, so wie auch in einer anderen Kultur.

Die postkonventionelle Ebene ist die Ebene, welche nach Kohlberg das höchste moralische Niveau darstellt. Der innerhalb der postkonventionellen Ebene Handelnde versteht und akzeptiert die Regeln der Gesellschaft. Er handelt nach diesen zumeist genügend, sieht sich aber davon unabhängig und definiert seine Werte im Rahmen selbstgewählter Prinzipien. (Kohlberg, 1995, S. 127)

10.3.1.1 Die präkonventionelle Ebene

10.3.1.1.1 Stufe 1

Die erste Stufe der moralischen Entwicklung umschließt Kleinkinder, deren Gründe das Richtige und Rechte zu tun, in der Angst vor Bestrafung bei Nichtbefolgen liegen. Kinder auf dieser Stufe handeln subaltern und können sich noch nicht von anderen Individuen abgrenzen, weder deren Interessen bedenken noch bewerten. Sie gehen immer von sich und ihren Wünschen aus und vermuten dieselben auch bei anderen. Ihre Perspektive wird demnach mit der Anschauung anderer gleichgestellt. Die Regeln der Autoritäten nicht einzuhalten, wäre ungehorsam und würde bedeuten mit einer Strafe belegt zu werden. Warum aber diese Ordnungen einzuhalten sind, wird von Kindern auf dieser Stufe noch nicht verstanden.

„Aus dieser Perspektive hat das präkonventionelle Subjekt (Ebene 1) ein Selbst, dem die sozialen Normen und Erwartungen äußerlich bleiben.“ (Kohlberg, 1995, S. 127)

10.3.1.1.2 Stufe 2

In der Phase 2 der präkonventionellen Ebene werden die Bedürfnisse und Interessen anderer von dem sich moralisch entwickelnden Kind berücksichtigt, obwohl noch immer der eigene Hedonismus im Vordergrund steht. Regeln werden eingehalten, solange sie einem selbst oder Nahestehenden von Nutzen sind. Dem Kind wird bewusst, dass unterschiedliche Menschen verschiedene Interessen haben und diese konfliktieren können. Um Probleme zu lösen, werden reziproke Handlungen als notwendig und fair gewertet. (Kohlberg, 1995, S. 129)

10.3.1.2 Die konventionelle Ebene

10.3.1.2.1 Stufe 3

Nach Kohlberg beginnt die dritte Stufe ab einem ungefähren Alter von neun Jahren. Menschen, die auf dieser Stufe der moralischen Entwicklung stehen, fühlen sich verpflichtet, als guter Mensch zu leben und Erwartungen, die von anderen an ihn gestellt werden, zu erfüllen. Ab dieser Stufe hat das

Individuum die gesellschaftlichen Normen bereits internalisiert, das heißt, dass der Mensch die sozialen Regeln auch in Situationen anwendet, in denen es keine Kontrolle gibt und infolge dessen auch keine Bestrafung zu erwarten ist.

Der Mensch auf Entwicklungsstufe 3 ist empathisch und besorgt um seine soziale Billigung und Integrität so wie auch um das Wohlergehen seiner Mitmenschen. Seine Interessen werden dem kollektiven Anliegen und Begehren anderer hinten angestellt. (Kohlberg, 1995, S. 128 f.)

10.3.1.2.2 Stufe 4

Der Mensch auf Stufe 4 handelt pflichtbewusst, um einen Zusammenbruch des Systems zu verhindern. Er handelt den gesellschaftlichen Konventionen entsprechend, unter anderem um sein Gewissen zu befriedigen. Es ist rechtens, *„die Pflichten zu erfüllen, die man übernommen hat. Gesetze sind zu befolgen, ausgenommen in jenen extremen Fällen, in denen sie anderen festgelegten sozialen Verpflichtungen widersprechen.“* (Kohlberg, 1995, S. 131)

10.3.1.3 Die postkonventionelle oder Prinzipien-geleitete Ebene

10.3.1.3.1 Stufe 5

Die von Kohlberg beschriebene Ebene erreicht nur eine Minderheit von Personen. Die Gruppe dieser Menschen hat die sozialen und kulturellen Werte einer Gesellschaft verinnerlicht, kann Gefühle und Bedürfnisse anderer nachempfinden. Sie ist sich den Verpflichtungen, die man in einer Gesellschaft einzugehen hat, bewusst und handelt dementsprechend rational. Sie lebt - im Gegensatz zu Personen auf den vorgehenden Stufen – unabhängig von gesellschaftlichen Konventionen und handelt in konfligierenden Situationen innerhalb ihrer selbstgewählten Prinzipien.

Menschen auf diesem Niveau sind sich der Unmenge an aufeinander wirkenden Kulturen und Menschen bewusst und wissen um die von Gruppe zu Gruppe alternierenden Normen. Sie handeln dementsprechend sorgsam und rational, indem sie unterschiedliche Blickwinkel miteinander in Zusammenhang bringen.

Der postkonventionell Handelnde befolgt Regeln und Gesetze, um den sozialen Kontrakt aufrecht zu erhalten. Die Gründe für sein Handeln beruhen auf seinem Pflichtgefühl gegenüber der - und auf dem Gesamtnutzen für die Gesellschaft. In dem weltlichen Sammelsurium an Kulturen und Werten

ist es schwierig, auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen. Individuen auf der höchsten moralischen Ebene stehen zu den „*absoluten Werten [...] wie Leben und Freiheit, [die] in jeder Gesellschaft und unabhängig von der Meinung der Mehrheit respektiert werden [müssen]*.“ (Kohlberg, 1995, S. 131)

10.3.1.3.2 Stufe 6

„*Es ist dies die Perspektive eines jeden rationalen Individuums, das das Wesen der Moralität anerkannt beziehungsweise anerkennt, dass jeder Mensch seinen (End-)Zweck in sich selbst trägt und entsprechend behandelt werden muss.*“ (Kohlberg, 1995, S. 132)

Auf dieser Stufe moralisch Handelnde empfinden es als rechtens, nach selbstgewählten ethisch korrekten Prinzipien zu leben und ihnen entsprechend zu handeln. Diese selbstgewählten Prinzipien streben nach dem universell gültigen Gesetz jedes einzelnen Menschen auf eine absolute Gerechtigkeit. Sie handeln nach der Prämisse ‚jeder Mensch hat das Recht zu leben und gerecht behandelt zu werden‘.

(Kohlberg, 1995, S. 132)

10.4 Parallelen zu Kohlberg und der filmischen Darstellung von Māori von Pākehā-Regisseuren

Wie bereits in dieser Arbeit thematisiert wurde, soll hier von einer moralisch zweifelhaften Präsentation von Māori bis in die 1980er Jahre gesprochen werden. In der Mehrheit der Filme von Pākehā-Regisseuren werden Māori sämtlichen Klischees entsprechend stereotyp dargestellt und in ein negatives Eck gedrängt. Ob es bei besagter Charakterisierung zu einem moralischen Konflikt auf Seiten der Europäer kam, daran kann man Zweifel hegen. Ebenso wenig lässt sich ein Aufkommen eines moralischen Dilemmas der Protagonisten innerhalb der Filmgeschichte erkennen. Der Blick durch die europäische Brille wurde besonders in der Filmindustrie lange Zeit nicht in Frage gestellt.

Der Grund für derartige Charakterisierungen wurde im Kapitel zur interkulturellen Kommunikation bereits angesprochen und kann unter anderem auf die Theorie der Dominanz zurückgeführt werden. Um die eigene Kultur zu stärken, muss eine andere geschwächt werden. (Thomas/Kinast/Schroll-Machl, 2003, S. 47)

Die Souveränität über ein indigenes Volk schien den europäischen Einwanderern als selbstverständlich.

Das an Feingefühl mangelnde Verhalten der Pākehā gegenüber der kulturellen Minorität und die inadäquate Präsentation von Māori in Spielfilmen mit einem nicht existenten Verständnis für Moral in Verbindung zu bringen ist, wäre unwissenschaftlich und falsch. Viel eher ist in Folge auf ein Fehlen interkultureller Kompetenz zu schließen. Jedoch lassen sich in Kohlbergs Schrift Denkansätze finden, die mit dem Thema dieser Arbeit in Verbindung gebracht werden können.

„...im Einklang mit den vorliegenden Forschungsergebnissen steht die Schlussfolgerung, dass die Reife des Handelns in Situationen moralischen Konfliktes in beträchtlichem Maße mit der Reife der moralischen Werte (dem Vorhandensein rationaler und innerer Gründe für moralisches Handeln) korrespondiert.“ (Kohlberg, 1995, S. 15)

An dieses Zitat lässt sich ein weiteres knüpfen, zu deren Analyse anschließend Stellung genommen werden soll.

„Moralische Urteile und Entscheidungen sind in allen Kulturen eine Mischung von Urteilen, die unter dem Gesichtspunkt der Konsequenzen für den individuellen menschlichen Nutzen oder aber unter dem der konkreten kategorischen Sozialregeln gefällt werden.“ (Kohlberg, 1995, S. 20)

Hier soll auf den individuellen menschlichen Nutzen Bezug genommen werden, den Kohlberg anspricht. Der Nutzen, den Pākehā aus der diffamierenden Abbildung von Māori im Spielfilm zogen, war eine bessere Position der eigenen kulturellen Werte. Überdies stand die Vermittlung der eigenen Identität und die Tradierung der westlichen Kultur an erster Stelle.

Als die Europäer nach Neuseeland kamen, fanden sie ein Volk vor, dessen Lebensstandard, Ideologie und kulturelle Werte nicht mit der westlichen Denkweise übereinstimmten. Darüber hinaus besaßen Māori keine Schrift und keine moderne Technik. In den Augen der Pākehā galten sie als unzivilisiert und unkultiviert. (Edwards in: Jäksch, 2000, S. 117)

Um auf weiter oben angeführtes Zitat einzugehen, soll davon ausgegangen werden, dass die Konsequenzen der klischeehaften Darstellung der Māori zum Nutzen für Pākehā ausfielen. Aus der Präsentation von Māori als kulturlose Primitivlinge resultierte die Sublimierung der europäischen Kultur.

Für diese Arbeit relevant sind Kohlbergs Theorien über die Entwicklungsstufen der sozialen Wahrnehmung. Der Moral implizit ist der Anspruch an ein entsprechendes Maß empathischen Empfindens. Die Fähigkeit eines Menschen, in die Rolle eines Anderen zu schlüpfen und seine Gedanken und Gefühle nachzuvollziehen, spielt innerhalb des Prozesses des Moralerwerbs, sowie der interkulturellen Kommunikation eine ausschlaggebende Rolle. Nach Kohlberg ist das logische Erreichen einer jeweils höheren Moralstufe eine horizontale Reihenfolge von Schritten, die ihren Anfang im ersten Verstehen und Verknüpfen von Ordnungen findet. Nach dem Erkennen von Werten gelangt das Individuum auf eine nächsthöhere Stufe. Dieser Schritt setzt die Fähigkeit der sozialen Perspektiven- beziehungsweise Rollenübernahme voraus, um Ansichten und Reaktionen fremdkultureller Menschen aus ihrem Blickwinkel deuten oder erfahren zu können. Ist der Mensch so weit, dass er faires beziehungsweise richtiges Verhalten in Bezug auf das Wohlergehen der Gesellschaft erkennen und danach handeln kann, befindet er sich auf der vierten Stufe des moralischen Urteils. (Kohlberg, 1995, S. 125)

„Um moralisch anspruchsvoll handeln zu können, bedarf es moralischer Urteile eines fortgeschrittenen Niveaus. Man kann nicht prinzipienorientiert handeln (Stufe 5,6), wenn man Prinzipien nicht versteht oder an sie glaubt.“ (Kohlberg, 1995, S. 126)

Anlehnend an dieses Zitat lässt sich die These aufstellen, dass Pākehā die Lebensweise der Māori lange nicht als eigenständige Kultur akzeptierten und diese Anschauung auch in ihren Filmen zutage trat. Die Aussage, *„man kann nicht prinzipienorientiert handeln, wenn man nicht an sie glaubt“*, trifft auf den vormals filmischen Umgang mit dem autochthonen Volk von Pākehā-Regisseuren zu. Das Orientierungssystem der Māori wurde in weiten Teilen des Landes nicht als autonome Kultur anerkannt. Daraus speist sich die Behauptung, dass aufgrund der mangelnden Akzeptanz der indigenen Kultur und der fehlenden interkulturellen Kompetenz vonseiten der Pākehā nicht auf eine für den zeitgenössischen Kontext zu erwartende moralisch korrekte Art und Weise gehandelt wurde. So eben auch im Bereich des Spielfilms.

Seit den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein wahrnehmbarer Wandel in der Präsentation von Māori-Charakteren im neuseeländischen Spielfilm. Es wurde verstärkt auf eine authentischere Darstellung geachtet.⁶⁰ Dies korreliert mit großer Wahrscheinlichkeit mit der

⁶⁰ Ansätze dafür waren bereits in John O'Sheas und Roger Mirams Film ‚Broken Barrier‘ zu finden, allerdings wurden Māori darin immer noch, wenn auch in gemilderter Form, stereotyp repräsentiert. (Blythe, 1994, S. 41) Spielfilme von Pākehā bewiesen ab den 1980er Jahren, angefangen mit ‚Utu‘, ‚Broken English‘ und zuletzt ‚Whale Rider‘, eine höhere Fähigkeit zu einem adäquaten Umgang mit interkulturellen Differenzen.

Renaissance der Māori-Kultur, der Anerkennung der Sprache Māori als offizielle Sprache Neuseelands und dem Erscheinen erster Spielfilme von Māori-Filmmachern. Folgerichtig führte dies zu einem Ausbau des Wissens von Pākehā über die kulturellen Werte des indigenen Volkes. Die Entwicklung von Moral soll hier in Kohärenz gesetzt werden mit der Zunahme von interaktivem Handeln zwischen Māori und Pākehā sowie mit vermehrtem interkulturellen Wissen.

Um ein Beispiel eines Menschen mit der Moralentwicklung einer Stufe 5, also einer auf der postkonventionellen Ebene Handelnder, zu bringen, soll hier der Film ‚Utu‘⁶¹ eines Pākehā (Geoff Murphy) erwähnt werden.

Die Charakterrolle Wiremu nimmt innerhalb des Films den moralisch höchsten Stellenwert ein. Die Tatsache, dass Wiremu ein Māori ist, war für Māori hinsichtlich ihrer Darstellung im Spielfilm von Pākehā, ein Novum. Wiremus Handlungen im Film sind von logischer und rationaler Entscheidungskraft gekennzeichnet. Er tritt als ein Mensch auf, der zwei Kulturen (Māori und Pākehā) in sich vereint und der sich in die Denk- und Handlungsweisen anderer hineinversetzen kann. Um Kohlberg zu zitieren, hat ein auf Stufe 5 Handelnder *„Interesse daran, daß Rechte und Pflichten gemäß der rationalen Kalkulation eines Gesamtnutzens verteilt werden nach der Devise ‚Der größtmögliche Nutzen für die größtmögliche Zahl‘.“* (Kohlberg, 1995, S. 131)

Der Umstand, dass Wiremu am Ende des Films seinen eigenen Bruder erschießt, ist dem oben genannten Sinnspruch zuzuordnen. Und gemäß der rationalen Kalkulation hat der Tod seines Bruder den einzigen Gesamtnutzen, nämlich den des Endes von *utu*, Rache.

10.5 Zusammenfassung

Vor dem Hintergrund der Thematik dieser Arbeit konnte aus der Analyse von ausgewählter Literatur und Filmen, sowie persönlicher Erfahrung festgestellt werden, dass die Entwicklung von Moral und sozio-kultureller Perspektiven- beziehungsweise Rollenübernahme auf Seiten der Pakeha mit dem vermehrten Kontakt mit Māori und infolgedessen auch der Zunahme von Wissen über deren kulturellen Werte korreliert. Dies führt zu der Schlussfolgerung, dass die Moralentwicklung nach Kohlberg auch auf das Verhältnis von Pākehā-Filmmachern zur Darstellung von Māori im neuseeländischen Spielfilm anwendbar ist, wenn man die Entwicklung von Moral an den interkulturellen Wissenszuwachs knüpft.

⁶¹ Zum Film ‚Utu‘ siehe Kapitel 6.3.2.

„[...] der Gerechtigkeitsinn entwickelt sich in verschiedenen Kulturen etwa gleichartig mit dem Alter in die Richtung, dass die Bedürfnisse und Gefühle anderer Menschen zunehmend mehr Beachtung finden und komplexere Vorstellungen von Reziprozität und Gleichheit erkennbar werden.“ (Kohlberg, 1995, S. 25 f.)

Dies leitet weiter zur Annahme, dass je größer das Wissen über die fremde Kultur und die Kompetenz zur Rollenübernahme eines Pakeha-Filmmachers ist, umso mehr Verständnis bringt er dem indigenen Orientierungssystem entgegen und umso authentischer wird die Charakterisierung von Maori im Spielfilm.

11. Resümee

Zusammenfassend soll bei jenen Hypothesen und Fragestellungen angesetzt werden, welche eingangs dieser Arbeit festgelegt wurden.

Die Vereinnahmung medialer Systeme ermöglichte der dominanten Kultur der Pākehā einen Informationsfluss, der sich auf die Vermittlung monokultureller Werte konzentrierte. Diese Tatsache bestätigt die Theorie des Kulturimperialismus, die sich innerhalb der interkulturellen Kommunikationsforschung entwickelte. Den asymmetrischen Machtverhältnissen und der Tradierung von westlichen Werten implizit waren unter anderem die Sublimierung der westlichen Kultur und damit einhergehend die Diffamierung der indigenen Werte. Die zu Beginn dieser Arbeit aufgestellte Hypothese, in der Pākehā ein institutionalisierter Rassismus durch die Verbreitung stereotyper Bilder von Māori im Spielfilmen vorgeworfen wird, kann anhand der Analyse einschlägiger Filme und Literatur an dieser Stelle untermauert werden. Bis in die 1980er Jahre wurde eine Pākehā-präferierende Sichtweise gewählt, die gleichzeitig die Identität der Māori durch stereotype Darstellungsformen herabsetzte. Die Konstruktion einer Māori-Identität unterstand demnach lange Zeit einer dominanten Gesellschaft, deren medialer Wissenstransfer von der Übervorteilung westlicher Werte und der Unterminierung indigener kultureller Strukturen gelenkt war. Die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Māori war dementsprechend von negativen Bildern geprägt. Seit dem verbesserten Zugang zum medialen System seit den 1970er Jahren wurde es Māori ermöglicht, die Kamera auf sich selbst zu richten und ihre Eigensicht zu dokumentieren. Es entstanden Filme, die unter anderem das Problem des Verlustes der indigenen Werte beziehungsweise den Assimilationszwang der Māori durch die starke Dominanz von Pākehā begründet sahen. Die Bereitstellung von authentischen Bildern des eigenen Volkes und die Thematik einer Rückbesinnung zu den indigenen Wurzeln, um als autonome Identität zu überleben, wurden im Subtext zugleich mit der filmisch vermittelten Notwendigkeit von reziproker Akzeptanz kultureller Unterschiede verbunden. Verstärkt durch die Aufhebung der medialen Sprachlosigkeit und der Tradierung positiver, indigener Werte, konnte anschließend die sukzessive Herausbildung einer autochthonen Identität erkannt werden. Sich an die Theorien der Cultural Studies und der inter- und transkulturellen Kommunikationsforschung anlehnend, die die Entstehung einer Identität an der Abgrenzung zu und am Vergleich mit anderen Kulturen festmachen, soll hier zuerst konstatiert werden, dass der Māori-Spielfilm - aufgrund seiner authentischen und affimierenden Darstellung der indigenen Werte - die Entstehung einer Māori-Identität in Neuseeland beeinflusste.

Weiters kann den neuseeländischen Spielfilmen, die die Werte einer vereinten Nation promulgieren, ebenso eine identitätsstiftende Komponente zugunsten einer gemeinsamen Identität beigemessen werden.

Der Film ‚Once Were Warriors‘ entpuppte sich im Speziellen als Auslöser für einen Diskurs, der - neben dem Thema der häuslichen Gewalt - vor allem die Probleme der sozio-kulturellen Asymmetrie in den urbanen Regionen und den Identitätsverlust von Māori in Neuseeland auf den Punkt brachte. Das Konzept der Agenda-Setting-Hypothese greift hier im Besonderen, denn es attribuiert dem Medium Film eine Wirkung, die die Aufmerksamkeit der Rezipienten - am Beispiel Neuseelands - auf eine bereits lange im Vorfeld bestehende Problematik lenkte.

Diese Theorie stützt abermals die Behauptung, dass der neuseeländische Spielfilm über das Volk der Māori Einfluss auf deren Bild in der neuseeländischen Gesellschaft hatte, sowie die Bildung einer autochthonen Identität beeinflusste.

Durch den Vergleich westlicher und indigener Werte und dem Aufzeigen fremdkultureller, kommunikativer Strukturen, konnten in dieser Arbeit interkulturelle Missverständnisse bei der Rezeption von Spielfilmen hervorgehoben werden. Speziell Pākehā bewiesen bei der Dekodierung und Interpretation von Māori-Filmen einen Mangel an relevantem Wissen über indigene soziale und kulturelle Strukturen, was zu Fehlannahmen und einem Misslingen von interkultureller Kommunikation führte. Diese kann nicht ohne adäquates Wissen über und Empathie für den fremdkulturellen Kontext stattfinden. Seit der Urbanisierung von Māori und dem vermehrten interpersonellen und medialen Kontakt zwischen Māori und Pākehā hat sich die interkulturelle Kompetenz zu einer Grundvoraussetzung für das harmonische Miteinander, sowie den Erhalt der eigenen kulturellen Werte in Neuseeland, entwickelt.

Wenn gelungener Kommunikation das Vermitteln von Kultur implizit ist und vice versa, das Vermitteln von Kultur einer gelungenen Kommunikation bedarf, kann bestätigt werden, dass neuseeländische Spielfilme ab den 1980er Jahren aufgrund ihres empathischeren Zugangs zu kulturellen Werten und Diskursen, das interkulturelle Verständnis zwischen Māori und Pākehā begünstigt haben.

Trotz der Zuhilfenahme von interkulturellen Theorien, anhand derer die interkulturellen Kommunikationsprozesse zwischen Māori und Pākehā am Beispiel des Spielfilms offen gelegt werden konnten, soll nicht - der Theorie der interkulturellen Kommunikation entsprechend - von separierten Kulturen ausgegangen werden. Die transkulturelle Richtung innerhalb der

interkulturellen Kommunikationswissenschaft geht von einer kulturübergreifenden, medialen Kommunikation aus, und sieht in der Synthese kultureller Elemente zweier oder mehrerer Kulturen das anzustrebende Ziel einer stabilen, multikulturellen Nation. Auf das neuseeländische Gesellschaftskonstrukt angewandt, fußt das Konzept der Transkulturalität demnach nur so weit, dass sich zwar die kulturelle Transformation aufgrund der verstärkten Konnektivität innerhalb des Landes intensivierte, sich aber keine symmetrische Synthese, welche gleich viele Elemente der Māori-Kultur und ebenso viele Elemente der Pākehā-Kultur miteinander fusioniert, entwickelte. Anhand persönlicher Erfahrungen konnte festgestellt werden, dass es zwar diese Art „Suprakultur“ Neuseelands gibt, die beide Ethnien und ihre signifikanten Charakteristika unter einem Dach vereint, aber auch, dass Pākehā weiterhin die dominante Kultur ausmachen und die Machtstrukturen innerhalb Neuseelands entscheidend vorgeben. Dennoch kann sich Neuseeland auf eine gemeinsame Identität berufen, die - trotz des Ineinanderfließens der beiden Kulturen - den beiden Ethnien auch das Bedürfnis nach Rückbesinnung auf die eigenkulturellen Merkmale einräumt.

Welches Wissen, vielmehr noch, welcher Nutzen kann aus dem bis in die 1980er Jahre mit klischeehaften und rassistischen Darstellungen arbeitenden neuseeländischen Spielfilm heute gezogen werden?

Der Zweck einer Auseinandersetzung mit der Diskriminierung von kulturellen Randgruppen durch stereotype Abbildungen via des Mediums Film liegt darin, eine immer stärker vernetzte, multiethnische Gesellschaft für die Risiken einer diffamierenden Präsentation zu sensibilisieren.

„*United we fall, divided we stand*“ (Hepp/Löffelholz, S. 854, zit. nach Douglas, 1983, S. 177) beschreibt wohl am Besten die Ideologie, nach der es sich innerhalb eines bi- oder multikulturellen Staates zu leben gedenken sollte, um nicht den Zerfall von Kulturen voranzutreiben.

12. Literaturliste

- Asante, Molefi Kete/Newmark, Eileen/Blake, Cecil A.: Handbook of Intercultural Communication. Sage Publications, London, 1979
- Awatere, Donna: Māori Sovereignty. Flugblatt, Auckland, 1984
- Barber, Laurie: New Zealand: A Short History. Century Hutchinson, Auckland, 1989
- Barclay, Barry: Haere Mai Homecoming. In: Onfilm, Nr. 4, Juni 1987, S. 3-5
- Barclay, Barry: Our Own Image. Longman Paul, Auckland, 1990
- Barclay, Barry: Guards and Recourses. In: Scope, 2. April 1991, S. 28-29
- Barclay, Barry: The Feathers of Peace: Lynette Reads interviews Barry Barclay. In: Illusions, Nr. 31, 2000/2001, S. 2-6
- Barclay, Barry: Fourth Cinema. Auckland University Film and Media Studies, September 2002
- Barclay, Barry: Open Letter to John Barnett. In: Onfilm, Nr. 2, Februar 2003
- Barclay, Barry: Camera on the Foreshore. Vorlesung Auckland University Film and Media Studies, Mai 2004
- Barclay, Barry: Interview, Auckland, September 2004
- Barclay, Barry: Persönliches Gespräch, Leeds, Oktober 2006
- Barclay, Barry: Gauthier, Jennifer. Interview mit Barry Barclay. September 2005
- Barclay, Barry: Email, Februar 2007
- Barclay, Barry: Persönliches Gespräch, Telefonat, Mai 2007
- Barnett, John: Right Royal Barney. Interview. In: Onfilm, Nr. 12, Dezember 2002, S. 2-3
- Belich, James: Paradise Reforged. A History of the New Zealanders from the 1880s to the Year 2000. Penguin Press, Auckland, 2001
- Blythe, Martin: Naming the Others: Images of the Māori in New Zealand film and television. Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1994
- Bolten, Jürgen: Interkulturelle Kommunikationswissenschaft. In Walter, Rolf: Einführung in die Wirtschaftswissenschaften. UTB, Schöningh. 1997, S. 469-497
- Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Zu Klampen, Hamburg, 1999
- Brugman, Claudia: Communication and Context. A Guide to Issues in the Interactional and Transactional Uses of Language. University of Otago Press, Dunedin, 1995
- Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaften. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Böhlau Verlag, Wien, 1998

Caro, Niki: Interview. In: Onfilm, Februar 2002

Caro, Niki: Interview. <http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7351&s=interviews>, Mai 2004

Churchman, Geoffrey, B.: Celluloid Dreams: A Century of Film in New Zealand. IPL Books, Wellington, 1997

Condliffe, John Bell: New Zealand in the Making: A Study of Economic and Social Development. Unwin Brothers Ltd., London, 1959

Conrich, Ian: Post Script. Essays in Film and the Humanities, Nr. 24, 2005, S. 3-7; S. 140-150

Conrich, Ian: Email, Februar 2007

Conrich, Ian: Email, Juni 2007

Conrich, Ian/Davy, Sarah: New Zealand Film. Studies in New Zealand Culture. Nr.1, Kakapo Books, London, 1997

Conrich, Ian/Woods, David: New Zealand - A Pastoral Paradise? Kakapo Books, London, 2000

Conrich, Ian/Murray, Stuart: Contemporary New Zealand Cinema. From New Wave to Blockbuster. I.B. Tauris, London, 2008

Croot, James: Frightening and Powerful. Dunedin Star Movie week, Juni 1994, S. 8

Dennis, Jonathan/Bieringa, Jan: Film in Aotearoa New Zealand. Victoria University Press, Wellington, 1992

Duden: Fremdwörterbuch. Band 5, Dudenverlag, Mannheim, 2001

Duff, Alan: Interview, Napier, August 2004

Edwards, Sam: Cinematic Imperialism and Māori Cultural Identity. In: Illusions, Nr.19, 1989, S. 17-21

Edwards, Sam: Māori im neuseeländischen Film. Die Sichtweise eines Pākehā. In: Jäksch, Hartmut: Māori und Gesellschaft. Wissenschaftliche und literarische Essays. Mana - Verlag, Berlin. 2000, S. 117-140

Fauser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft. 3. Auflage. WBG, Darmstadt, 2006

Gärtner, Hildesuse/Conway, Ronald: Australien, Neuseeland: Daten - Bilder - Perspektiven. C.J. Bücher, München, 1983

Grey, Alan H.: A Historical Geography. Canterbury University Press, Christchurch, 1994

Hardy, Ann: Beyond Materialis? Spirituality and Neo-Utopian Sensibility in Recent New Zealand Film. In: Conrich, Ian/Murray, Stuart: Contemporary New Zealand Cinema. From New Wave to Blockbuster, I.B. Tauris. London, 2008

- Hauser, Regina: Aspekte interkultureller Kompetenz. Lernen im Kontext von Länder- und Organisationskulturen. Dt. Universitäts-Verlag, Wiesbaden, 2003
- Hepp, Andreas: Transkulturelle Kommunikation. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2006
- Hepp, Andreas/Löffelholz, Martin: Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2002
- Hepp, Andreas/Winter, Rainer: Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 3. Auflage, VS Verlag, Wiesbaden, 2006
- Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. Wilhelm Goldmann Verlag, München, 1996
- Ihimaera, Witi: Māori Life and Literature. A Sensory Perception. In: Turnbull Library Record 15, Nr. 1, 1982, S. 44-45
- Koewn, Michelle: He Iwi Kotahi Tatou? Nationalism and Cultural Identity in Māori Film. in: Conrich, Ian/Murray, Stuart: Contemporary New Zealand Cinema. From New Wave to, I.B. Tauris, London, 2008, S. 197-211
- King, Michael: The Penguin History Of New Zealand. Penguin Group, Auckland, 2003
- Klapper, Joseph: The Effects of Mass Communication. The Free Press, New York, 1960
- Kohlberg, Lawrence: Die Psychologie der Moralentwicklung. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1995
- Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. Band 0, Löcker, Wien, 2005
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: Konzepte der interkulturellen Kommunikation: Theorieansätze und Praxisbezüge in interdisziplinärer Perspektive, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 2004
- Markom, Christa/Weinhäupl, Heidi: Die Anderen im Schulbuch. Rassismen, Exotismen, Sexismen und Antisemitismus in österreichischen Schulbüchern. Braumüller, Wien, 2007
- Martin, Helen/Edwards, Sam: New Zealand Film from 1912-1996. Oxford University Press New Zealand, Auckland, 1997
- McDonald, Lawrence: in: Illusions Nr. 24, 1995, S. 15-23
- McDonnell, Brian: Fresh Approaches to Film. Longman, Auckland, 1998
- Metge, Joan/Kinloch, Patricia: Talking Past Each Other. Problems of Cross-Cultural Communication. Victoria University Press, Wellington, 1995
- Mita, Merata: A Film Maker's Manifesto. In: Alternative Cinema, 1984/1985, S. 19
- Mita, Merata: Listen To Women For a Change. Published by Jane Addams Peace Association, New York, 1986, S. 1-4

- Mita, Merata: The Soul and the Image. In: Dennis, Jonathan/Bieringa, Jan: Film in Aotearoa New Zealand. Victoria University Press, Wellington, 1992, S. 36-54,
- Mita, Merata: Stories Worth Telling. In: Mana, 2002/2003, S. 30-35
- Murray, Stuart: Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema. Huia Publishers, Wellington, 2008
- Nast, Heidi J./Pile, Steve: Places Through The Body. Routledge, London, 1998
- Nünning, Ansgar: Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. J.B. Metzler, Stuttgart, 2005
- O.V.: The 1982 Budget: Questions and Answers. In: Alternative Cinema, Nr. 10, 1982
- O.V.: Political Films in New Zealand: From ‚Liberal‘ to ‚Radical‘. In: Alternative Cinema. Nr. 10, 1982, S. 6-12
- O.V.: A Feminist Perspective of Film Making, S. 13 in: Alternative Cinema, Nr. 10, 1982, S. 13-17
- O.V.: Te Rua. In: International Frame, 1991, S. 158
- O.V.: New Zealand Herald, 10. Dezember 2001
- O.V.: Weekend Herald, 17. Februar 2002, S. A29
- O.V.: Local Talent Knits Together Moving and Uplifting Tale. In: New Zealand Herald, 20. November 2002
- O‘Shea, John: Local Hero(es) - Where? Who? In: Dennis, Jonathan/Bieringa, Jan: Film in Aotearoa New Zealand. Victoria University Press, Wellington, 1992, S. 14-20
- Peters, Geraldene: Lives of Their Own: Films by Merata Mita. In: Conrich, Ian/Murray, Stuart: New Zealand Filmmakers, Wayne State University Press, Detroit, 2007, S. 103-121
- Reid, Nicholas: A Decade Of New Zealand Film: Sleeping Dogs to Came A Hot Friday. McIndoe, Dunedin, 1986
- Reinhardt, Jan Dietrich: Identität, Kommunikation und Massenmedien. Ergon Verlag, Würzburg, 2006
- Schenk, Michael: Medienwirkungen. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1987
- Selwyn, Don: One and the Other. In: Metro, August 1995, S. 90-95
- Selwyn, Don: In: Listener, 09. Februar 2002, S. 52-53
- Shelton, Lindsay/u.a.: Aotearoa. El Cine de Nueva Zelanda. Valladolid, 1997
- Sinclair, Keith: A History of New Zealand. Penguin Books, London, 1959
- Sinclair, Moana: Interview, Wellington, Juni 2004
- Straub, Jürgen/Weidemann, Arne/Weidemann, Doris: Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe - Theorien - Anwendungsfelder. J.B. Metzler, Stuttgart, 2007

Stringer, Julian: Movie Blockbusters. Routledge Chapman & Hall, London, 2003

Tame Iti: Interview, Wien, Mai 2007

Thomas, Alexander/Kinast, Eva-Ulrike/Schroll-Machl, Sylvia: Handbuch interkulturelle Kommunikation. Band 1: Grundlagen und Praxisfelder. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003

Wi Kuki Kaa: Actor Has Own Values. In: Bay of Plenty Times, Februar 1988

Williams, B.R./Oliver, W.H.: The Oxford History of New Zealand. Oxford University Press, Oxford, 1981

Internet

<http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/Files/MediaKit.pdf>, Mai 2004

<http://www.filmfreakcentral.net/notes/ccurtisinterview.htm>, September 2004

<http://www.whaleriderthemovie.com/articles/article23.html>, Mai 2005

<http://www.Māorinews.com/writings/papers/other/Pākehā.htm>, Dezember 2008

<http://www.stats.govt.nz/populationclock.htm>, Februar 2009

<http://labourparty.org.nz/>, Februar 2009

<http://www.fys.uio.no/~magnushj/Piano/campion.html>, Mai 2005

<http://www.imdb.com>

<http://www.nzfilm.co.nz>

http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_New_Zealand

<http://www.filmnz.com/introducing-nz/film-industry-history.html>

<http://www.artsfoundation.org.nz/taika-waititi.html>

<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7351&s=interviews>

<http://filmsociety.wellington.net.nz/db/screeningdetail.php?id=298>

<http://www.thefreedictionary.com/aroha>

<http://homepages.ihug.co.nz/~hetaonga/merchant/Files/MediaKit.pdf>, Media Kit: The Māori Merchant of Venice, 2004

<http://www.ngatiporou.com>

13. Anhänge

A: Interview Moana Sinclair, Wellington, Juni 2004

Q: Do you think there is a definition for a Māori film?

A definition... I don't think there should be. I think a definition defines us and we have been defined by others for a long time. We are in a way reconstructing many aspects of our life, our culture, our identity and that reflected a lot in film. So in my opinion, no, I don't think there is a definition for a Māori film. Although there are clearly aspects of film which obviously identify Māori and localize us here in Aotearoa – New Zealand.

Q: Up until now there have been around 200 feature films made in New Zealand. Only six of them have been made by Māori. Why is that?

The reason is, everything has been **suppressed** in our own country. So the lack of opportunity to train people in the industry and those who have fought their way into the industry and for me that's been my case to get in there and do what you want to. It's a hard road to hope and we are always coming up with **new ways** to get into the industry. I think that the limited number of films reflects our reality and our country has been colonized. And at the same time, I think, Māori people have had a lot of input in major films here, but that isn't really obvious, you know, as an extra or on the other side of the camera. Also they have always been quite low in the hierarchy of film world. I myself I started off, ah, I was a student, and I was studying law and someone basically said, I think you've got the sort of face that would be really good for television and that's on the other side of the camera. And also I have been writing. So I made it into the industry via the way I look. I don't know if I am typically Māori looking, but I got into the industry that way.

Q: Was it there where you learned how to make films?

Pretty much. I learned what it was to do presenting. What I did was basically presenting. It was a Sunday block program. It was a form of presentation of Māori art. I had to write the scripts for one year. I had to look at the performances and write up a narration about the performance, about the writer or about what the writer wanted to say. And then we showed extracts of the performances and I would talk about it. That's how it started and then after that, while I was still studying, I was reading a lot about journalism and film, because I always had an interest in this material. But I also had a couple of stories published, short stories about fiction life aspects. So I got involved into arts and literature. After I did that I finished law and became a lawyer and was working for a law firm where we focused on Māori tribes and the reclaim of land. Within that we were looking for a way to improve the chances to regain the land. So I had this idea: why couldn't we do anything for television then? So the boss said, we will do that. Luckily I did it and luckily it was accepted. So we had a relationship to the national program on TV, „Marae“. We had a meeting with the producer and decided to put together a legal context which includes the audience to ask question. It would be rather educational than formal legal advice. So I wrote the presentation and answered the questions from the audience live for 5 minutes. Then it became 7 minutes, then nearly 10 minutes by the end. So that was my background.

Later I was asked to be a television reporter and a director in television, so I did that for one year. I mainly focused on Māori stories. I was able to bring my experience as a lawyer as well as my artistic expression to stories. I was lucky to have this opportunity. For example one of the short stories I did, there was this issue that there were too many Māori lawyer and why we were so many. So I wrote this story, interviewed quite a few people from my college and talked about it. Basically I concluded that it is silly to say that there are too many Māori lawyers. It's like saying there are too

many educated Māori. That's the same with film. Māori people had been in front of the camera, they had been objects or subjects of film and have often been portrayed as happy Māori people. There was no real sort of analysis and they were often extras or on the periphery of a film and whenever, apart from 'Rewi's Last Stand'. It's going to need changing. But still you can see that we are on the edge. And given our population, I suppose, one could say that there is not, ah, it's representative of the population as it now stands. We are 14% percent. At the same time a lot of our culture and thinking and revolutionary ideas about how we want to run our lives, maximize both in television and film. And you can see the sorts of programs that are coming out now. Willy Jackson's 'Eye to Eye' television program. 'Once Were Warriors' made a huge step ahead. Regardless of the content and the emotional issues within that. That made a huge step into the film industry and it's given a link to people or to our issues. The next big issue, internal issues, tribal issues, it's never been there before. Although Alan Duff is not really loved by Māori people because he has contributed in a sense that he has written about something that should be reported in newspapers. But 'Once Were Warriors' was, I think, a positive thing. Regardless of the pain. A lot of Māori people thought it was hanging out our pain for everybody and it was a voyeuristic kind of experience. A lot of Māori found that particularly painful but it's all part of expression and reconstruction and redeveloping and rebuilding for people that have been broken.

Q: The first film made by a Māori director is 'Patu!' by Merata Mita. Do you think 'Patu!' is still relevant to New Zealand's society today? Is there still racism?

Yes, definitely. There is racism and I had my own personal experience with that. We won't go into that. But yes, there is racism. I think there has been a good attempt and try to change that. We've had a race relations conciliator who's now gone. But the issues of races are very much a key issue in the country and it's used often by politics as you can see. Mr. Brash, e.g., he's using the race card right now to gain popularity and he's achieved that. So I think just that recent development with Mr. Brash tells you that this country has racism. Although on an international level it is not as bad as some other country or as obvious. It is a more sophisticated type of racism that we have here and in the late 70's and the early 90's we talked a lot about institutional racism. And that still exists. It's something that's obviously there.

Q: Do you think 'Patu!' has changed something in society or in people? Did it help to take the blinkers off?

Yes, definitely. That's exactly what I'd like to say 'Patu!' did do, because it dealt with historical grievances. It peered at the racist policy which was removing Māori people from their land. A lot of the thinking came out of that, for example the people and the activists that initiated it, they have suffered for that. You find them under the unemployable, you won't find them in any high positions. Mr. Jackson for example is by his own definition unemployable and he has dedicated his life for exposing the injustice and the racism of the colonisation.

Merata Mita was an inspiration and is still today in her approach going out there with her camera and filming it. Her reputation has changed a lot now. Because the first time she went out there she wasn't loved. You know, people don't like to see what they don't believe. But yes, I think 'Patu!' has changed the country and there needs to be an up-date from 'Patu!'. I think there has been an attempt to oppress racism in this country, both from the artistic expression as well as from documentaries and television programs. But often television can't do justice. We have had a media that has been oppressive for far too long. They were putting stuff in the media in a really negative way. The only time you see Māori people on the front page is when they have committed some horrendous crime or there has been a march down Lambton Quay. And that's the only time we feature, often in the newspaper.

I think we have achieved a lot in publication and that's been done by Māori people themselves. I am thinking of Huia at the moment. She built up this law company and invited Māori people to write stories. That's how I got published. You had to find a publisher who was interested in your story.

A lot of people like Witi Ihimaera, who is the writer of *Whale Rider*, Patricia Grace, they contributed hugely to the film industry and provided stories that, you know, you can work with on film. You can make a story out of any of their books. Hone Tuwhare, the poet, I find his poems inspirational. I could write a movie about any of his poems.

A Māori broadcasting funding agency provides funding for Māori television type program. They funded some of my documentaries and some of my films. But prior to that, and that's only recent I am talking about the last seven years, we had nothing, we had no funding, we had to go to the mainstream body for funding. And there you have to compete with people that are already established in film making like Peter Jackson and others. But Peter Jackson has been wonderful, he is not a gate keeping kind of guy, he helped the industry. There's been progress, there's been corruption like everywhere else, lack of experience, the first attempt to have a Māori television station. But it's all the same, not the same genre but the same sort of art industry, film, television and media. They are all linked in some way or the other. Currently I am looking at rehashing an old story for film. I am having to do that as part of my job. So I think, that's been part of the story. There are a lot of writers or artists, but there is no money.

The luxury of having something established within a film company doesn't fly with us yet. I think, quite a few entertainment, publication as well as television making, program making and film. That is a very precarious industry to me. I've got my own production. But what does that mean. I've got my own computer and when I have time I write my own stories. Basically, that's how it works. Find out where there is funding, make sure you are in time for the date lines. These are processes that Māori people in general don't know about. Only I started to understand how it works now, because I got a little offer now for a New Zealand documentary which has a Māori angle, well, not only a Māori angle, but a New Zealand angle. Based on not so much a race culture, but rather Māori being a part of the New Zealand tribe. We don't necessarily have access straight away, we always have to fight for that. It could be a lot better.

Q: The first feature film made by a Māori is *Ngati* by Barry Barclay. Do you think it brought something about? Like a change in people's openness or like more information about the Māori culture?

Yes, definitely. Just the title *ngati* - tribe of. Immediately we have the lense on us. So, do I think it has changed New Zealand's society? Yes, anything that has been Māori was an advancement in the industry. That dealt with biculturalism, bilingualism of New Zealand's —, Aotearoa's society. Yes, it contributed to the way of how New Zealanders or not only New Zealanders.... There is a huge group of New Zealanders that are absolutely not interested in anything Māori. But we are talking about the group of people that say, yes, there are indigenous people that have had a culture long before the English came. They demand, it continued to evolve and shape... we produce world class material in writing films and documentaries. The international exposure has been very important to us as well for films like *Ngati*. I am aware myself that we have indigenous people globally. Coming back from New York showed me that. The network there is hugely valuable for Māori. Because of the common element of being indigenous and the impact that the indigenous had had with the United Nations. That has a ... or rather the two of them play reciprocal roles that they have to deal with each other.

Ngati is about an identity of people, not just Māori but emerging cultures within New Zealand and the whole. We have to go out with the bicultural, bilingual before we can talk about multicultural, multilingual because it is still not dealt with. We have had a constitutional race relationship for so

long. Since the English came here. Then it was confirmed in the Treaty of Waitangi, but then nullified. It was brought to life again in like 1975. We have a relationship which is reflected, not specifically in a film like ,Ngati‘, but definitely there are historical flashbacks compositions and how we came to be a nation and how we are trying to be a nation. I think ,Ngati‘ is like all the other films that Māori people have produced and struggled to do so.

Q: Would you say the same about ,Te Rua‘ and ,Mauri‘? What is their message?

,Te Rua‘ deals with artefacts. It’s different but they are all connected with the idea of building an identity.

I think we don’t have the luxury of making films. Anytime a film is or was made under a Māori aspect, it’s all ... it’s a picture of us. Whether it’s artefacts or whether it’s domestic violence like in ,Once Were Warriors‘. In a sense a lot of our films are about violation.

Q: What is your opinion about ,Once Were Warriors‘? What would you say about the influence that it had?

I think it depends. It had a wonderful effect on society and myself. It has been a universal thing anywhere in the world. It’s been essential to us, as going back to the core, the source of problems. I know that that film is used in reservoirs in the States amongst indigenous people to look at the problem, it’s used as a therapy. I think on many levels it has been wonderful. I like the way Riwia Brown took a hold on the story and gave solutions which the book doesn’t offer. Alan Duff wasn’t offering any solution. He is a writer who is not liked by the people. The talk was that the book was funded by the government. They wanted him to write this book. I don’t know. His books are all about the same thing. Violence and being broken.

Q: Can you see a clear difference between the films that were made by Māori or Pākehā?

Yes, absolutely. Although keeping in mind it would be foolish not to have Māori advisors in the film making process, but there is certainly a difference.

For example Lee Tamahori, who directed ,Once Were Warriors‘, only a Māori would understand the thoughts of issues regarding historical break-downs.

I happened to be in New York when they premiered ,Whale Rider‘ which has not been filmed by a Māori but the story is certainly Māori. For example, in that story the grandfather realises that the little girl is not a little girl or a boy or a woman or a man. That is very unchangeable Māori, spiritual, something that you can’t put your finger on. Māori people will understand that. Non-Māori can come to a point where they do understand it, of course. I think it would be a real celebration when we come to the point when a non-Māori person can make a film which picks up on that. That tells me that the country is producing a mind set that understands Māori things and know how to portray that. Vice versa with Māori, making films, that are not necessarily Māori. I never want to be locked into anything. To be a Māori you must produce a Māori something. As a film maker I want to be free to do a film about my perspectives, about New Zealand, about Kiwi, about anything, not even New Zealand. I think Lee Tamahori has definitely shown that. ,Die Another Day‘, he directed that, that’s a James Bond formular....

On the funding part we have been on the periphery. So we still need a bit to get started. It’s like anything in this country. We hadn’t had generations of mining the business, developing it, ... and passing it on. Same as film, same as writing. Writing for Māori is like ... first of all you have to go to a schooling system, show them what you have learned, come through that okay.... Feel free to write what you think or to write about something in the way you think it should be filmed. Or to talk about things you should be able to talk about. Well, here I am, working for the government. I

am very limited to talk, but that changes as soon as I step out of that. Right now I am working on moving out of that.

Thank you very much for the interview.

B: Interview Alan Duff, Havelock North, August 2004

Q: How did you grow up? Would you say you had a Māori upbringing?

I had exposure to both. A life of huge extremes. The Māori side was very violent and heavily drinking, but beautiful singing, flamboyant behaviour. It was the exact opposite of the white, my father's logical, reasonable way of thinking.

Q: Are you proud of your Māori background and culture?

You know, I like being a part Māori. Proud of it? Well, you know. It's okay. I don't think of being proud of something, because it's not something that I did that made me feel proud. I didn't contribute to it, so...

Q: But can you identify with it?

Not a lot of it, no. Not the old psychical cultural model that they still educate now. That's too primitive for me.

Q: I read in an interview that London was the place where you *,messed up but grew up'*. Why was that, what made you grow up there?

I got involved with a whole lot of professional criminals cashing stolen travellers cheques and lived a fast life for a very brief time. All the others jumped and they left. I stayed and pleaded guilty. That's the way I got into prison. I don't know if I have grown up now, my wife says I still haven't, but London changed me for sure.

Q: What made you write *,Once Were Warriors'*?

I just had a story eating away with me, I had rhythms most of all. I read lots and lots of novels from great contemporary Americans, like William Faulkner, Steinbeck, Hemmingway. They all really influenced my life in big times, kind of gave me a licence to write in that free flowing style. And I had something to say. I knew the world intimately that I described and I had a writing gift from my father's family. I have my grandmother's novel and two of my grandfather's books up there, so it is in my genes. It was just a matter of me trying to overcome that awful childhood. But I still struggle to overcome it, so, you know, here I am in my 50's and it's still... you know. I kind of refer to the gutter. In reaction of I feel threatened or hurt or vulnerable, it's still there.

Yes, some things you just can't overcome, I guess. You just have to take the positive things out of it. I feel okay with this. Look what I've done with it. I've written a lot of books. There's been a couple of movies, a musical, a radio series and a hugely successful literature series for disadvantaged children as well.

Q: So there are a lot of autobiographical experiences in your works?

Sort of. They are not all that much about me and what I have preserved. Like in my second novel *,One Night Out Stealing'*, the guy is sexually perverted. I am pretty sure I am not sexually perverted. But I was able to get into his head because I have met people who were like that. They are awful. I had to try and write the thing and understand from where he comes from and makes him like he is. In my last book, *,Jake's Long Shadow'*, the third of the *,Once Were Warriors'*, you know, there was a gang member they called Ate-Man. He is mean and horrible, that life is a... he is a kid getting burned with the cigarette by his mother. That is a common occurrence here in New Zealand. Mothers burning their children with cigarettes. I don't know what it is that makes him do that. So you know that motivated. This guy Ate-Man, I had to look at how this had affected him and try to understand him as much as I could. I still killed him, but..., you know (laughs). The last

words, the last thoughts he had was his mother. I forget how I described it. He just wanted her to rotten in hell, because he knew it was her who made him like he was. So, it's a sensitivity, I think.

Q: When you wrote ,Once Were Warriors' did you foresee that it would have such a big impact on people?

You know, when I finished it at five o'clock in the morning, I went for a long run, came back, woke my wife up and said: I have just made history. No, I wasn't surprised. I was delighted of course.

Q: Do you think there would have been a different reaction if the Heke family would have been a Pākehā family?

No, the reaction might have even been bigger, because there are far more white people in this country than there are Māori. And there are a lot of white families suffering the same thing. So I think it might have even had a bigger impact. I don't know. But the only thing, you can't write the way I write, because of the idiosyncratic way of talking, of speech, is really important for me as a writer. They got more colour, they mix things up and you know, they have their own language which I find very challenging to try and get into a literary form. And they got tremendous natural rhythms themselves.

Q: Since the book and the screening, do you think something has changed in the families? Not only Māori families but families world wide. Could it contribute to a better handling of problems within the family?

Yes, it has had a huge impact, but probably the most important impact is that it has given everyone a model to work on to say, hey, you are like the Heke family, you are dysfunctional. It has helped people who come from those families to say, that is my life, I have a ,once were warrior'-life. So yes. But if there is less violence now? I don't know. I don't think so. Something in our outlook is still condone violence. I know, I heard that from my children. If they go get a burger or something they hear, oh they have got a story of some aggressive Māori girl and wanted to beat them up. I went to McDonald's myself the other day and there was a Māori woman in the queue just having an argument with another woman in front of her. She had her wrist sticking up in her face. When she got her burger she was giving her the evils, I thought that's in front of all these children!

I hope that our literacy program will ultimately help change the outlook more. Because Māori don't read. And if they don't read, they haven't read ,Once Were Warriors'. Most of them have seen the movie. That's what change things for me. I was not well-liked. They have heard about this guy who has witnessed and spooked it, runs his own lifestyle. And it wasn't until the movie came out. So they all flopped to see it and then said: that was it? If that's it, that's our lives. I had tons of thousands of them all saying the same thing. That's my life up there, that's what they said. So, I haven't had any criticism since then about ,Once Were Warriors' by Māori. I had criticism from academics, I find them dishonest and cowardly. They had their retails and spat their theories of life. They don't care about poor people. If they did they would have helped me with my program. They have never come anywhere near me nor the Māori leaders. So we put four Million books in the home of disadvantaged children, books of Māori heroes. These are your heroes, but the leaders didn't help me, my critics didn't help me.

Q: Are you satisfied with the way your works emerge on the screen?

Well, ,What Becomes of the Broken Hearted' was a bit of a disappointment. The director was guilty of ignoring the script in too many incidences. It had no answers, no subtleties. Well, I wrote the script as well, but he ignored the script. Because people in the film industry can do whatever they want.

Even though with a contract?

Oh, don't worry about a contract in the film world. They are the biggest contract breakers. Oh, terrible people, terrible. And they are terrible because they are not original thinkers so they don't respect your original thought. They just go. They think like a big pack, a big collective. It's not only the director. They were 150 involved in making the movie. But hey, a couple of movies got made. They were very successful, so who is going to complain?

Q: Can you see a clear difference between Māori literature or film and Pākehā literature or film? What are the differences between Māori and Pākehā topics?

Oh yes. Well, I don't know a lot about Māori literature, because there are not a lot of Māori writers. I found them over-sentimentalizing Māori literature. The Māori film is more dynamic, more dramatic, it's sader. It's got all sorts of drama.

Well, I think the statistics are an obvious evidence that Māori leaders suffer a more tragic life. We have the worst health, the worst everything. Certainly violence figures hugely. So the violence and the sadness that comes out, creates a good drama. And the same with the gangs, we completely donate the gangs. It's Māori against Māori. Not Māori against Whites. Because they come from loveless homes. It's not cool to love. I talk about lovelessness all the time. In all of my novels. I know what it can do to you. I know. I have experienced that.

Q: Do you think there is a definition for a Māori film?

There is certainly a distinctness that is Māori in anything they do. It's marvellous. I think it is a good thing. But there is a distinctness in the black music of America. There is a distinctness in German and Swiss engineering, and British pump in tradition. There is a distinctness everywhere you look. I don't get to hang up on it.

Q: Currently there have been around 200 New Zealand feature films made. Out of those, only six have been made by Māori. Why do you think this is the case?

There is a big gap because their lives are so different and so limited. There are hardly any Māori chemist, hardly any pilots, chemical engineers et cetera. The list is endless, and doctors and lawyers, and writers. There is only a handful of Māori writers. That is the consequence we have to pay. Both for being the colonized indigenous people, there is no question about that. But there is a consequence for not being a reading race of people. It's a huge consequence. There is a world out there going on but they simply have no notion that they exist. Film making is hardly organized and it has business models. Māori are not much in business. So it's not a racial thing at all, it's a cultural thing. You should say, how many of those 200 films have been made by the bottom of the working class, of whatever race. There are working class white people, they don't make movies either. So you gotta be careful with those observations.

Q: The first film made by a Māori director is ,Patu!‘ by Merata Mita. Have you seen it?

No. She is a bit radical for my idea. I think it was a grossly voyeuristic look. She was on the side of the protesters. But you know I haven't noticed any help for our Māori children since then. From any of these people. They were screaming and protesting and getting their heads beaten by the police for the African children, that's fair enough. But I didn't see them coming anywhere near me and my group of people helping us with Māori children who are also suffering, sexually abused and beaten up. They are nowhere to be seen. I don't like most people in this country. I don't make a big fuss. I don't wank myself out how great they were. They are not going to demand my respect, they gotta win it.

Q: Is there still racism today?

Yes, but there is racism in the world. Of course, I hate racism. And God help the person who wants to be racist with me and all of my children. In our democracy it's very hard for even the worst racist to hold you back in life. Because the school is not racist, for sure, it has become almost politically correct in going overboard to accommodate Māori and perceive Māori, cultural differences and everything else. But yes, of course there is racism, go to any rugby field or match and see if there is racism. And you will see most of the captains are Māori. Well, if there is racism they wouldn't want Māori captains in bed with their little white boys, would they. I don't make much of a big deal of racism, only illusionists do that, because they wanna hang on to something to say, this is why we failed. I would have thought it would make us try harder.

Q: Did the fact that ,Patu!‘ was made by a Māori change something in people's minds?

No, not that I have seen it and I am sure, most Māori have never heard of it. I promise you. I don't know, I got 24 Māori working for me, I got 24 employed. I have a construction company. You know, I just employ only Māori. They have never heard of it, believe me.

Q: The first feature film produced by a Māori film maker is ,Ngati‘ by Barry Barclay. ...

Barry Barclay is a lightweight. I haven't seen the film. It took \$14.000 out of the box office. Do you know how much that means? 2.000 people saw the movie. 2.000 New Zealanders saw the movie. I saw the box office figures from the New Zealand Film commission. So, no, it had no impact.

Q: So you don't think that it brought something about or changed something in the openness of people's minds and brought more information about the culture?

No, no. Did Salman Rushdie change New Zealand? Just because thousands of people have read it? You know what I mean. If a thousand people have seen something, that's not enough for a critical mass. They love to stroke themselves and say, yes, this has changed, helped people, see this and see that. But they haven't, they are killing themselves. ,Whale Rider‘ can say, yes, that's affecting people, because lots and lots of people have seen it. ,Once Were Warriors‘, ,What Becomes of the Broken Hearted‘. But, sorry, carry on, I just don't have any regard for Barry Barclay. He uses public money to make films but they have all disappeared without any trace. And he still manages to keep himself in the funding loop.

,Ngati‘ won some awards overseas...

Well, yes, good on you for saying that. But what are prizes? People think prizes are good? Prizes are specially donated by people who think prizes are important. They are donated by academics with left-wing view points and they will always give prizes to their little pigs. Always. I have never been invited to a University in my own country. I have sold 165.000 copies in New Zealand alone and clearly the movies had a huge impact. My literacy program is in 442 schools and not one University has ever invited me. So what does that tell you about their honesty? They will never give me any prize for anything. What do I want a prize for when I've got so much respect, you know, from classless people.

Q: What did you like or dislike about ,Whale Rider‘?

It was okay. It was pretty good. It wasn't a big deal to me. But I loved the girl. The camera just loved her. She was just so delicious. I don't mean that in a sexual way. I've got a daughter of the same age. Na na na, the story itself. One riding on the back of a whale is just... I come from that old school of hard realism, but I am very happy for their success. I am not mocking, I just give you my honest opinion about what I thought about. But don't ask me what I think of ,Lord of the Rings‘,

because I haven't seen it and I don't want to. That's not where I come from. I don't wanna see little men chasing a ring, or goblins or elves or whatever you call them, that's just not my world.

Q: Do you think it mattered that ,Wahle Rider' was directed by a Pākehā, even though it was a Māori-story?

No. I thought she did a very sympathetic job. I think it's extremely dangerous if you start asking the races of people who directed. You are in trouble, we all are when we ask it. You know, are you a member of an arian race and if not you gonna get gased and you are out of here. Well, the Māori have just started to go... I was just watching some program on TV yesterday and there was this guy saying we are going to force the Māori culture on this country. And he is proud of it!? Well, I don't want Māori culture forced on me, I don't want Christianity forced on me, I don't want any culture forced on me. I don't force architecture or literature on anyone. It's a democracy.

Q: Are you working on a book at the moment?

Yes, I am and I also got a big property at the moment going and it's all getting bigger.

Q: Where do you see New Zealand literature and film in the future. Will it become more popular because of, for example, ,Lord of the Rings' or ,Whale Rider'?

,Lord of the Rings' is not New Zealand. It's popular culture. And so is ,King Kong' popular culture. Watching this big ape climbing the Empire State Building, scarry, scarry, scarry. But it's good for the New Zealand film industry. Film making, ... let them tell stories, I don't care whether they are Māori, what about half-caste stories, love stories, all sorts of stories. I always wanted to tell a story set in Rotorua in the thermal area, where I grew up or it's been part of my growing up. That would be brilliant, visually. I see our literature being politically correct and the ones who are getting the prizes will be politically correct and that's going to get some time to get rid of the left-wing influence, which I despise from the university. I don't know why they all feel they have to be left? I wonder why that is. I think they are scared. I have no respect for them. Where I see New Zealand literature and film, I think it has a great future. I barely end up being part of the popular culture, because that's what it feels to the world, isn't it? Seeing a beautiful girl riding on the back of a whale, fighting her grandfather's old ways. That's actually not culture to me.

Thank you very much for the interview.

C: Interview mit Barry Barclay, Auckland, September, 2004

Q: How did you grow up? Did you have a Māori upbringing?

No. Well, it depends what you mean by Māori. I had a ghetto, sort of. My mother was Māori. She was brought up in a tribal area. She is quite brown, but had a white mother. So having a white mother and being a brown little girl in Auckland during the depression, she had her experience, not a very big one, of being Māori. So my brothers and sisters and me had an experience of being Māori, but not like you see it on the calendar. And we didn't have the language and we weren't able to access comfortably a lot of the usual things, like going on a *marae* and so on. But nevertheless a part of us was still Māori. I've never really answered that one, but yes, we had a particularly type of Māori experience. A type of the white New Zealander doesn't have.

Q: What do you like best about the Māori culture?

It has a wonderful communal and tribal collective. I enjoy a lot of the ways they are doing things, which is doing things with the group. They've got a sense of continuation, what the Pākehā culture doesn't easily have. In the sense of getting Māori film making going is the sense of getting the whole *Māoridom* going. Just a few talented individuals within one film school. Also the habitation having been here for a long time. The culture has to understand the different places and things that are much more deeper, much more rounded than white New Zealanders have.

Q: Currently there have been around 200 New Zealand feature films made. Out of those, only six have been made by Māori. Why do you think this is the case?

Well, I could simply answer this. This is racism. The white culture is the dominant culture, the invaders, are there to uplift native people. You go to a country anywhere in the world that has an indigenous population and you find the invader carrying on as if he owned the place. That's particularly problematic in cinema, because if you have the Indians of America, the red Indians is what we call them, it has played a huge role in the American cinema. So suddenly when the red Indian turns out to maybe own an advertising company or is a good dancer or gets the heroine, it's problematic in the sense of icons et cetera. Here I can only know the major of the Hawaiian women in one way, as beautiful young Hula-dancers. And that's how it's been brought into film. So Polynesia, of which we are part of, has been branded in certain directions. It's not bad but it's limiting. So when indigenous Hawaiians want themselves to make a feature film, that's a hell of a problem, because one, they don't know of themselves in any way in cinema except like that. ... What's a real film about Hawai'i? So indigenous people who have been come to be modified and sexualised is originally alien to the cinema culture. That's an obstacle and the tribe trying to get a truly native thing going. That puts a lot of pressure on the funders and the industry in general.

Q: The first feature/documentary film made by a Māori is ,Patu!' by Merata Mita. Do you think the film is still relevant to New Zealand's society today? Is there still racism?

What film did you say was the first one?

,Patu!.

Yes, it probably is. It's hard to know what a first is. It's good to say Merata's the first one, but others will challenge that. If there is still racism? Oh, yeah, absolutely! In order to do know about the development for the *paipai*. It's a sacred place in front of the meeting house on the *marae*. *Ataata* is the image of light and shadows. But, anyway. Within the mayor film feature industry, after what we would consider to be a Māori feature film there was nothing since ,Once Were Warriors', except from ,The Merchant of Venice', but that was funded through a different source. Not through the Film Commission. And the FC of the last decades persistently for some mysterious reason ...

just don't get through. So we came to the conclusion that we would never get made a Māori feature film through the FC. If we did not change the development structure. Of one way putting that is when the script goes in to the FC, the first person who puts the hand on it has to be Māori. Then we would take charge of it from then on. The *paipai* is a structural expression of that. And it is also proofed allowing one feature a year. The writer and director has to be Māori. The funding is there. We just have to find people who go to the elders. So the effort has come out of the ongoing racism and prejudice. It's too much to expect from the invader culture to be partners in developing. They can be supporting. It's the same if women relay on the men to look after their publishing, they'll be in trouble. It's something inherited. It's like a contest between men and women.

Race relations, there is a point where you need to give. The white population used to take and we didn't take back. That takes mainly your freedom to develop your own thing.

But once we left school it is for us to rethink what it means to be indigenous under that authority.

I've been to enough festivals and am sick of running indigenous films and playing them to a dutch or american or whatever audience and the next day it is gone. But I have seen what it means to indigenous Hawaiians. We showed them 'Ngati' and that was the first time they saw their own people on screen. I don't wanna go back to Cannes anymore but I am determined to go back to Hawaii.

Q: Did you notice any change in people's attitudes towards Māori after 'Patu!' was filmed?

No, well, I think not even Merata would call it Māori in that sense. It's bicultural. It's Māori of course, but it's a brother-sister thing.

'Bastion Point' is much more declaratory. 'Patu!' is more for the whole of the left. It think it is too subtle in terms of race relations to make an impact on the people who, by the way, are the ones ruling the country at the moment. Helen Clark marched in 1981 and look at them now, they are taking the foreshore.

'Ngati' had an effect of being Māori in the Māori world. It wasn't designed like that. But it was what the New Zealander's remembered and accommodated with.

Q: After you've filmed 'Ngati' do you think it attracted more attention and interest to the Māori culture?

I can't really answer that. There are so many things that attracted interest in Māori culture. I don't believe that films necessarily take the lead especially in a situation where you have to negotiate the money for so long. You are talking up the project and you make all sorts of things to get it made and finally it goes on for two or three years.

I can't really answer that. You know we thought that thing had made an impact and then we lose the foreshore. So what impact has anything made?

I've never been deeply interested in making films that had an impact, but I did think that it was possible to show things that may change and help people. I do really think that way, but not for an older generation. None of the things concerning the debate about the foreshore has changed anything in the thinking of 65 % who are in favour and think Māori have no rights in the foreshore. Not the books, not the wonderful art. They still want to own everything. That might change your own thinking: why do we still make films then?

Q: Can you still see differences in Māori and Pākehā films and Māori and Pākehā topics?

I think we made too little. We haven't made enough. But if you take literature in it, yes, of course there are. There are cultural differences shown up, but there are differences between catholic and Protestant novels or films. When you talk about native stuff and Christianity, in many ways there are far apart. I think I could take any single film and see how much freedom the Māori had or didn't

have or how they were imitating the Māori. For me I had a catholic background, long gone, but I was in monastery, so I took it seriously for a brief time of my life. Then you could never see an American, Canadian, British cinema with a true portrait of priests. They were Hollywood priests. All the ambiguities and congregation they face are tricky. There are many unspoken things about it. A priest who becomes alcoholic or who gets involved in a relationship, these are the areas that catholics understand. But you can pick up stuff easily, you'll see what's trying to imitate Māori or trying to be Māori.

Q: Do you think there is a definition for a Māori film?

Well, you know, what's being asked? How do you define an American film? You can't, that's a crazy question. First, there is an industrial thing, there are rules about what is and what is not Australian, Canadian or American. It's got to do with tax benefits, where the things are manufactured, who directs and all those sorts of things. So there is an industry code, it's very international. And we can freely imply that to Māori production. So, I think a Māori film certainly should have a Māori director. The films that people would almost certainly accept on both sides of the divine, are written and directed by Māori and set in a Māori world. Some people insist on Māori producers, and we had a bad run and an up and down with Māori producers. That's what is generally accepted. But if we go in a little deeper, well, there are certainly Māori who don't, and I am one of them, feel that 'Once Were Warriors' is a Māori film, but then again you can have bad Māori films, you can have bad American films.

Q: Is there a film that you would personally call a Māori film?

I don't think there is a typical. There are only four or five films. I think a more interesting thing to see is how restricted the effort so far has been to what it might become. To this stage, you had 50 films and structures and for audiences which is poorly set up as in an international cinema and it doesn't fit in about Māori life.

Aufgrund eines technischen Problems endet das Gespräch hier. Danach konnten nur mehr schriftliche Aufzeichnungen gemacht werden.

D: Interview mit Tame Iti, Wien, Juni 2007

Q: How and by whom was the Māori culture given to you?

That was long ago. I was born into it, born into being Māori. When we are in the situation of introducing ourselves we always refer to being part of the people before us, to our genealogy, always proving important. We are paying homage to the trees, the river, the mountains, and then we talk about ourselves. So for me personally I speak about myself as a *Tuhoe*. The word Māori is a colloquial word, too. Just like you have in England, you have the Scottish, you have the Welsh and the British. When you ask them if they are English, they say, no, Scottish or whatever. It's the same with us. So we are not Māori, we are all part of different tribes. Māori is a general term of New Zealand, a lot of people use it as a colonial word.

I am a *Tuhoe*, I have already been a *Tuhoe* long before my time. As a *Tuhoe* in 2007 I guess that I have a responsibility making sure that the *Tuhoe* culture must be maintained. It's the language, the rules and regulation, the things that we do or we don't do. For the last 30 years we really had to push and to fight for it. In a way because that the colonial system tend to undermine indigenous people. So they always have had a plan without our permission. They treat us like some ... nobodies. They want us to think like them, to speak like them, even to dress like them, because they consider their culture as superior. And I think a lot of the colonial thinking is coming from England. They export this kind of thinking. They have experience in doing that. They have done that in Africa, in Asia, in the Pacific. We were kind of the last kind of people that was invaded by the British. I mean India was a result of that. They are still a remedy of the British colony. For Māori culture more and more are ... Māori tribal people, like *Tuhoe*, *Waikato*, ... only in 1990 the indigenous language Māori has ever been recognised by law. They formed a nest, like a school, from zero to five they can take their children to that. They learn the language ... there is still a large part of the Māori population that is unable to speak. There is more encouragement for the language, so they are teaching the kids. A lot of young parents are sending their children to the *kohanga reo*.

Q: I've read that you are an activist fighting for Māori rights and fighting discrimination. Have you seen Merata Mita's films 'Bastion Point' and 'Patu!'? How did it affect you and New Zealand's society?

I've been part of the making of the 'Patu!' film. It was a document, about the whole protest movement of the 80ies. To catch the activities of the resistance by the people. All kinds of people, the workers, the clowns, opposed to the Pākehā system. We didn't want to be involved as indigenous people, even a lot of other New Zealand people. I guess this was the first time for the country that we were in civil war. So the lady Merata Mita who made the film, in fact I was involved in the making because at that time she had children to look after so we had to find money to look after her. We knew that it would be really important to us to capture the whole battle against the government. A government who actually gave visas for the white racist rugby team coming to New Zealand.

'Bastion point', she also made the other film. I was involved in it, too. I was living not too far away from that. Also 'Bastion Point' was a small community living next to the Auckland harbour. The same government was very determined to bully them away from this special block of land that actually belonged to this people, they wanted to build exclusive homes for the rich people. So we said, we need to resist that, to push for that. All of us went there to support them. Now I understand that we have a huge number of Māori in the industry, the media industry, the filming industry. We've got our own television program that is paid by the government and funded by it. I heard that we have one of the largest number of indigenous filmmakers in the whole world. I do know a lot of people they got their own small companies. They make things like children, environmental,

language programs, all kinds of sort. When i get home i will do a TV program with three other people. We will give advice to the people about alcohol, drug problems. I used to own my own small frequency radio station, just three kilometres away from central Auckland. I come from a background in the days where we didn't have anything, in fact that we were a dying race.

Q: There are five feature films made by Māori so far, films like ,Ngati', ,Mauri', ,Te Rua', ,Once Were Warriors' and ,The Māori Merchant of Venice'. Which out of those have you seen so far?

All of them.

Q: Which film did impress you the most and why?

It's hard to portray reality. It is really interesting for a lot of the producers, directors are trying to capture a way... It's all good, it's getting better every single day. To be able to catch a particular style, the way we speak, the way we communicate, just to show that we have the ability to do that. I am very proud of the fact that we are happening in the industry. I think that in the once upon a time a lot of stories were written not by Māori, they were written by white people. The way we are doing things we are drifting away from the colonial perception, the western world.

Q: Have you also seen films made by Pākehā, like ,Rewi's Last Stand', ,To Love a Māori', ,Utu', ,Kingpin', ,Mark II', ,Came A Hot Friday', ,Broken English', et cetera?

There is a whole kind of colonial mentality. And generalized ... they don't live in a Māori environment. Of course I know some Pākehā that have made some Māori stories and collaborated with Māori to ensure that they do things in a correct way.....

Q: How would you describe the presentation of Māori in films like those mentioned before and how do they differ from Māori films?

I guess i remember the film that was made in the States.... I can't remember the name... There is a film called ,Rapa Nui'. They actually hired a lot of Māori. We were very critical of it. There wasn't a full consultation with the Rapa Nui people. The whole perception of what they thought, it wasn't written by a Rapa Nui, it must have been written by some American filmmaker. I am very critical about it. I'm not saying that shouldn't do it. I think that there need to be a lot of thoughts before you go into it. For a lot of years our stories have been written by white people. There was a guy called Austen Beast who wrote a story about Tuhoe. I guess the good thing about that fact is being a Māori means you are able to read between the lines. So, hundred years later some of the families still maintain their own stories and in reaction gave it to him..... then you showed: this is Austen Beast's version, this is the Tuhoe version. So which one are going to believe? I guess this is always debatable.

Q: Back to the film. Do you think Māori were presented in a discriminatory way, because they were always playing clichéd characters?

All of that i am very critical of. They tell us we are rebels, we are useless, so we want Māori to be looked at in something better than that. I mean we've got some bad people, just like they've got some bad people. But the whole thoughts of looking at people ... just like the Americans with Latino people.

Q: Do you think the medium film can be used as a transmitter of images or as a method to establish a certain image of a culture?

Yes, of course it can be. The media is very very powerful. I know by and large in New Zealand they see my image, it might be for two seconds, half a minute at most, Tame Iti's face and the media misuses, misrepresents my image. The media is also a kind of propaganda. But in the other way the media can be good for us.

Maybe that happens with Māori films. We've got one Māori TV. I've got an apartment in town, all my neighbours are white people. They say they love the Māori TV, because of its documentations. They have better programs than the mainstream. So that's good for us. The program director is very sharp.

We want Māori culture and the Tuhoe culture and other cultures to be something you don't have to be afraid of. Something they want to be part of it and they can be part of it. You don't have to be Tuhoe. But you can sit in the kitchen together and maybe then, when they see Tame Iti's face they will think: oh, not so scary at all.

Q: Movies by another culture, in this case films by Māori, often speak another language. They are uncommercial. An audience of Pākehā often has troubles capturing the essence of the film. How important is the intercultural communication and the intercultural competence to grasp the the film's body?

Good question. But I don't have an answer to that.

It is important to get some sense, to be able to articulate, to make a point. Sometimes it is a feeling, you gotta create a feeling that touches people, there is a whole thing about film making ... I watch many films ... a film has to hit your soul. Some film makers are just making films of the sake of making films....

Q: Can you figure out the cultural differences in the communication between Māori and Pākehā?

There are big differences between the Māori person and the Pākehā person. ...we've always been looked at by Pākehā, by the white media, it's just they ask fucking stupid questions: when we talk about struggles they ask: are you going to war, are you going to use arms? It is their attitude. They actually talk past us. They are not really interested in that kind of thoughts. They just wanna hear the cruesome stuff. Stupid things like that. I don't listen to them when they start talking about this kind of that. It is stupid mainstream questions.

Q: Does a movie have to speak an universal language to be approachable to the whole world?

I mean, i watch the news here. They are all the same, the CNN, the Vox news, they are all crap, because they don't look at things closely.

Q: How would you interpret the future of Māori film in New Zealand?

There is a lot of hope. I just know because i know a lot of people in the film industry. The world starts recognising indigenous/Māori filmmaking.

Q: What do you think about Whale Rider?

It is a great story. That's also collaborate work, ...with the writer, or director being a Pākehā person, from particular tribes... on an international scale: it was good. The recognition of Māori stories. How is it being portrayed... The relationship with the young and the old and the whale. It helps to have a better understanding. They did a very good job on it. How to find resolution et cetera is very nice.

Thank you very much for the interview.

E: Kurzbiografien

Barry Barclay

Barry Barclay wurde 1944 in der Region Wairarapa im Süden der Nordinsel geboren. Er hatte seine Wurzeln in Europa und in dem Stamm Ngati Apa. Einen Meilenstein in der indigenen Filmgeschichte konnten er und Michael King mit der TV-Serie ‚Tangata Whenua‘ verbuchen, die erstmals auf dokumentarische Weise das Leben und die Kultur der Māori auf den Bildschirm brachte. Seinem ersten Dokumentarfilm ‚The Neglected Miracle‘ (1985) und seinem ersten Spielfilm ‚Ngati‘ (1987) folgten ‚Te Rua‘ (1991), das Doku-Drama ‚Feathers of Peace‘ (2000) und die Dokumentation ‚The Kaipara Affair‘ (2003). Bis zu seinem Tod im Februar 2008, arbeitete er an einem Drehbuch über seine Geburtsregion Wairarapa.

Barclay war der erste Māori, der bei einem Spielfilm Regie führte. Aufgrund seines Beitrags zum indigenen Film wurde ihm 2007 der New Zealand Order of Merit übergeben.

Ian Conrich

Ian Conrich ist Senior Lecturer für Film and Television Studies an der Universität Roehampton in London. Er ist Spezialist für den australischen und neuseeländischen Film, Herausgeber zahlreicher Publikationen, Organisator diverser internationaler Konferenzen zum Thema Film und Gründer beziehungsweise Mitbegründer unterschiedlicher Zeitschriften und Büchern.

Im Februar 2007 eröffnete Ian Conrich als Vorsitzender das Center for New Zealand Studies innerhalb des Birkbeck Colleges in London. Dieses Center ist das erste weltweit außerhalb Neuseelands, das sich auf New Zealand Studies konzentriert.

Im Jahr 2008 wurde Ian Conrich von Air New Zealand zum Neuseeländer des Jahres gewählt. Er lebt und arbeitet zur Zeit in London.

Alan Duff

Alan Duff wurde 1950 in Rotorua geboren. Er arbeitet Schriftsteller und Kolumnist. Für seinen 1990 veröffentlichten Roman ‚Once Were Warriors‘ wurde er mit dem PEN Best-First-Book-Award honoriert. Das Buch wurde 1994 von Lee Tamahori verfilmt, womit der Film wie auch der Autor internationale Aufmerksamkeit erhielten. Die Nachfolgeromane ‚What Becomes of the Broken

Hearted‘ und ‚Jake‘ s Long Shadow‘ konnten nicht den gleichen Erfolg erzielen wie sein Erstlingswerk.

Die Themen seiner Werke handeln von den sozialen Problemen der Māori im heutigen Neuseeland. 1995 gründete er das Hilfsprogramm namens ‚*Books in Homes*‘, das im Kampf gegen den Analphabetismus jährlich 80.000 Bücher an Māori-Kinder verteilt.

Alan Duff ist verheiratet und lebt mit seiner Frau und seinen drei Kindern in Havelock North an der Ostküste Neuseelands.

Moana Sinclair

Moana Sinclair ist eine neuseeländische Anwältin, spezialisiert auf Internationales Recht und das Recht indigener Völker, und Filmemacherin. Ihrer Wurzeln liegen in den Stämme Ngati Raukawa, Rangitane, Ngati Toa Rangatira, sowie Maniapoto.

Sinclair arbeitet unter anderem für den größten neuseeländische Fernsehkanal (TVNZ) und als unabhängige Dokumentarfilmerin. 1999 drehte sie eine Sendungen namens ‚Marao‘ und eine Folge der Serie ‚Ngahau - Jubilee‘. 2001 machte sie eine Dokumentation über das Recht und die Angelegenheiten indigener Völker auf der ‚World Conference Against Racism‘ in Dubai.

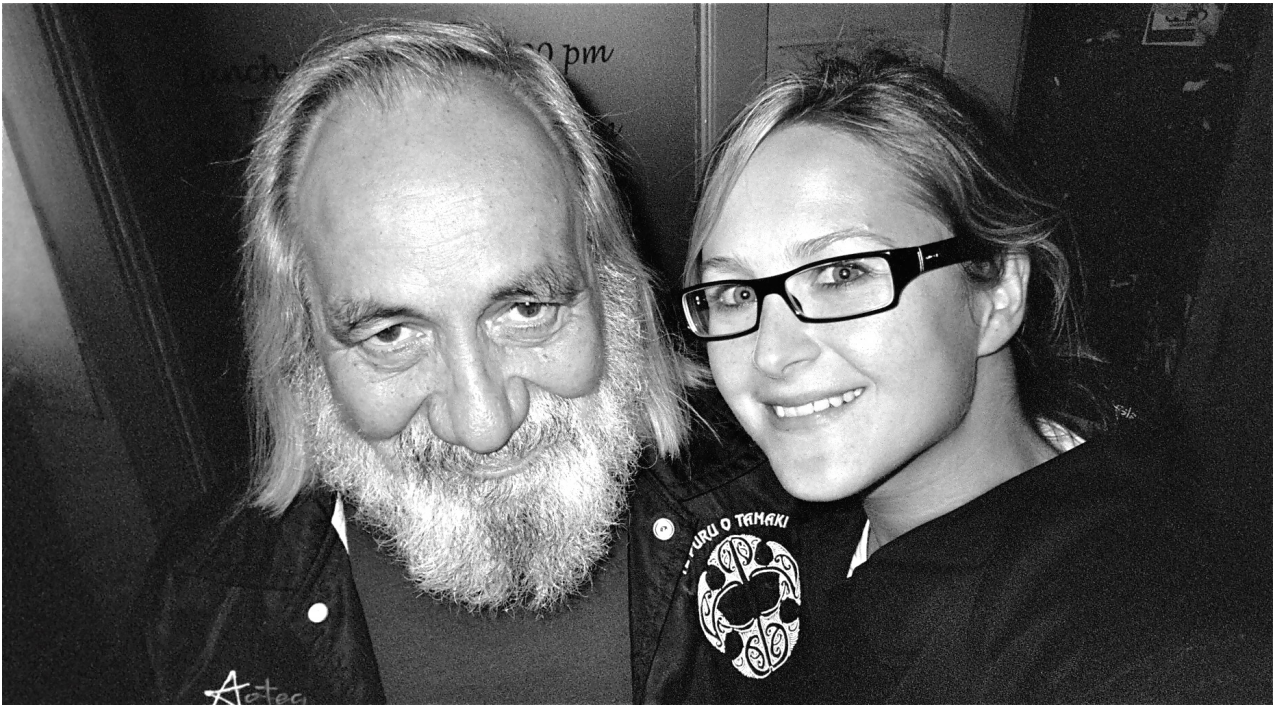
Zur Zeit arbeitet sie im Rahmen der Vereinten Nationen als Human Rights Officer in Welington an der Etablierung eines permanenten Forums für indigene Völker.

Tame Iti

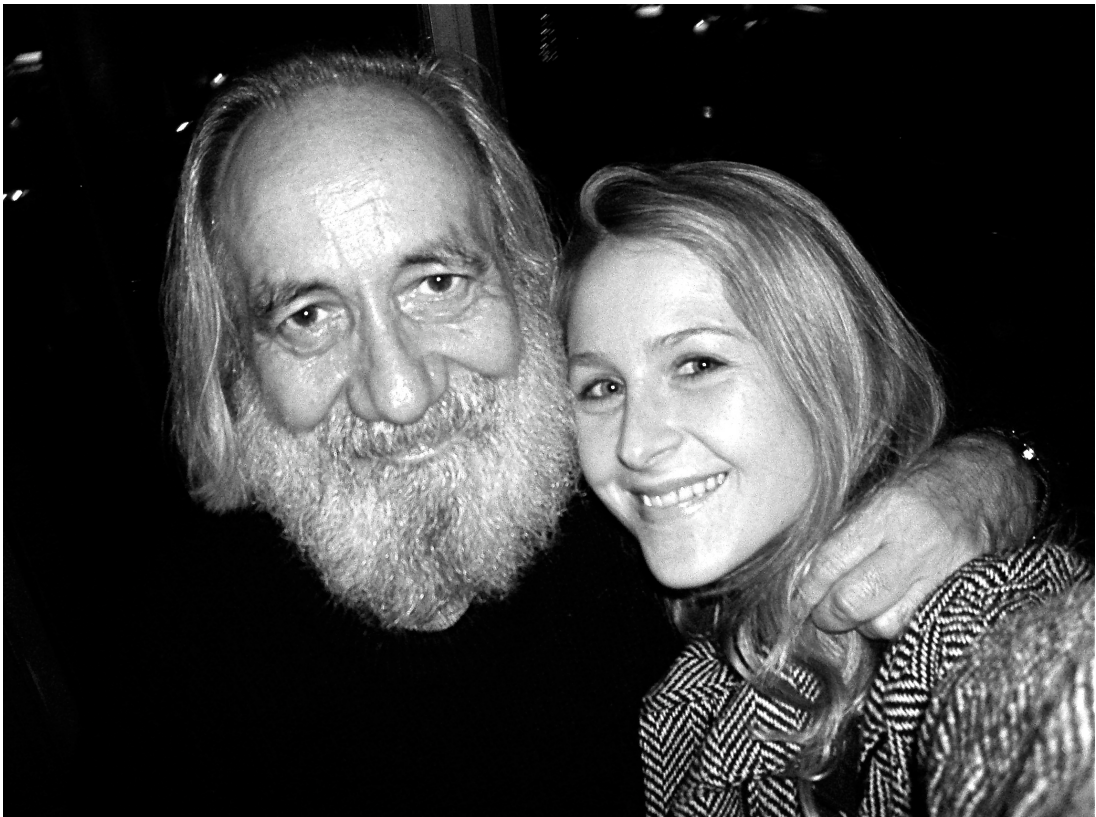
Tame Iti wurde 1952 als Mitglied des Tuhoe-Stammes in Neuseeland geboren. Er ist seit den 1960er Jahren als Māori-Aktivist bekannt. Er protestierte gegen das Rugby-Spiel Neuseeland gegen Südafrika im Jahr 1981 und wurde dadurch zum Protagonisten im Film ‚Patu!‘ von Merata Mita. Er trat während der 1970er Jahre der größten Māori-Protestgruppe ‚Nga Tamatoa‘ bei, zu der sich auch Barry Barclay zählte. Aufgrund seiner Teilnahme an zahlreichen Protestmärschen und -aktionen und seines vollständigen *moko* (Gesichtstätowierung), bekommt Tame Iti große mediale Aufmerksamkeit in Neuseeland. Seit 2006 arbeitet er als Sozialarbeiter mit drogen- und alkoholabhängigen Menschen. 2007 kam er im Rahmen der Wiener Festwochen Uraufführung ‚*Tempest*‘ nach Wien.

Tame Iti lebt heute mit seinen drei Kindern in Neuseeland.

F: Fotos



Mit Barry Barclay, Auckland, 2004



Mit Barry Barclay, Leeds, 2006



Barry Barclay und Stuart Murray (rechts außen), Vorlesung zum indigenen Film, Leeds, 2006

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer andern Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, März 2009

Alin Weismann

Adresse	Spittelauer Platz 2/4/14 1090 Wien
Geburtsort und -datum	Vöcklabruck, 17.02.1980
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

1986 - 1990	Volksschule, Gmunden
1990 - 1998	Höhere Internatsschule des Bundes Schloß Traunsee, Gmunden
1998 - 2009	Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften / Romanistik

Berufserfahrung

1999 - 2001	Freelancer bei Demner, Merlicek & Bergmann, Markt- und Meinungsforschung
2000	Scout und Kundenbetreuerin bei ATV
2002	Produktionsassistentin bei dem Kurzfilm „Smoking Kills“, Mosquito
2002 - 2006	Mitglied des Bewegungschors, Salzburger Festspiele
2005 - 2006	Casterin bei Streetcasting, Wien
2006	Praktikum bei Quality Media Verlag Redaktion und Online-Recherche bei Connoisseur Circle - Die Hohe Kunst des Reisens
2007 - 2008	Sekretariat, Schauspielhaus Wien GmbH
Seit 2005	Mitglied der Statisterie im Burgtheater Wien

Sprachkenntnisse

Englisch	in Wort und Schrift
Französisch	in Wort und Schrift
Spanisch	in Wort und Schrift
Italienisch	Grundkenntnisse