

## **GENDER-TOPOGRAPHIEN**

**Mediologie**

Band 8

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

Claudia Liebrand

# **GENDER-TOPOGRAPHIEN**

**Kulturwissenschaftliche Lektüren  
von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende**

**DuMont**

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen  
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden  
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen  
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.  
Der Band wurde durch das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung  
des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert.  
Für die Einrichtung des Manuskriptes für den Druck danke ich Katrin Oltmann.

Erste Auflage 2003

© 2003 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis & Consorten

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner und Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: B. o. s. s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7831-7

# INHALTSVERZEICHNIS

## Einleitung 7

1. **Die Wüste ist k/eine Frau. Anthony Minghellas »The English Patient« (1996)**  
Filmische Semantisierungen der Wüste: die Wüste als Frau – Körper und Karten – Der Liebeskrieg und seine Leichen – Die Haut der Mumie: vom Schweigen und Sprechen – »English Patient« meets »Casablanca« – Trauma und Erinnerungen – Heterotopien – Herodot: von Lüge und Wahrheit 22
2. **»You can't call a boat after a man.« Gender-Inversionen in Anthony Minghellas »The Talented Mr. Ripley« (1999)**  
Penetrationen – Go east! »Male bondings« – Musik und Hybridität – Narziss hinterm Spiegel – Göttervater Greenleaf und Kain versus Abel – Topographische Konstellationen und Konnotationen 60
3. **Gender meets race. Andy Tennants »Anna and the King« (1999) – mit einem Seitenblick auf Walter Langs »The King and I«**  
»The King and I« – Spektakel »Exotismus« – Märchenspiel und Musical: eine Suffragette in Siam – Transkription und Mimikry oder »Uncle Tom's Cabin« in Bangkok – »Anna and the King« – Berührungsverbote und Hybridbildungen: weiße Frau und gelber König – Vom Misslingen der Entsagung oder Schuld und Sühne – Vom Westen und Osten: von Männern und Frauen 94
4. **Der entwendete Phallus. Ang Lees »Crouching Tiger, Hidden Dragon« (2000) – mit einem Exkurs zu David Cronenbergs »M. Butterfly«**  
MacGuffin/Schwert/Phallus: der Phallus als MacGuffin – Von der Exoterik des Esoterischen und »How to Catch a Thief« – Drachen in China oder Gender-Genre-Probleme – Exkurs: Lee versus Cronenberg (»M. Butterfly«) oder Die Annihilation der »Weiblichkeit« des Orients 129

**5. Hitlers Hintern. Liebe, Krieg, Penetration in Michael Bays »Pearl Harbor« (2001)**

»Pearl Harbor« und »Titanic« – »Pearl Harbor« und »Top Gun« – Genres und ihre Hybridisierungen – »Ma'am, please, don't take my wings«: Homosexualität versus Heterosexualität – Heterosexualität als Komödie – Doolittle und die Bombe – Von Schiffen und Flugzeugen – Die Dioskuren und die Leinwandgöttin 161

**6. Mad woman in the manor-house. Mütterlichkeit in Alejandro Amenábars »The Others« (2001)**

(Anti-)Mutter und Vampirkind – »Nothing is going to happen to you while Mummy is here« – Grace als »final girl« – »Von dem Zustande der Ehegatten nach dem Tode«: Swedenborg und »The Others« – K/ein Ende 197

**Literaturverzeichnis 224**

**Bildquellen 233**

## EINLEITUNG

Gender-Konfigurationen organisieren in Filmen nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem. Das ist die Ausgangshypothese der hier vorgelegten kulturwissenschaftlichen Filmlektüren. Erzählmodelle, auch filmische, sind geschlechtlich konnotiert: Wenn etwa, um nur ein Genre-Beispiel zu nennen, im konventionellen Western der Held in die Weite der Prärie reitet, ist das eine mit genderspezifischen<sup>1</sup> Bedeutungen aufgeladene Aktion. Der aktive und mobile, traditionell männlich kodierte Held dringt – eine Aktion, die sich als Penetration konzeptualisieren lässt – in einen weiblich<sup>2</sup> semantisierten Raum ein, der gefahrvoll, rätselhaft, unheimlich ist, also jenen dunklen unbekanntem Kontinent figuriert, den nicht erst Freud mit Weiblichkeit gleichsetzte.<sup>3</sup> Die Landschaft substituiert hier den Frauenkörper. Dieses narrative Modell funktioniert unabhängig von dem biologischen Geschlecht der Heldenfigur – nichtsdestotrotz ist der Held (im generischen Maskulinum) häufiger ein Mann als eine Frau. Vielleicht noch pointierter als andere Theoretikerinnen (die den Konnex narrativer Strukturen und genderspezifischer Zuschreibungen beleuchtet haben: ich nenne nur Sigrid Weigel<sup>4</sup>, Annette Pelz<sup>5</sup>, Barbara Schaff<sup>6</sup>) hat Teresa de Lauretis<sup>7</sup> auf solche gendertopographischen Zusammenhänge hingewiesen. Jedes narrative Modell, so ihr Befund, zitiert die Geschlechterdifferenz und verhandelt sie, schreibt sie fort. Diese Fortschreibungen sind komplex, keineswegs einfach, sondern gekennzeichnet durch Metonymien, Chiasmen, die Geschlechteroppositionen immer wieder in Szene setzen und verhandeln, sie wieder einspielen, sie durchsetzen und/oder durchkreuzen.

Das gilt für die hier untersuchten *Gender-Topographien* – verstanden als geschlechtliche Raumsemantisierungen – von kulturellen Texten, und das gilt für *Gender-Topiken en général*, die in den folgenden Filmlektüren in den Blick genommen werden. Die *Gender-Topographien*, um die es im vorliegenden Band geht, sind zerklüftet, durch Verwerfungen und Spaltungen gekennzeichnet – kein übersichtliches Gelände also. Der gewählte Titel zielt aber nicht nur auf die Rekonstruktion der Gender-Semantisierungen von geographischen Räumen. Die *Gender-Topographien* befassen sich mit dem Kartographieren kultureller Repräsentationsfelder, die durchsetzt und durchzogen sind von Gender-Topiken und Gender-Ikonographien; Letztere begreife ich als kulturelles Bildrepertoire, das Gender-Konfigurationen verhandelt. Die vorliegenden kulturwissenschaftlichen Filmlektüren sind also literal und figurativ auf *Gender-Topoi* bezogen: Sie skizzieren genderspezifizierte Topographien und sie nehmen topische Gender-Zu-

schreibungen in ihrer jeweiligen Positionierung in den Blick. Bei der im Folgenden unternommenen Rekonstruktion von Gender-Topiken ist auszugehen von einer weitgehend fixen Besetzung von Räumen, Kostümen, Requisiten, Einstellungen oder Montageverfahren mit durch das kulturelle Repertoire vorgegebener männlicher beziehungsweise weiblicher Semantik. Allerdings ist stets zu erörtern, wie die Muster einer solchen Stereotypisierung funktionieren und wo gegenläufige Bewegungen zu beobachten sind. Minghellas Film *THE ENGLISH PATIENT* etwa schließt, wie ich zeigen werde, einerseits an diejenige kulturelle Topik an, die die Wüste als weiblich bestimmt. Bereits im Vorspann, der einen Flug über die Wüste zeigt – das Problem der Gender-Topographie verbindet sich hier mit der Frage der Blickordnung –, wird das Gelände weiblich konnotiert, als wundersame *Terra incognita* eingeführt, als etwas, was durch männlich-wissenschaftliche Rationalität und kartographisches Know-how zu explorieren, zu erkunden und zu bezeichnen ist – wie auch der Körper der Frau, in die der Protagonist sich verliebt. Andererseits invertiert der Film die Identifikation von Frau und Wüste: Der verbrannte Männerkörper des Titelhelden wird zur Wüstenallegorie. Die filmischen Räume sind also gespalten, sie werden als Zwischenräume, mit widersprüchlichen und komplexen Gender-Semantisierungen, inszeniert und lassen sich nicht trennscharf als weiblich oder männlich bestimmen.

Die vorgelegten Filmlektüren bauen nicht sukzessive aufeinander auf, sondern stehen in ihrem rekurrenten Versuch, die zur Debatte stehenden Problemkonfigurationen zu beschreiben und zu analysieren, nebeneinander. Sie gehen von Gender als privilegierter Funktionsstelle aus, an der sich kulturelle und historische Differenzen ablagern. Das heißt aber weder, dass Gender die einzige privilegierte Funktionsstelle ist, noch, dass diese Beschreibungskategorie zu isolieren ist: Gender-Konfigurationen sind immer auch zu beziehen auf andere kulturelle Matrices (*Class, Age, Race et cetera*), müssen in ihren Verwerfungen und den Interdependenzen mit anderen kulturellen Ordnungssystemen in den Blick genommen werden. So verschaltet Tennants *ANNA AND THE KING* in einem programmatisch zu nennenden Sinne die kulturelle Matrix Gender mit einer zweiten, mit der Matrix Race. Gender-Performanzen und Race-Performanzen sind aufeinander bezogen und durchkreuzen sich. Einer Lektüre unterzogen werden im Folgenden mit *THE ENGLISH PATIENT – THE TALENTED MR. RIPLEY – ANNA AND THE KING – CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON – PEARL HARBOR – THE OTHERS* sechs Filme,<sup>8</sup> die (mit einer Ausnahme) zwischen 1999 und 2001 in die Kinos kamen<sup>9</sup> – und die in der Reihenfolge ihrer Erstaufführung in den USA behandelt werden. *THE ENGLISH PATIENT*, der Film, den An-

thony Minghella vor *THE TALENTED MR. RIPLEY* drehte, entstand 1996; aufgenommen in die Reihe zu untersuchender Filme habe ich ihn, weil er die intrikaten Gender-Negotiationen des *TALENTED MR. RIPLEY* so überzeugend antizipiert. *THE TALENTED MR. RIPLEY* greift heterosexuelle Konfigurationen, wie sie *THE ENGLISH PATIENT* organisieren, auf, um sie mit homosexuellen Ikonographien zu überblenden. Andy Tennants *ANNA AND THE KING*, Ang Lees *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*, Michael Bays *PEARL HARBOR* verbinden Gender-Negotiationen mit Race-Negotiationen: Dabei entfaltet *ANNA AND THE KING*, wie schon oben ausgeführt, eine chiastische Konstellation: die – für den, kulturell traditionell als männlich konnotierten, »rationalen« Westen einsehende – Protagonistin, die Lehrerin Anna Leonowens, trifft auf den – für den, kulturell weiblich semantisierten, »sinnenfreudigen« und »irrationalen« Osten einsehenden – Protagonisten, den siamesischen König. Die Aporien dieser kulturellen Zuschreibungen setzt Tennants Film in Szene. Auch *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* rekurriert auf das kulturelle Phantasma »Orient« und seine geschlechtlichen Implikationen – um es zu verabschieden; Geschlechterpositionen, und ihre Semantisierungen, geraten ins Rotieren. In Michael Bays *PEARL HARBOR* haben wir es mit einem Angriff des »Orient« auf den »Okzident« zu tun – einem Angriff, der als homosexuelle Vergewaltigung ins Bild gesetzt ist. Und wir verfolgen die als Kameradschaft nur getarnte Liebesgeschichte zweier amerikanischer Piloten. Sowohl Liebe als auch Krieg verhandelt der Film an der Kippfigur Homosozialität/Homosexualität. Amenábars *THE OTHERS* schließlich operiert mit der topischen Analogisierung von Frau(enkörper) und Haus(körper), die wir aus dem kulturellen Repertoire kennen. Der bedrohliche Eindringling, der die Sicherheit der Frau und des Hauses in Frage stellt, ist aber keineswegs ein Penetrationsabsichten verfolgender Mann, sondern die Protagonistin selbst: Traditionelle Gender-Topiken greifen in Amenábars Film, einer luziden Studie über Mütterlichkeit als Unheimlichkeit, nicht mehr.

Die Auswahl vertritt den Anspruch, eine gewisse Spannbreite der gegenwärtigen Variationen filmischer Gender-Konfigurationen vorzuführen; sie ist zwangsläufig kontingent: Statt dieses oder jenes Films hätte auch ein anderer gewählt werden können. Untersuchungsgegenstand sind die amerikanischen »Original«-Filme,<sup>10</sup> nicht die synchronisierten Fassungen. Die Entscheidung für die US-Fassung hypostasiert nicht etwa das (gerade, aber nicht nur) in filmwissenschaftlicher Perspektive prekäre Konzept des »Originals«; die deutsch synchronisierten Fassungen werden nicht als »defizitär« betrachtet (wie es Filmkritik und Filmwissenschaft in der Regel mit Verweis auf die »schlechten« Übersetzungen tun), sondern als *different*. Synchronisation verstehe ich als ein hochkomplexes

Verfahren, das die kulturelle Matrix eines Films verschiebt. Wie jede Übersetzung funktioniert auch die Synchronisation als »re-writing« – Bassnett und Lefevere konstatieren: »translation is a re-writing of an original text«<sup>11</sup> –, das immer auch Manipulation des Textes ist – eine Manipulation, die die Analyse des kulturellen Zusammenhangs erlaubt, in den (und aus dem heraus) übersetzt wird. Den hier vorgelegten Filmlektüren ist es allerdings nicht um eine differenztheoretische Analyse des Konnexes synchronisierte Fassung versus »Original«-Fassung mit interkulturellem Impetus zu tun.<sup>12</sup> Für die Analyse wurden die US-amerikanischen DVD-Editionen der Filme herangezogen,<sup>13</sup> die den amerikanischen Kinofassungen entsprechen.<sup>14</sup> Zitiert wird nicht nach den (immer in verschiedenen Fassungen) vorliegenden Drehbüchern, sondern nach Transkripten der Filmdialoge. Nur im Falle von Ang Lees Film *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* rekurriere ich (der Film wurde auf Mandarin nach einem englischen Screenplay gedreht und lief in den US-amerikanischen Kinos mit Untertiteln) auf die Dialogsequenzen aus dem von James Schamus und anderen verfassten Drehbuch.<sup>15</sup> Bei den im Zentrum des Interesses stehenden Produktionen handelt es sich dezidiert um rezente Filme unterschiedlichster Genres und ihrer Hybridisierungen: Melodrama, Historienfilm, Kriegsfilm, Action-Film, Horrorfilm. Diverse Genres in den Blick zu nehmen ist mir deshalb wichtig, weil Genres Gender-Konfigurationen reproduzieren und »perforieren«; zu konstatieren ist ein kompliziertes Wechselspiel von Gender(s) und Genres. Semantische Besetzungen von Gender verdanken sich medialen Limitationen; alternative Gender-Kodierungen erzwingen genrespezifische Innovationen.

Die folgenden exemplarischen Analysen nehmen ihr Sujet als Objektivation des kulturellen Repräsentationssystems ernst. Kulturwissenschaft nobilitiert sich, konzeptualisiert man sie – was ich tue – im Sinne der Cultural Studies, nicht durch die Wahl ihrer Gegenstände, sondern zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich kulturellen Objektivationen, die nicht zur etablierten Kultur gerechnet werden – wie Mainstream-Filmen –, mit derselben Akribie und Skrupulösität zuwendet, die für den Umgang mit kanonisierter, so genannter Hoch-Kultur, mit Manifesten der High Art ganz selbstverständlich ist. Das heißt nicht, dass ich populäre Filme als Low Art fixiere, ich versuche vielmehr, die normative Dichotomie, die qualitativ gute qualitativ schlechten Filmen gegenüberstellt, zu umspielen – auch, indem sowohl Filme behandelt werden, die die seriöse Kinokritik mit Lob überschüttete, wie *THE ENGLISH PATIENT*, als auch Filme, die von der Kritik verrissen wurden, wie *PEARL HARBOR*. Thematisiert wird sowohl das besonders populäre Multiplex-Mainstream-Kino als auch das in Hollywood produzierte Art-house-Kino.<sup>16</sup> Mit Mieke Bal gehe ich davon aus, dass der Boom, den die Film

Studies seit den 80er Jahren erlebt haben, sich gerade dadurch erklärt, dass sie die Trennlinie zwischen Hochkultur und Populärkultur ignorieren respektive mit der Dekonstruktion dieser Trennlinie befasst sind.<sup>17</sup> Und ich gehe davon aus, dass die High-Culture-Low-Culture-Dichotomie dem Gender-Sujet gegenüber nicht indifferent ist – schon aufgrund jener kulturellen Semantik, die Massenkultur als tendenziell weiblich bestimmt, während Hochkultur als männlich etikettiert wird.<sup>18</sup> Sowohl zum High-Low-Problem als auch zum Gender-Sujet lässt sich eine Haltung einnehmen, die – ich beziehe mich wieder auf Mieke Bal – folgendermaßen formuliert werden kann: »In both cases, the hierarchy is not denied, which it cannot be because it is a cultural reality, but it is shifted and thereby undermined.«<sup>19</sup> In den vorgelegten Lektüren werden die Transfers, die Implementierungen und Rückkoppelungen von High Art und Low Art, die Interferenzen zwischen den aktuellen Hollywood-Semantiken und dem hochkulturellen Repertoire überhaupt, immer wieder in ihrer Funktionalität in den Blick genommen. Gezeigt wird, wie Filme – auf fast alexandrinisch zu nennende Weise – das kulturelle Repertoire, auch das kulturelle Gender-Repertoire, in Szene setzen.

Der ostinat verwendete Begriff *Filmlektüre*<sup>20</sup> ist – darauf hinzuweisen erübrigt sich fast – den Cultural Studies und ihrem erweiterten, zeichentheoretisch begründeten Textbegriff geschuldet, der alle kulturellen Objektivationen als zu lesende Texte auffasst:<sup>21</sup> die Kleidermode des letzten Jahres, Musikclips von Robbie Williams, Graffiti an der Häuserwand et cetera – und selbstverständlich auch Filme. Allerdings darf die mediale Verfasstheit der jeweils untersuchten kulturellen Objektivation nicht vergessen werden; Filme sind als komplexe hybride Bild-Ton-Zeichensysteme zu beschreiben, deren Medienspezifik in den Lektüren Rechnung zu tragen ist. Nicht verzichtet werden konnte darauf, Bildmaterial zu zitieren. Dieses Zitierverfahren ist – das ist bekannt – nicht unproblematisch, operiert das transitorische Medium Film doch mit bewegten Bildern, die in den Abbildungen »stillgestellt« werden (den Bildern fehlt überdies der Ton, der für das hybride Medium Film ebenfalls konstitutiv ist). Der (Ton- und) »Bewegungsverlust« wird in unserem Falle jedoch kompensiert durch den großen Zuwachs an Evidenz, der sich aus der Visualisierung der Gender-Topographien in Einzel-Filmbildern ergibt.

Auf dem Terminus *Filmlektüre* insistiere ich, weil es sich bei den folgenden Filmanalysen dezidiert nicht um Interpretationen handelt – jedenfalls nicht um Interpretationen im emphatischen Sinne, die den »Sinnhorizont« eines filmischen »Werkes« hermeneutisch ausleuchten. Vorgeführt werden – dekonstruktiv informierte – Lektüren, die nicht »das Filmganze« erhellen und auslegen wollen, sondern einzelne Problemkonfigurationen in ihren Auffächerungen und Aporien

verfolgen, im vorliegenden Falle eben solche, die für die Matrix Gender entscheidend sind. Dabei geht es mir um das Projekt einer *Lectio difficilior* – um Lektüren, die nicht davor zurückschrecken, gelegentlich auch »sophisticated« zu sein. Die in den Blick genommenen Filme werden eben nicht jenem »plain reading« unterzogen, das sie – als Hollywood-Mainstream-Produktionen – nahe legen (und einzufordern scheinen). Die Entscheidung für möglichst produktive Lesarten, für die *Lectio difficilior*, nimmt die hohe Komplexität ernst, die für Prozesse von Gender-Semantisierungen (die eben nicht trivial sind, keine Banalitäten fixieren) kennzeichnend ist: Gender-*Topoi* sind zwar bezogen auf Gemeinplätze, eine genderspezifizierte Lektüre kultureller Objektivationen lässt sich aber nicht als simple »Zuschreibungsmaschine« konzeptualisieren, die »männlichen« respektive »weiblichen« Implikationen festlegt, die Semantisierungsprozesse und die filmische Konstruktion von Gender erweisen sich als überaus prekär. Nicht versucht wird eine Aufschlüsselung der Filme qua Intentionalkategorie. Was Minghella, Bay oder Lee, um drei der in den Blick genommenen Film Directors zu nennen, darstellen *wollten*,<sup>22</sup> steht nicht im Fokus des Interesses<sup>23</sup> – auch deshalb nicht, weil sich die in den Blick genommenen Mainstream-Filme nicht auf eine Regisseursintention reduzieren lassen. Dutzende Kreative und Techniker, Drehbuchautoren, Kostümbildner, Cutter, Beleuchter et cetera sind mit einer einzigen Filmproduktion befasst; ihre »Intentionen« bilden ein komplexes (und irreduzibles) Geflecht.

Bei den von mir analysierten Produktionen handelt es sich, das habe ich bereits ausgeführt, nicht um Avantgardefilme, sondern um Hollywoodfilme, Produkte der »Kulturindustrie«, deren akademische Rezeption zumindest bis in die 80er Jahre durch das Bestreben bestimmt war, die in den Filmen transportierten Ideologien zu kritisieren und die »kulturindustrielle« Manipulation des Zuschauers zu beklagen – so der Impetus der durch die Frankfurter Schule beeinflussten deutschen Kulturtheoretiker, aber auch der der (post-)marxistischen angelsächsischen Cultural-Theory-Fraktion. Von einem solch homogenen Modell der »Kulturindustrie« und ihrem ideologischen Impetus haben sich die Cultural Studies inzwischen weit entfernt. Als eines unter vielen guten Beispielen für einen differenzierteren Umgang mit »kulturindustriellen« Produktionen, darauf hat bereits John Storey (dessen Argumentation ich folge) verwiesen,<sup>24</sup> lässt sich die Monographie *Bond and Beyond*<sup>25</sup> von Tony Bennett und Janet Woollacott anführen. Bennett und Woollacott, die die verschiedenen und sich ändernden medialen Repräsentationen der Figur James Bond in Büchern, Filmen, Fanmagazinen, Journalismus, Werbung und Interviews analysieren, wenden sich gegen die Konzeptua-

lisierung von Popular Fiction als Transportmittel privilegierter Ideologeme, mit denen die »Kulturindustrie« eine einheitliche Konsumentenmasse manipuliere. Sie definieren Popular Fiction als Feld komplexer ideologischer Konfigurationen, gekennzeichnet durch eine Vielzahl historisch wandelbarer, sich auch widersprechender ideologischer Diskurse und Gegendiskurse. Natürlich, so Bennett und Woollacott, sei es möglich, Bond-Filme als sexistisch, rassistisch und reaktionär zu beschreiben. Aber damit habe man noch nicht erklärt, warum das Massenpublikum ebendiese Filme gerne sehe – es sei denn, man behaupte, das Massenpublikum möge eben sexistische, rassistische und reaktionäre Filme. Bennett und Woollacott stellen die These auf, dass die Figur James Bond deshalb Akzeptanz beim Publikum finde und so populär sei, weil sie den Zuschauern die Auseinandersetzung mit einer ganzen Reihe von kulturellen und politischen Konfigurationen ermögliche: mit den politischen Zuständen im Kalten Krieg und danach, mit dem Verhältnis von Kapitalismus und Kommunismus, aber auch mit Gender-Konfigurationen. Vergleicht man etwa die einzelnen James-Bond-Filme miteinander, dann lässt sich zwar konstatieren, dass die Figur sich in gewisser Weise gleich bleibt, dennoch sich die Art und Weise unterscheidet, in der dominante Diskurse in den Protagonisten eingespielt werden respektive sich durchkreuzen. Indem Bond also ein Zeichen seiner Zeit ist, bewegt und verändert er sich in ihr und verkörpert unterschiedliche kulturelle Werte. »If Bond has functioned as a ›sign of the times‹, it has been as a *moving sign of the times*, as a figure capable of taking up and articulating quite different and even contradictory cultural and ideological values, sometimes turning its back on the meanings and cultural possibilities it had earlier embodied to enunciate new ones.«<sup>26</sup>

Wenn man es mit Popular Fiction, mit Popular Film zu tun hat – so argumentieren Bennett und Woollacott mit Verve –, macht es Sinn, die kulturellen Objektivationen, mit denen man befasst ist, nicht immer schon als »ideologisch« und »kulturindustriell« zu stigmatisieren (mit der Absicht, sie weitestgehend zu ignorieren), sondern vielmehr präzise zu rekonstruieren, welche Ideologeme, in unserem Fall: welche Gender-Texte in die Filme eingeschrieben sind – und wie die Filme diese Geschlechterkonstellationen prozessieren. Die Negotiationsfiguren, die durch eine solche Perspektivierung in den Blick kommen, sind voller Spannung – das wollen die vorgenommenen Lektüren erweisen. Die Art und Weise, in der Gender-Konfigurationen in den ausgewählten Filmen durchgespielt und in Szene gesetzt werden, zeigen ausdifferenzierte Verhandlungen von Geschlechterordnungen und Geschlechterkonstellationen. Nicht, dass die betrachteten Filme auf tradierte Erzählmuster – genannt sei nur das Boy-meets-Girl-Schema – unbedingt verzichteten: So werden Love-Storys beispielsweise im

Rekurs auf gängige Konventionen erzählt, die Filme operieren allerdings – wie schon ausgeführt – mit Verschiebungen, mit Chiasmen, die einen zweiten und dritten Blick auf die nur vorgeblich nicht intrikaten Erzählmodelle nötig machen.

Die hier vorgenommenen Lektüren schließen an die ausdifferenzierten Forschungsergebnisse der feministischen Filmwissenschaft an. Seit den späten 60er Jahren trugen von der so genannten zweiten Frauenbewegung inspirierte Filmwissenschaftlerinnen – darunter Molly Haskell, Marjorie Rosen, Joan Mellen – feministische Fragestellungen in den Bereich der Film Studies. Sie fragten nach der Repräsentation von Frauen im Film, untersuchten die kinematographische voyeuristische Konstellation und analysierten den Zusammenhang von Gender und Genre. Im Fokus des Interesses standen dabei Melodrama, Western, seit den 80er Jahren auch der Horror- und Action-Film; in Bezug auf das Genre Western etwa wurden Dominanz männlicher Protagonisten und Aktionen, die homosozialen Konfigurationen, die Unabschließbarkeit des »Projekts Männlichkeit«, die weibliche Trigger-Funktion als Movens der Handlung herausgearbeitet. Im Jahr 1975 legte Laura Mulvey mit *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>27</sup> eine der meistabgedruckten und meistbesprochenen filmwissenschaftlichen Studien überhaupt und einen (Be-)Gründungstext feministischer Filmwissenschaft respektive Filmtheorie vor. Ausgehend von der kinematographischen Apparatur-Theorie (Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli) und psychoanalytischer Filmtheorie (Christian Metz, Raymond Bellour) argumentiert Mulvey, dass sich das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft ins Classical Narrative Cinema des Hollywoodfilms einschreibe. Zentral ist für Mulvey die Analyse des Verhältnisses zwischen Zuschaueridentifikation und männlichem Blick; der Erfolg des Hollywoodkinos liegt ihr zufolge in der geschickten Manipulation der kulturell männlich konnotierten Schaulust oder »Skopophilie« begründet, die in der patriarchalen Gesellschaft analog zur Ungleichheit der Geschlechter organisiert sei. Mulvey geht von einer Dichotomisierung der Geschlechterrepräsentationen aus und stellt dem aktiven männlichen Subjekt (Zuschauer/Protagonist) das passiv weibliche Objekt (die Ikone im Film) gegenüber: Der Mann habe den Blick (»determining male gaze«), während die Frau den Blick (er-)trage (»holds the look«). Diese Subjekt-Objekt-Positionen würden durch verschiedene Point-of-View-Mechanismen (»shot/counter-shot«, »lingering close-up« et cetera) des Hollywoodkinos erzeugt; Frauen würden im Mainstream-Film als sexuelle Objekte dargestellt, fungierten als erotisches Objekt der männlichen Protagonisten in der Filmhandlung und als erotisches Objekt für den Zuschauer; somit seien auch Zuschauerinnen gezwungen, diese männliche Blickposition einzunehmen. Der immer

männlich »positionierte« Zuschauer empfinde Lust am »Phallus«, am ausgestellten weiblichen Körper, sei aber gleichzeitig mit Kastrationsangst konfrontiert. Er reagiere mit fetischistischer Schaulust und sadistischem Voyeurismus. Mulveys Artikel, der mit zentralen psychoanalytischen Kategorien operiert (Fetisch, Sadismus, Masochismus, Phallus, Kastration respektive Kastrationsangst, Skopophilie) hat bahnbrechend gewirkt, weil er die Frage nach der Repräsentation von Gender mit der Frage der Blickordnung verknüpft. Kritisiert wurden allerdings – mit Recht – die sehr starre, wenig differenzierte Dichotomie von männlich/aktiv/sadistisch und weiblich/passiv/masochistisch und die Vereindeutigung multivalenter Repräsentationsstrukturen in Mulveys Konzept. Teresa de Lauretis und andere postmoderne TheoretikerInnen haben die Kategorie »die Frau«, die Mulveys Analyse zugrunde liegt, in Frage gestellt – zum Beispiel durch den Hinweis, das Paradigma der sexuellen Differenz werde durchkreuzt von ethnischer Zugehörigkeit (Race)<sup>28</sup> und Klasse (Class) – und darauf verwiesen, dass jede Konstruktion »der« Frau bereits von Dekonstruktion durchsetzt sei. So plädiert de Lauretis auch nicht für eine feministische (Film-) Ästhetik, sondern für das, was sie »feminist deasthetics« nennt.<sup>29</sup> Mulveys Konzept ist – auch mit Rekurs auf die an ihm geübte Kritik – weitergeschrieben und ausdifferenziert worden, so etwa in E. Ann Kaplans *Is the Gaze Male?* und in Mary Ann Doanes *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator*.<sup>30</sup> Genderspezifizierte Filmanalysen sind immer wieder auf diese Konzeptualisierungsversuche von Blickordnung oder Maskerade verwiesen, revidieren sie und schreiben sie fort.

Der theoretische Rahmen der hier vorgenommenen Filmlektüren ist durch die um Entontologisierung bemühte Diskussion um Performanz beziehungsweise Performativität bestimmt. Repräsentation, auch die Repräsentation von Gender, wird nicht als Zeichen oder Bild verstanden, das für etwas a priori Gegebenes steht, das von der Darstellung unabhängig ist. Vielmehr liegt das Interesse auf dem Vorgang der kinematographischen *Konstruktion* der Kategorie »Geschlecht«. Kann die filmische Konstruktion von Geschlechtsidentitäten doch nicht begriffen werden »als eindeutiges, in sich abgeschlossenes *Produkt* [...], sondern als heterogener, krisenhafter *Repräsentationsprozeß*«. <sup>31</sup> Die Kategorie »Geschlecht«, die in den hier vorliegenden Filmlektüren fokussiert ist, wird nicht biologisch-substanziell definiert, sondern performativ. Die Dominanz der Performanztheorie im Bereich der Gender Studies entspricht der Bedeutung des Performativen in vielen Strömungen zeitgenössischer Theoriebildung; maßgeblich für den Transfer des Performanzkonzeptes aus der linguistischen Sprechakttheorie in die Kultur- und Kunstwissenschaften<sup>32</sup> war die Debatte zwischen Searle (*Reiterating the*

*Differences*) und Derrida (*Limited Inc.*) über Austins *How to Do Things with Words*.<sup>33</sup> Austin schließt mit der klassischen linguistischen Unterscheidung zwischen Konstativa und Performativa ab (indem er nachweist, dass alle konstativen Sprechakte in performative verwandelt werden können), führt aber eine neue ein: diejenige zwischen ernstem und unernstem Sprechen – etwa als zitathaftem, wiederholendem Sprechen auf der Theaterbühne. Die »Kontamination« des linguistischen Fachbegriffs mit »Performance« ist also bereits bei Austin angelegt. Im Folgenden wird das Performanzkonzept in gender- und filmwissenschaftlicher Doppelperspektive angewendet. Gender-Konfigurationen werden somit als konstitutiv mediale Performationen bestimmt. Das Medium Film dokumentiert, so die Überlegung, nicht nur die alltagspraktische Herstellung von »Weiblichkeit« und »Männlichkeit«, modelliert und präfiguriert unser Gender-Verhalten, sondern verweist auch selbstreflexiv auf den inszenatorischen beziehungsweise performativen Aspekt von Gender. Die prononcierteste Vertreterin dieser Gender-Performance-Theorie ist bekanntlich Judith Butler, die mit ihrem Buch *Gender Trouble* 1991 die seit den 70er Jahren populäre Unterscheidung zwischen »Sex« und »Gender« auf den Prüfstand stellte. Butler dekonstruiert diese Differenz; sie argumentiert, dass die Kategorie Gender intrikaterweise auf das Konzept einer vordiskursiven Natur verweist. »Gender« lasse sich nicht von »Sex« trennen; vielmehr sei beides gleichermaßen als Effekt einer Zur-Schau-Stellung von Mimik, Gestik und Sprache zu beschreiben.<sup>34</sup>

Umfangreich rezipiert wurde Judith Butler nicht nur in den USA, sondern gerade auch im deutschsprachigen Raum. Ihre strikt konstruktivistischen, performanztheoretischen Argumentationen veränderten Denkmuster der Geschlechterforschung – allerdings erhob die tradierte Geschlechterforschung auch Einwände etwa gegen Butlers Umgang mit der »Materialität« des Körpers, der Physis oder der »Biologie«; vorgeworfen wurde Butler auch, ihr Konzept des »doing gender« sei zu »voluntaristisch«.<sup>35</sup> Dem ist zum einen entgegenzuhalten, dass Butler die Materialität des Körpers – so der gängige Vorwurf – nicht »verleugnet«, sondern nur darauf verweist, dass uns kein prädiskursiver Zugang zu ebendieser Materialität offen steht. Zum anderen ist das Butlersche Performanzkonzept sich sehr wohl der iterativen Anteile bewusst, die mit ihm einhergehen; es reflektiert, dass performative Handlungen immer auch Zwangshandlungen sind, die unter dem Diktat von Vorgaben stehen.<sup>36</sup> Abgezielt wird im Folgenden aber nicht auf eine nochmalige Überprüfung der inzwischen umfangreich diskutierten Gender-Performance-Theorie; es geht vielmehr um eine Analyse des »doing gender« als unhintergebarere Voraussetzung der medialen Praxis. Filme kennen keine »natürlichen« Körper, sondern ausschließlich Repräsentationen, genauer: performa-

tive Konstruktionen der Geschlechter, und verhandeln so immer wieder auch, mehr oder weniger explizit, Gender-Crossing-Sujets. Die Forschung hat diese Gender-Crossing-Konfigurationen wiederholt in den Blick genommen, gerade auch weil sie nicht erst seit den letzten Jahren ein beliebtes Filmthema sind. Schon Garbo spielt in *QUEEN CHRISTINA*<sup>37</sup> mit der Geschlechtergrenze, und Tony Curtis und Jack Lemmon inszenieren Travestie in Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT*<sup>38</sup> – um nur zwei Filmbeispiele zu nennen. Seit den 80er Jahren aber erlebt das Sujet einen außerordentlichen Boom,<sup>39</sup> an dem bemerkenswert ist, dass er diejenige akademische Diskussion nicht nur begleitet, sondern mitinitiiert hat, die seit Mitte der 80er Jahre in Cultural Studies und Gender Studies, insbesondere auch in den Queer und den Male Studies (denen die Lektüren dieser Studie entscheidende Anregungen verdanken), über die performative Konstruktion von Geschlecht geführt worden ist. Der filmische Gender-Crossing-Diskurs der 80er und 90er Jahre zur performativen Konstruktion von Geschlecht unterscheidet sich von dem vergangener Jahrzehnte insofern, als die wenigen Muster multipliziert und diversifiziert werden, die traditionell für Transvestismusfilme bis zu den 80ern Geltung beanspruchen (und für die einige Axiome gelten wie jenes, dass Frauen spielende Männer immer »komisch« sind: wie etwa in *CHARLEY'S AUNT*<sup>40</sup> oder *SOME LIKE IT HOT*). Die »Travestie«-Filme der jüngsten Zeit inszenieren nicht den »Untergang der Geschlechterdifferenz«, aber sie ersetzen doch die *eine* (Geschlechter-)Differenz durch ein Ensemble von Differenzen,<sup>41</sup> dessen Konfiguration zu beschreiben ist. Im Zusammenhang dieses Buches wichtig ist das Gender-Crossing-Sujet aber nicht mit Blick auf Travestiefilme; vielmehr ist die hier vertretene These, dass es Filme unterschiedlichster Genres infiltriert. Dieser Infiltration von Mainstream-Filmen gilt das Interesse. Im Gegensatz zur vorliegenden Forschungsliteratur wird also das »implizite« Gender-Crossing thematisiert;<sup>42</sup> das untersuchte Filmkorpus umfasst nahezu keine Gender-Crossing-Filme im explizit-engen Sinne.<sup>43</sup> Analysiert wird, wie sich in diesem ausgewählten Korpus Gender-Implikationen verschieben, verkehren und durchkreuzen, wie die Filme traditionelle Gender-Topiken einspielen und in Bewegung setzen.

Sowenig Filme »natürliche« Körper kennen, so wenig kennen sie kulturell unmarkierte, semantik-, insbesondere gendersemantikfreie Räume; vielmehr operieren sie mit Set-Designs, mit Filmarchitekturen und Filmlandschaften, die immer schon mit Bedeutungen aufgeladen sind – in der Regel mit widersprüchlichen und aporetisch verschränkten. Die folgenden Lektüren werden sich diesen komplexen Semantisierungsprozessen, den *filmischen* Inszenierungen von Gender-Topiken, im Detail widmen.

Entstanden ist der vorliegende Band im Kontext meiner Arbeit am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation*; von den Impulsen des Kollegs habe ich außerordentlich profitiert. Auch ist es mir ein Bedürfnis, mich zu bedanken bei denjenigen, die sich der Mühe unterzogen haben, das entstehende Manuskript – zum Teil wiederholt – zu lesen, zu kommentieren, mit Kritik, aber auch Zuspruch zu begleiten: Gereon Blaseio, Stefan Börnchen, Katrin Oltmann, Tina Pusse, Nicole Raab, Sandra Rausch, Franziska Schößler und Ines Steiner. Ohne die intensiven, für mich so fruchtbaren Diskussionen mit ihnen, ohne ihr gut gelauntes Engagement, ihren Spaß an den Lektüren, ohne ihre vielfältigen Anregungen, ihre kompetenten Einsprüche und insistierenden Widerreden hätten mir die Gender-Topographien weit weniger Freude bereitet. Ihnen allen gebührt großer Dank.

Köln, im Juni 2002, Claudia Liebrand

- 1 Ich präferiere im Folgenden in der Regel den englischen Begriff »Gender«, weil dieser – anders als der deutsche Terminus »Geschlecht« (der auch das biologische Geschlecht meint) – die kulturellen und sozialen Konstruktionsmechanismen von Geschlecht denotiert; ich orientiere mich damit am Sprachgebrauch, wie er sich im Anschluss an Judith Butlers *Gender Trouble* auch im deutschsprachigen Raum in den Gender Studies durchgesetzt hat (Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990, dt. Fassung: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991).
- 2 Von Männlichem und Weiblichem spreche ich nicht als ontologischen, »essenzialen« Kategorien. Männlichkeit und Weiblichkeit sind Effekte eines prekären kulturellen Konstruktionsprozesses.
- 3 In diesem Argumentationszusammenhang wären Weiblichkeit und Räumlichkeit sozusagen dasselbe.
- 4 Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990. Weigel beschäftigt sich in ihrem Band mit den unterschiedlichen Orten von Frauen und Männern in der europäischen Zivilisationsgeschichte: »Diese unterschiedlichen *Orte* der Geschlechter in der abendländischen Kulturgeschichte haben auch in der Schrift ihre Spuren hinterlassen: in der Metaphorik, in Denkmustern, Diskursfiguren und in spezifischen Praktiken der Bedeutungskonstitution. Die »Topographien der Geschlechter« verzeichnen diese Spuren im Blick auf exemplarische Konstellationen von »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« in der Literatur« (ebd., S. 11 f.).
- 5 Annegret Pelz: *Reisen durch die eigene Fremde – Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*, Köln 1993.
- 6 Barbara Schaff: *Gendered Cities. Italienische Städte im Blick britischer Reisender*, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 173–196.
- 7 Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington 1987. De Lauretis erläutert den Zusammenhang narrativer Strukturen und geschlechtsspezifischer Konstellationen an der Erzähltypologie von Jurij Lotman: *The Origin of Plot in the Light of Typology*, in: *Poetics Today* 1/1–2 (1979), S. 161–184.
- 8 Darüber hinaus sind einer ganzen Reihe anderer Filme längere und kürzere Exkurse gewidmet. Schreiben sich doch Texte (auch filmische Texte) von anderen Texten her. Immer wieder wird also »intertextuell« argumentiert werden, von Bezugs- und Leitfilmen die Rede sein, von filmischen Zitier- oder Parodieverfahren etc.
- 9 THE ENGLISH PATIENT: Produktionsjahr: 1996, US-Release: 15.11.1996 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 27. Februar 1997 (dt. Start); THE TALENTED MR. RIPLEY: Produktionsjahr: 1999, US-Release: 12.12.1999 (Premiere)/25.12.1999 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 13.02.2000 (Bertinale)/

- 17.02.2000 (dt. Start); ANNA AND THE KING: Produktionsjahr: 1999, US-Release: 15.12.1999 (Premiere)/17.12.1999 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 27.01.2000 (dt. Start); WO HU CANG LONG (CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON), Produktionsjahr: 2000, US-Release: 09.10.2000 (NY Film Festival)/08.12.2000 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 11.01.2001 (dt. Start); PEARL HARBOR: Produktionsjahr: 2001, US-Release: 21.05.2001 (Premiere)/25.05.2001 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 07.06.2001 (dt. Start); THE OTHERS: Produktionsjahr: 2001, US-Release: 02.08.2001 (Premiere)/10.08.2001 (Wide Release), dt. Veröffentlichung: 10.01.2002 (dt. Start).
- 10 Der Begriff des »Originals« ist gerade in filmwissenschaftlicher Perspektive nicht unproblematisch. Jedenfalls steht »das Original« in dependentem Verhältnis etwa zur Synchronisation, zum Remake etc. Erst – um in unserem Argumentationszusammenhang zu bleiben – die synchronisierte Fassung erlaubt es, überhaupt von einer »Originalfassung« zu reden.
- 11 Susan Bassnett/André Lefevere (Hg.): Translation, History and Culture, London 1990, S. IX.
- 12 Es geht nicht um die Untersuchung kulturell differenter Gender-Performanzen qua Synchronisation, die interessierenden Filme werden nicht in ihrer kulturellen Produktivität als *Übersetzungen* in den Blick genommen (wäre das die erkenntnisleitende Überlegung, müsste auch mit den synchronisierten Fassungen gearbeitet werden), fokussiert wird die genderspezifizierte Lektüre der US-Versionen.
- 13 Lediglich bei TO CATCH A THIEF (USA 1955, R: Alfred Hitchcock), WINGS (USA 1927, R: William A. Wellman) und M. BUTTERFLY (USA 1993, R: David Cronenberg) musste auf US-amerikanische resp. deutsche Videokassetten zurückgegriffen werden. HSIA NU (Taiwan 1969, R: King Hu, dt. Titel: EIN HAUCH VON ZEN) stand nur als Videoaufzeichnung einer Fernsehausstrahlung des WDR zur Verfügung. Bei der THE-KING-AND-I-DVD handelt es sich nicht um eine US-amerikanische, sondern um eine britische DVD.
- 14 Überprüft wurde diese Entsprechung mit Rekurs auf die International Movie Data Base (IMDB). Auch in der Analyse von PEARL HARBOR wurde nicht mit dem 2002 erschienenen Director's Cut gearbeitet, sondern mit der bei der Erstaufführung des Films gezeigten Kinofassung.
- 15 Linda Sunshine (Hg.): Crouching Tiger, Hidden Dragon. A Portrait of the Ang Lee Film Including the Complete Screenplay, New York 2000.
- 16 Die von mir untersuchten Filme haben in der Regel die Hollywood-Majors, die großen US-amerikanischen Produktionsfirmen, herstellen lassen. Zwar wird Miramax, die Produktionsfirma von THE ENGLISH PATIENT und THE TALENTED MR. RIPLEY, gelegentlich als »independent« bezeichnet, dieser Etikettierung ist aber zu widersprechen. Seit 1993 operiert Miramax als Tochterunternehmen des Walt-Disney-Konzerns. Auch Jerry Bruckheimer, der Produzent von PEARL HARBOR, produziert zwar – nach eigenen Angaben – »unabhängig«, jedoch berichtet Michael Bay, der Regisseur des Films, im DVD-Audiokommentar über Vorgaben von Touchstone Pictures (einer weiteren Tochterfirma von Walt Disney), an die er sich halten musste. Bei den von mir in den Blick genommenen Filmen handelt es sich also in keinem Fall um »echte« Independent-Produktionen.
- 17 Mieke Bal: Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge 1991.
- 18 Vgl. dazu Andreas Huyssen: Mass Culture as Woman. Modernism's Other, in: ders.: After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington/Indianapolis 1986, S. 44–62.
- 19 Bal: Reading »Rembrandt« (Anm. 17), S. 23.
- 20 Ausgegangen wird also vom Konzept einer – performativen – Lektüre, die sich bewusst ist, in ihrem Vollzug den sie behauptenden Sinn zu erzeugen. In Bezug auf eine am Gender-Problem interessierte Lektüre heißt das, dass diese ebenfalls ein Akt ist, der nicht jenseits der Gender-Matrix stattfindet, sondern sie zugleich zitiert und umschreibt.
- 21 Zum kulturwissenschaftlichen Textbegriff: Rick Altman: Sound Theory, Sound Practice, New York/London 1992; Mieke Bal: Art, Language, Thought, and Culture. Cultural Analysis Today, in: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr/Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien (Hg.): The Contemporary Study of Culture, Wien 1999, S. 169–192; Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. 1979; Clemens Knobloch: Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990), S. 66–86; Graeme Turner: Cultural Studies and Film, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies, Oxford 1998, S. 195–201.
- Zu Cultural Studies allgemein: Tony Bennett/Janet Woollacott: Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero, Basingstoke 1987; Simon During: The Cultural Studies Reader, New York/London<sup>2</sup>1999; John Fiske: Understanding Popular Culture, Boston 1989; Stuart Hall: Culture, Media, Language, London 1986; Rolf Lindner: Die Stunde der Cultural Studies, Wien 2000; Tim O'Sullivan/

- John Hartley/Danny Sanders: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, New York/London 2<sup>1</sup>1994; John Storey: *What Is Cultural Studies? A Reader*, London 1996; ders.: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theory and Methods*, Edinburgh 1996.
- 22 Das heißt nicht, dass ich Regisseurs-Selbstdeutungen, etwa in Interviews, nicht zur Kenntnis nehme, sondern nur, dass ich solche Äußerungen nicht als »Schlüssel« zum Filmverständnis begreife.
- 23 Wie prekär die Kategorie der Intention ist, haben nicht zuletzt die literaturwissenschaftlichen Diskussionen der letzten Jahrzehnte gezeigt, die klargemacht haben, dass die »Absicht«, die »Intention« eines Autors, einer Autorin nur als »Black Box« zu beschreiben sei. Natürlich könnten Literaturwissenschaftler Mutmaßungen anstellen, Äußerungen des Autors über sein Werk heranziehen etc. Möglicherweise war dem Autor beim Schreiben aber seine »Intention« nicht recht bewusst, möglicherweise sind seine Äußerungen »ex post« durch das »kontaminiert«, was die Psychologie »Rückschaufehler« nennt, möglicherweise sind die Autor-Selbstaussagen nicht weniger interpretationsoffen als das Œuvre, auf das sie bezogen sind. Sicher jedenfalls lässt sich eine komplexe kulturelle Objektivation nicht auf das zurückrechnen, was der Autor uns gegebenenfalls »damit sagen wollte« (wenn er es denn wollte). Das heißt nun nicht, dass die »Intentionskategorie« ganz aus den Literatur- oder auch Filmwissenschaften verschwunden ist: Im Blick sollte aber sein, dass die »Intention« dem Text (im Sinne von kultureller Objektivation) nicht vorausgeht, sondern sich als sein performativer Effekt beschreiben lässt.
- 24 Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture* (Anm. 21), S. 35 ff.
- 25 Bennett/Woollacott: *Bond and Beyond* (Anm. 21).
- 26 Bennett/Woollacott: *Bond and Beyond* (Anm. 21), S. 19.
- 27 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1975], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 34–47.
- 28 Auf diesen Punkt hingewiesen haben vor allem die Postcolonial Studies, vgl. z. B. Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*, New York/London 1995; bell hooks: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston 1990; Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, New York/London 1995; Anne McClintock/Aamir Mufti u. a. (Hg.): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis 1997; Uma Narayan: *Dislocating Cultures. Identities, Traditions, and Third-World-Feminism*. *Thinking Gender*, New York/London: 1997; Vic Satzewich/Terry Wotherspoon: *First Nations. Race, Class, and Gender-Relations*, Scarborough 1993.
- 29 de Lauretis: *Technologies of Gender* (Anm. 7), S. 146.
- 30 Mary Ann Doane: *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator* [1982], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 418–436; E. Ann Kaplan: *Is the Gaze Male?* [1983], in: dies. (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119–138.
- Kaja Silverman weitet in *The Acoustic Mirror* die filmtheoretische Debatte um den männlich/phallich markierten Blick und den weiblichen Filmstar als sorgfältig inszeniertes Fetischobjekt auf das Gebiet der Stimme aus und argumentiert, dass die weibliche Stimme – wie der weibliche Körper – im Film mit Immanenz, Kastration und Maskerade assoziiert sei, während die männliche Stimme mittels der Technik des Voice-over oder »voice-off« mit Transzendenz, diskursiver Macht und Autorität konnotiert werde. Die männliche Stimme spreche, die weibliche produziere Ton, vorzugsweise den Schrei. Silvermans strikte Dichotomisierungen führen allerdings zu Stereotypisierungen, die ihrem untersuchten Filmmaterial nicht immer gerecht werden (Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988).
- Auch Gertrud Koch schließt in *Was ich erbeute, sind Bilder* an Mulveys Konzeptualisierungen an und unterzieht diese einer Revision. Mit Blick zum Beispiel auf pornographische Filme statuiert Koch, dass die Kinosituation eher präödiplal als ödiplal zu konzeptionalisieren sei; das »Verschmelzen« des Zuschauers mit den Filmbildern lasse an den noch sprachlosen Säugling denken, der auf den Armen der Mutter durch die Welt getragen werde – und nicht an den zielgerichteten Blick des Voyeurs. Nach Koch müssen Frauen weder zwangsläufig qua Identifikation mit den männlichen Schauspielern die männliche Zuschauerposition sowie den voyeuristischen und fetischisierenden Blick auf die Frau übernehmen, noch sich mit der Leinwandfrau als Blickobjekt des Mannes identifizieren. Frauen, so Koch, entwickelten als Kinozuschauerinnen eigenständige Rezeptionen, eigene Aneignungsweisen von Filmbildern; es finde eine »zweite Produktion« in den Köpfen der Zuschauerinnen statt (Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989).

- 31 Vgl. Siegfried Kaltenecker: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996, S. 11.
- 32 Vgl. auch Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002; Lizbeth Goodman (Hg.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*, New York/London 1998.
- 33 John L. Austin: *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge 1962; Jacques Derrida: *Limited Inc.*, Wien 1995; John R. Searle: *Reiterating the Differences. A Reply to Derrida*, in: *Glyph 1* (1977), S. 198–208.
- 34 Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 1), S. 207 und passim. Vgl. auch dies.: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York/London 1993, dt. Fassung: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, und dies.: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, dt. Fassung: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- 35 Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral und Geschlechterdifferenz*, Frankfurt/Main 1995; Herta Nagl-Docekal: »Geschlechterparodie als Widerstandsform? Judith Butlers Kritik an der feministischen Politik beruht auf einem Trugschluß«, in: *Frankfurter Rundschau* (29. Juni 1993), S. 12.
- 36 Zur produktiven Kraft des Performativen als Umgang mit dem gerade nicht selbst Hervorgebrachten vgl. Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität*, in: *Paragrana 7/1* (1998), S. 33–57 (hier: S. 48).
- 37 *QUEEN CHRISTINA*, USA 1933, R: Rouben Mamoulian.
- 38 *SOME LIKE IT HOT*, USA 1959, R: Billy Wilder.
- 39 Dieser Boom findet sich z. B. bei Marjorie Garber dokumentiert (Marjorie Garber: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York/London 1991, dt. Fassung: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993). Auch Rebecca Bell-Metereau führt in *Hollywood Androgyny* 200 Titel zum Sujet Gender-Crossing an (Rebecca Bell-Metereau: *Hollywood Androgyny*, New York 1985). Vgl. außerdem Pamela Robertson: *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham 1996.
- 40 U. a. *CHARLEY'S AUNT*, USA 1930, R: Al Christie.
- 41 Sheila Benhabib: *Feminismus und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis*, in: dies. (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1993, S. 9–30.
- 42 Siehe dazu auch: Claudia Liebrand/Franziska Schößler: *Und die schönste Frau ist DiCaprio. Gender-Konzepte in James Camerons Titanic*, in: Elisabeth Cheauré/Ortrud Gutjahr/Claudia Schmidt (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal*, Freiburg/Br. 2002, S. 137–151. Camerons *TITANIC* (USA 1997) ist einer, und zwar ein extrem erfolgreicher, unter den Mainstream-Filmen, die als implizites Gender-Crossing angelegt sind. Der Film über den Untergang des »mythischen« Luxusdampfers lässt sich nicht nur als Katastrophenfilm und als Liebesfilm lesen, sondern auch als Gender-Crossing-Film, unterzieht doch Camerons Film traditionelle Geschlechterkonfigurationen einer (postmodernen) Gegenlektüre und besetzt Geschlechterpositionen um. Zu Beginn des Films haben wir es mit einer Protagonistin zu tun (Rose, gespielt von Kate Winslet), die schon durch ihren Namen als auf Defloration wartende Blumen-Frau gekennzeichnet ist. Jack (gespielt von Leonardo DiCaprio) dagegen wird als neuer Pygmalion in Szene gesetzt – ein Pygmalion, der als Künstler nicht nur Zeichnungen anfertigt, sondern der auch Rose »neu erschafft«. Am Ende des Films vertauschen die Figuren ihre Positionen: Der Schöpfer-Mann Jack/DiCaprio wird zu einer schönen Leiche (stellt damit eine topische Weiblichkeitsrepräsentation nach) – und Rose zum wirkmächtig handelnden (kulturell männlich semantisierten) Subjekt. Geschlechterrollen werden, so die Bewegung des Films, zur Disposition gestellt, nachdem sie zunächst mit Nachdruck in Szene gesetzt worden sind.
- 43 Von *einem* Gender-Crossing-Film im engen Sinne wird allerdings die Rede sein – von Cronenbergs *M. BUTTERFLY*, den ich im Zusammenhang mit Lees *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* behandle.

## 1. DIE WÜSTE IST K/EINE FRAU. ANTHONY MINGHELLAS »THE ENGLISH PATIENT« (1996)

THE ENGLISH PATIENT ist in Bezug auf Gender-Topographien ein so aufschlussreicher Film, weil er die Semantisierung von Räumen mit Geschlechterimplikationen mit derselben Präzision vorführt wie ihre De-Semantisierung. So schreibt Minghellas Film einerseits an der kulturellen Topik weiter, die die Wüste als weiblich bestimmt. Andererseits invertiert der Film die Identifikation von Frau und Wüste: Der verbrannte Männerkörper des Titelhelden wird zur Allegorie und zur Personifikation der Wüste. Die Wüste »ist« also in THE ENGLISH PATIENT keine Frau, sondern ein Mann. Allerdings »ist« dieser Mann dadurch weiblich konnotiert, dass er als Mumie, als (lebende) Leiche, das wird erläutert werden, die »weibliche« Position des Todes besetzt. Nehmen wir dieses Gender-Crossing ernst, ist die Wüste eben doch eine Frau, die allerdings als Mann figuriert, der »weiblich« positioniert wird. Bei der geschlechtlichen Semantisierung der Wüste handelt es sich also um ein prekäres Problem, Prozesse der Semantisierung werden von solchen der De-Semantisierung durchkreuzt, De-Semantisierung schlägt wieder in Semantisierung um. Wir haben es nicht mit klaren Zuschreibungen und Besetzungen zu tun, sondern mit Räumen, die – auch was ihre Gender-Implicationen angeht – als zerklüftet und verworfen erscheinen: nicht gekennzeichnet durch ebene Flächen, sondern durch Falten und Aufspaltungen. Klare Grenzen lassen sich in Minghellas Film durch dieses Gelände nicht ziehen: Trennlinien zwischen Krieg und Frieden, Heimat und Fremde, Männern und Frauen, Tod und Leben und vielen anderen im Film verhandelten Oppositionspaaren kollabieren. THE ENGLISH PATIENT lässt den Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch implodieren: führt uns den Frieden als Krieg, die Fremde als Heimat, einen noch lebenden Körper als schon gestorben vor.

Entworfen ist der Raum der Wüste – darauf wird ausführlich eingegangen werden – als genderspezifisch semantisierte Heterotopie im Foucaultschen Sinne, als Ort außerhalb aller Orte, der aber doch geortet werden kann und der von einem Transportmittel aus kameratechnisch in den Blick genommen wird, das nach Foucault als idealer heterotopischer Ort konzipiert werden kann: dem Flugzeug – und es sind sicher auch diese betörend schön aufgenommenen Flugszenen über der Wüste, die zum fulminanten Erfolg von Minghellas Film beigetragen haben. Als THE ENGLISH PATIENT<sup>1</sup>, die Verfilmung von Michael Ondaatjes hoch gelobtem und hoch dekoriertem gleichnamigem Romanbestseller, 1996 in die Kinos kam, reagierten Publikum und Filmkritik gleichermaßen enthusiastisch. Einmal

galt nicht die Regel »Great novels make lousy movies«. Die Rezensionen waren hymnisch; bei der Oscar-Verleihung des folgenden Jahres wurde der Film gleich neunfach ausgezeichnet (und nimmt damit auf der »ewigen« Bestenliste der Academy den vierten Platz ein; mit noch mehr Academy Awards prämiert wurden nur BEN HUR<sup>2</sup>, TITANIC<sup>3</sup> und WEST SIDE STORY<sup>4</sup>).<sup>5</sup> Die Filmkritikerin Anne Beatts diagnostizierte im Februar 1997 gar:

There is a new virus in town, and it's a killer. Those afflicted can go through an extra large box of man-size tissues in less than three hours. They tend to sweat and grow pale. [...] All these people are suffering from a particularly virulent strain of what I've been able to identify as English Patient fever [...]. [...] [T]he illness is invariably characterized by a need to see the movie again and again. This disease has been felling some of the best and brightest in town. But unlike the dread Ebola virus, it doesn't turn you inside out – except emotionally.<sup>6</sup>

Der solcherart als infektiös beschriebene Film erzählt die Geschichte, die das Kino am liebsten erzählt: »boy meets girl«, und spielt – jedenfalls was die Rahmenhandlung angeht – im Italien des Jahres 1944. Dort pflegt in einem halb zerstörten toskanischen Kloster eine von einem alliierten Krankentransport zurückgelassene kanadische Krankenschwester, Hana, einen bis zur Unkenntlichkeit verbrannten Mann. In der Krankenakte wird er – da man nichts über ihn weiß, als dass er als Pilot eines englischen Flugzeuges über der ägyptischen Wüste von den Deutschen abgeschossen wurde – als »der englische Patient« geführt. Krankenschwester und Patient bleiben nicht lange für sich; die Wohngemeinschaft vergrößert sich durch zwei alliierte Minensucher (die beide damit beschäftigt sind, die von den Deutschen zurückgelassenen Landminen in der Toskana zu entschärfen: einen englischen Sergeant und seinen Lieutenant, einen Sikh) und durch David Caravaggio, einen kriegsversehrten Kanadier, der mit der Entwaffnung der italienischen Partisanen befasst ist. Die kleine Gruppe erlebt einiges miteinander: So entspinnt sich eine Race-Crossing-Liebesgeschichte zwischen der kanadischen Krankenschwester Hana und dem indischen Lieutenant Kip; Kips Sergeant Hardy kommt durch eine Mine ums Leben; und am Ende des Films stirbt der englische Patient, und das Kloster wird von den überlebenden Bewohnern wieder verlassen. So weit die Rahmenhandlung. In sie eingebettet ist eine Geschichte, die wenige Jahre vorher, vor und bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, unter den Mitgliedern der Royal Geographic Society spielt. Protagonisten dieser Story (die in Form von Flashbacks erzählt wird: der englische Patient flüchtet sich aus seinem

Krankenbett in Erinnerungen) sind der begeisterte Geograph und Wüstenforscher Graf Almásy, den der Krieg und die Liebe zum englischen Patienten machen werden, und Katharine Clifton, deren Mann wie Almásy Mitglied in der Royal Geographic Society ist. Almásy (gespielt von Ralph Fiennes) und Katharine<sup>7</sup> (gegeben von Kristin Scott Thomas) verlieben sich ineinander – und verstricken sich in eine leidenschaftliche romantische Affäre. Katharines Ehemann erfährt davon; er versucht durch einen von ihm verursachten Flugzeugabsturz über der Wüste, sich selbst, seine Ehefrau und deren Liebhaber zu töten. Geoffrey kommt bei dieser Verzweiflungstat ums Leben, Katharine wird schwer verletzt. Almásy lässt sie in einer Höhle in der Wüste zurück und bricht zu Fuß auf, um Hilfe zu holen. Der Graf erreicht auch die nächste Stadt, der englische Militärposten (der Krieg ist inzwischen ausgebrochen), den er um Hilfe bittet, hält ihn aber für einen Deutschen und inhaftiert ihn, statt ihm ein Fahrzeug zur Verfügung zu stellen, um die geliebte Frau zu retten. Zwar gelingt es Almásy später, zu fliehen und in die Wüste zurückzukehren (für die Bereitstellung eines Flugzeugs überlässt er – und verrät damit die Alliierten – den Deutschen Kartenmaterial über Nordafrika); er findet aber nur noch die tote Katharine in der Höhle vor. Mit ihrer Leiche tritt er den Rückflug an, wird von den Deutschen abgeschossen und, eher tot als lebendig und zur Mumie verbrannt, von Beduinen gefunden, die ihn behandeln und später an die Alliierten übergeben. Almásys Rückflug mit der toten Katharine in einem Zweisitzer-Doppeldecker, sein Flug über die Wüste, steht am Ende von Minghellas *THE ENGLISH PATIENT* – und an dessen Anfang. Der zweieinhalbstündige Film »dazwischen«, zwischen Eingangs- und Schlussequenz, lässt sich als Prolog und als Epilog zu diesen – den Film rahmenden – Schlüsselbildern auffassen.

#### FILMISCHE SEMANTISIERUNGEN DER WÜSTE: DIE WÜSTE ALS FRAU

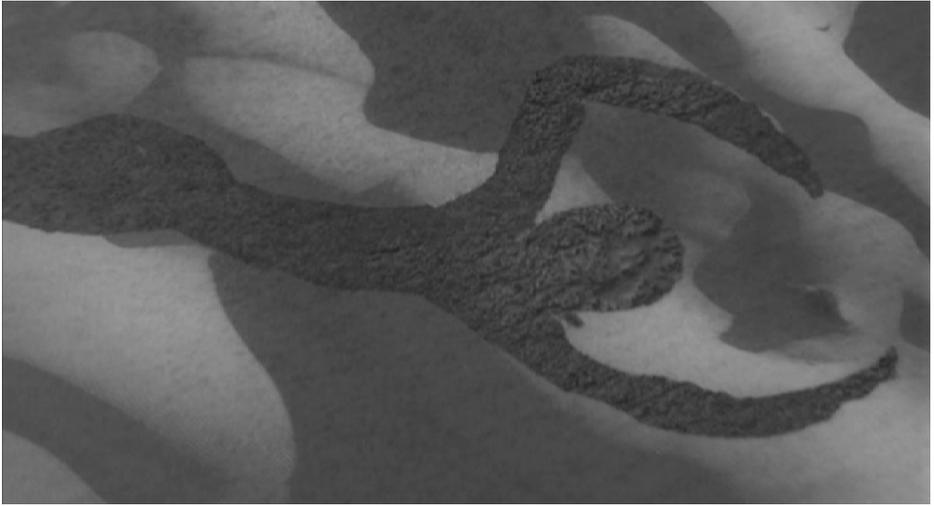
Schon ein kurzer Blick auf die Storyline des Films macht deutlich, dass Minghellas Film Ondaatjes gleichnamigen Roman<sup>8</sup> ganz entscheidend umschreibt. Ich werde auf diese Umschrift nicht eingehen, Minghellas *ENGLISH PATIENT* also nicht als Literaturverfilmung in den Blick nehmen.<sup>9</sup> Mein Text ist Minghellas Film, dessen Gender-Topographien ich fokussieren werde. Beginnen wir mit einem genaueren Blick auf die Eingangs- und Schlussequenzen des *ENGLISH PATIENT*: Almásys Flug über die Wüste. Ein kleiner Doppeldecker fliegt über die endlosen jungfräulich-unberührten Wüstendünen: Zunächst teilt der Zuschauer den Blick des Piloten, der den Schatten seines Flugzeuges über das endlose Meer der Wüste hinweggleiten sieht. Wir haben es mit einer kleinen Blick-Etüde zu tun.



Endlose unberührte Landschaft: die Wüste als Meer

Nachdem wir mit der Kamera vom Flugzeug aus auf die Wüste geschaut und den Weg des Flugzeugschattens verfolgt haben, werden wir zu Beobachtern zweiter Ordnung; die Kamera fokussiert den über die Wüste fliegenden Doppeldecker und damit auch das Dispositiv des gerade eingenommenen Blicks. Ins Bild gesetzt wird die Wüste als Meer; dem Film gelingt es, das Sprachbild, die Metapher vom *Meer der Wüste* nahezu gänzlich zu entmetaphorisieren. Über die endlose Weite der »sea of the desert«, des »ocean of dunes« schweift der Blick der Kamera: In diesem Wüstenmeer wüten die Leidenschaften, toben Stürme aus Sand, begräbt dieser Sand Reisende, die das Wüstenmeer passieren wollen.<sup>10</sup> Und es gibt in diesem Meer der Wüste eine Höhle, auf deren Wände kleine Figuren gemalt sind, die zu schwimmen scheinen.

Der Vorspann des Films zeigt einen Pinsel, der diese schwimmenden Figuren auf einen hautfarbenen Untergrund malt, der in die Wüste überblendet wird – die Wüste, in respektive auf der die gemalte Figur (die zu einem Schatten wird, der wegfadet) nun schwebt oder schwimmt. Die Wüste, das setzen Vorspann und Eingangssequenz von Minghella's Film in betörend schöne Bilder um, ist ein Meer. Auch das Flugzeug, dessen Schatten nach dem Wegfaden des Schwimmerschattens auftaucht, gehört gewissermaßen ins nautische Ensemble: können wir es doch als ein (die Wüste durchschwimmendes) Luftschiff auffassen, jedenfalls wenn wir die Rede von *Flughäfen* ernst nehmen. Das Meer, das durch den Film in Szene gesetzt wird, ist ein bewegtes, unruhiges, stürmisches, welches die Protagonisten aufwühlt. David Lean hatte Anfang der 60er Jahre dagegen in *LAWRENCE OF ARABIA*<sup>11</sup> die Wüste noch als starres, bewegungsloses Meer gefilmt. Kameratechnisch gesprochen: Lean präferiert eine statische Kamera, wenige, langsame Schwenks; Minghella setzt auf Dollys, auf »crane-shots«, oder er lässt vom Flugzeug aus filmen; John Seales Kamera ist also in Bewegung. Die so unterschiedlich ins Bild gesetzte Wüste ist bei beiden Regisseuren nicht geschlechterindifferent semantisiert. Die Wüste ist *weiblich* – sie ist eine *Sie* (wie übrigens auch das Meer, das zuletzt von James Cameron in *TITANIC* als eine *Sie* ins Bild gesetzt wurde<sup>12</sup>). Bei solchen Semantisierungen, bei dieser Konnotation



Der Schwimmerschatten durchquert das Wüstenmeer

der Wüste als »weiblich« handelt es sich natürlich nicht um einen Privatkode eines oder mehrerer Regisseure; die Semantisierungen verweisen auf das kulturelle Repertoire. Minghellas Wüstenlandschaft figuriert als rätselhaftes, geheimnisvolles Terrain, das beschrieben, benannt und kartographiert werden muss. Der Männerclub, der sich vorgenommen hat, gewissermaßen als Ödipus redivivus das Rätsel der Sphinx-Wüste zu lösen, ist die Royal Geographic Society: Zu ihren Mitgliedern zählen keine Frauen – es handelt sich um wohlhabende junge Männer aus gutem Hause, verschiedenen Nationalitäten zugehörig, die auf der Suche nach den wenigen verbliebenen Abenteuern in den späten 30er Jahren Expeditionen in die nordafrikanischen Wüsten unternehmen, um diese zu erforschen. Die Wüste ist also so etwas wie die Agora, auf der sich die männliche Jeunesse dorée der Zwischenkriegszeit tummelt. Zur Royal Geographic Society gehört auch der ungarische Graf Laszlo de Almásy, der die Wüste kartographiert – und später dann auch den Körper Katharine Cliftons, seiner Geliebten, die gleichzeitig die Frau eines Freundes, eines Co-Mitglieds in der Society ist: Geoffrey Cliftons.

Die Homologie von Wüste und Frau, die in Minghellas Film so genau fassbar ist, weil Wüsten- und Frauenkörper als Phänomene fokussiert werden, denen mit derselben Operation, dem Kartographieren, zu Leibe gerückt werden muss, ist für Wüstenfilme topisch: auch wenn gar keine Frauen mitspielen. Leans *LAWRENCE OF ARABIA* etwa kommt 227 Minuten ohne ein einziges Frauengesicht aus: Einmal sieht man in weiter Entfernung verhüllte Klageweiber, einmal schenkt ein beringter Frauenarm aus einer Sänfte Lawrence ein Geschmeide. Lean

kann auf empirische Frauen verzichten; wird doch die Frauenrolle durch die Wüste be- und ersetzt. Die Wüste ist das Mysterium des Films, dasjenige, von dem Lawrence besessen ist, das er nie besitzen wird, so sehr er es sich auch wünscht.<sup>13</sup> Der Vereinigung mit der Wüste, von der der Protagonist träumt, hat er aber zumindest einmal zugehört. Als er nach der Durchquerung der Wüste in Kairo ankommt, erzählt er seinen Vorgesetzten, wie in der Wüste bei einem Sandsturm einer seiner jugendlichen Begleiter vom Treibsand verschluckt wurde. Der Vorgesetzte versucht zu trösten – Lawrence entgegnet darauf nur, es habe ihm gefallen. Nicht die (deutlich sado-masochistisch gefärbten) homosexuellen und päderastischen Neigungen des Protagonisten,<sup>14</sup> die Leans Film andeutet – etwa zwischen Lawrence und der Omar-Sharif-Figur oder zwischen Lawrence und seinen beiden jugendlichen Dienern – bilden das phantasmagorische Zentrum des Films; Lawrence' eigentliche Begierde ist auf eine solche letale Kopulation mit der Wüste gerichtet. Diese tödliche Vereinigung mit der Wüste ist konzipiert als Hochzeit von Eros und Thanatos, als die Verschmelzung des Protagonisten mit dem ganz *Anderen* – sie lässt sich aber auch als »Fall in den Spiegel« beschreiben, als narzisstische Form der Selbstkonstitution und Selbstprojektion, scheint doch die Wüste für Lawrence ein grandioser Screen zu sein, auf dem sich seine eigene Seelenlandschaft abbildet.

Diese Funktion, eine Projektionsfläche für grandiose Phantasmagorien zu sein, übernimmt die Wüste nicht nur in David Leans Filmepos – diese Screenfunktion der Wüste gehört zu den abendländischen Wüstentopoi. Die Wüste ist nicht nur die prototypische *Terra incognita*, jenes unzugängliche und lebensfeindliche Gelände, das gefährlich zu betreten und zu erforschen ist, die Wüste ist auch leer. Und so ist die Wüstenthematik geknüpft an den Horror vacui, den Schrecken vor der Leere.

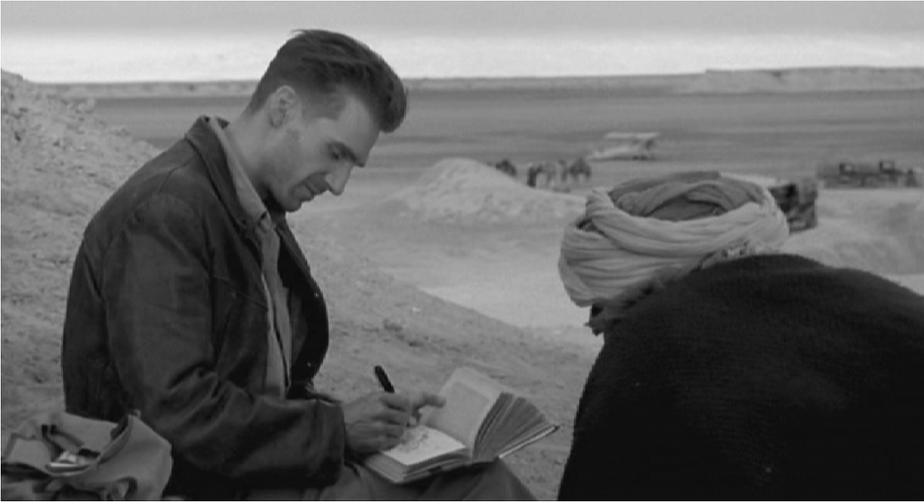
Der Schrecken vor der Leere bezeichnet [...] das Bemühen von antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Geographen, Geschichtsschreibern und Literaten, das wenige vorhandene Wissen über die Gebiete jenseits der *Oikumene* mit den Mitteln der Imagination aufzufüllen, konkret ihren eigenen *horror vacui* durch die Ansiedlung von Wundervölkern und Fabeltieren zu bannen. Nicht zuletzt eine Formulierung in den plinianschen *Naturalis historiae* legt diese Übertragung in die kulturgeschichtliche Forschung nahe: »silere omnia haud alio quam solitudinum horrore«.<sup>15</sup>

Dem Horror vacui entspringt also eine Topographie des Irrealen. Die Wüste ist so leer, dass diejenigen, die mit ihr befasst sind, sie zu bevölkern trachten: mit den unterschiedlichsten Vorstellungen, mit Phantasien – in Minghella's Film »ist« die endlose Weite der Sanddünen tatsächlich so etwas wie die Leinwand aus Sand, auf die der in seinem toskanischen Kloster aufgebaarte englische Patient seinen Film im Kopf, seine private afrikanische Liebesgeschichte projizieren kann.<sup>16</sup> Mit dieser füllt er nicht nur die Sand-Leinwand, sondern vertreibt er auch den Ennui der Wüste, ihre übermächtige Monotonie. Und die Liebesgeschichte ist nicht nur schlichtes Gegenprogramm zum Ennui der Wüste: Sie erhält durch diesen Raum, in dem sie spielt, auch noch das Gewicht einer säkularen Offenbarung. Topisch ist der Wüstenraum, jener Raum des Todes,<sup>17</sup> jener entgrenzte Bereich totaler Negativität, als Ort der Askese und der Begegnung mit Gott. Keine religiöse Erweckung erfährt aber Almásy, ihm offenbart sich nicht Gott, sondern – in der Fremde, im Orient – die säkulare Liebe.<sup>18</sup> Für die beiden Protagonisten auf der Leinwand, Katharine und Almásy, und für das Kinopublikum wird der Amour fou zwischen der Engländerin und dem ungarischen Grafen zur postmodernen Fata Morgana, zum Analogon göttlicher Epiphanie. Die Wüste, um die Almásys Gedanken kreisen, ist ein Topos im doppelten Sinne – sie ist ein Topos im kulturellen Repertoire *und* ein zu kartographierender geographischer Ort (»Le désert est une des représentations géographiques les plus anciennes et les plus puissantes«<sup>19</sup>).

## KÖRPER UND KARTEN

Almásy zeichnet von der Wüste Karten, die auch Akte sein könnten: die Homologisierung von Wüste und Frau geht bei Minghella so weit, dass die Wüste, die Landschaft selbst, die Form eines Frauenkörpers hat. Und nicht nur die Landschaftsfigurationen erinnern an Frauenkörper – auch die Semantisierung der Wüste als Terra incognita, als Screen, als jener gefährliche Bereich des Anderen und des Todes stimmt mit kulturellen Semantisierungen des Weiblichen, wie sie die Women's Studies seit den 60er Jahren herausgearbeitet haben, überein. Almásy nun, der ungarische Graf, zeichnet nicht nur von der Wüste Akt-Karten, er versucht auch die Topographie des Körpers seiner Geliebten Katharine zu fixieren.

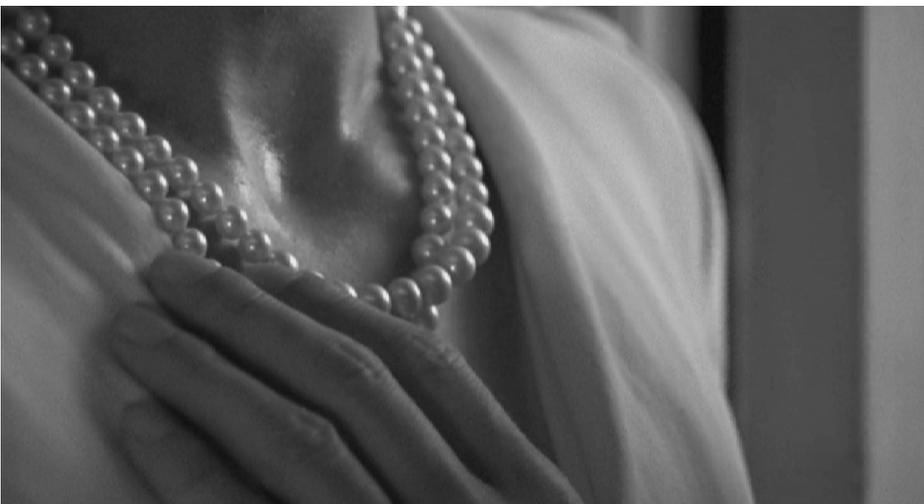
Bei dieser Erforschung von Katharines Körper geht es vor allem um die Kartographierung *eines* privilegierten Ortes; Almásy sucht nach dem Namen für die Einbuchtung am Hals einer Frau (»suprasternal notch« – *inCESURA iUGularis*



Almásy zeichnet Wüstenkarten

*sternii*), nach jener Bezeichnung, die er auf die imaginäre Landkarte, die Katharines Körper für ihn ist, eintragen kann, um die Stelle an Katharines Körper als »Almásy-Bosporus« zu usurpieren und zu seinem Eigentum zu erklären. Der Akt der Benennung ist – ob es um Frauen- oder Wüstenkörper geht – ein Akt der Inbesitznahme; auf eine Weise auch der Erschaffung: ist es doch Gott, der benennt und dadurch erst hervorbringt.

Die Einbuchtung am Hals einer Frau: der Almásy-Bosporus



Dass Almásy sich zum »Usurpator« von Katharines Körper macht, ist insofern von einiger Delikatesse, als er – einem Konzept von Ungebundenheit, von Freiheit verpflichtet – Katharine auf die Frage, was er am meisten hasse, antwortet: »Ownership. Being owned.« Seine Liebesgeschichte lässt ihn dann Erfahrungen machen, die dieses Credo invertieren. Dass Katharine ihm gehören möge, wird zu seiner Rede – einer Rede, die jene große initiale Geste von autarker Aufsich-selbst-Verwiesenheit konterkariert. Wir kennen diese Geste (nicht nur) aus dem Kino – als Selbststilisierung des »lonely hero«, der so seine Autonomie und seine narzisstische Unversehrtheit zu bewahren trachtet. Wäre doch das Eingeständnis, einen anderen besitzen zu wollen, auch das Eingeständnis eines Mankos, das behoben, eines Begehrens, das erst noch gestillt, einer »Kastration«, die aufgehoben werden müsste. Was Almásy, den ungarischen Grafen, vielleicht sympathischer macht als jene »lonesome cowboys«<sup>20</sup> (die keine Frau begehren wollen und begehren dürfen, weil dieser Désir auf ihre Kastration verweisen würde), ist seine »anti-kapitalistische« Re-Formulierung von deren Autarkie-Programm. Wenn Almásy sagt, er wolle Eigentum weder sein noch haben, meint das zwar auch nur Angst vor Bindung und vor Autonomieverlust, formuliert ist es aber als Programm, das das heterosexuelle Paarbildungsschema (in dem »der Mann« »die Frau« besitzt) um-schreibt, re-vidiert.

Noch die sterbende Katharine, die in der Höhle bei verlöschendem Licht ihre letzten Worte in Almásys Herodotband notiert (letzte Worte, die die Krankenschwester Hana dann dem sterbenden Almásy vorlesen wird), rekurriert auf jene Kartographiefantasie, die für die Mitglieder der Royal Geographic Society so zentral ist. Katharine schreibt:

We die, we die rich with lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have entered and swum up like rivers, fears we have hidden in like this wretched cave. I want all this marked on my body. We are the real countries, not the boundaries drawn on maps with the names of powerful men. I know you will come and carry me out into the palace of winds, the rumors of water. That's all I've wanted – to walk in such a place with you, with friends, on earth without maps.

Katharine übernimmt Almásys Konzept von den Körpern, die eigentlich Landschaften sind, die bereist werden können. Anders als Almásy, für den das Kartographieren des Frauenkörpers und das Kartographieren Nordafrikas analoge Operationen sind, plädiert Katharine für das Ersetzen von Landkarten durch Körperkarten (»we are the real countries, not the boundaries drawn on maps«),

spricht sich damit auch gegen das (nicht nur für den Krieg so bezeichnende) Begehren aus, nationale Claims abzustecken, sich Territorien anzueignen – ein Begehren, das sie männlich konnotiert («the boundaries drawn on maps with the names of powerful men») und als Generator jener unglücklichen Umstände sieht, die ein glückliches Paar Almásy–Katharine verhindert haben. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass auch ihr Projekt, Körper und nicht länger Landschaften und Länder zu kartographieren, eines ist, das sie von einer männlichen Position her entwirft. Die Formulierung »bodies we have entered and swum up like rivers« markiert den Sprechenden als einen, der in Körper eindringt – also nicht als Frau, sondern als Mann.

THE ENGLISH PATIENT setzt die Homologisierung von Wüste und Frau besonders nachdrücklich in den Episoden in Szene, die sich um die Kartographierung und Erforschung jenes Berges gruppieren, der die Form eines Frauenkörpers hat. (Almásy referiert auf ihn mit der Formulierung: »a mountain the shape of a woman's back«.) Der Graf zeichnet den Frauen-Berg (fertigt mithin tatsächlich so etwas wie eine Aktzeichnung an<sup>21</sup>), lässt seine Hand sinnlich auf dem Stein ruhen, als berühre er den Körper einer Frau, und entdeckt bei der Begehung eine Höhle, in die er eindringt. Mit einer Taschenlampe leuchtet er das Dunkel des Berginnern aus. Sein Schrei, er habe etwas gefunden, kündigt vom Sieg männlich-explorativen Forschergeistes über die Rätsel der Natur: Er hätte auch Heureka rufen können.

Homologisierung von Wüste(nberg) und Frau:  
Almásy kartographiert die Wüste als Akt





Almásy vor der Vagina dentata des Frauenbergs

Die Höhlenszene selbst hat etwas Gynäkologisches: Der Uterus des Frauenbergs wird ausgeleuchtet und kommentiert. Auf der Höhlenwand sind kleine schwimmende Figuren abgebildet (die in Bezug zu setzen sind zur filmischen Gesamt-Inszenierung der Wüste als Meer; aber auch – handelt es sich doch um viele, viele schwimmende Figürchen – Spermien assoziieren lassen). Der Ort »Höhle«, den der Film in Szene setzt, ist deshalb so faszinierend, weil er ein »unmöglicher«, ein paradoxer Ort ist: Er erzählt in der Wüste vom Wasser; er wird als Uterus

In der (Uterus-)Höhle der Schwimmer



semantisiert, ist aber gleichzeitig auch ein Ort des Todes. Katharine wird in der Höhle der Schwimmer sterben – sie wird sterben, während sie gleichzeitig von ihrem Sterben schreibt – und schreibend in der Schrift verschwindet.<sup>22</sup>

#### DER LIEBESKRIEG UND SEINE LEICHEN

Almásys Penetration des Wüstenfrauenkörpers bereitet die der wirklichen Frau vor. Der Graf stürzt sich in eine Affäre mit Katharine – eine Affäre, die eher leidenschaftlich als zärtlich-romantisch konfiguriert ist: Der Film rekurriert auf die Topik des Liebeskrieges. Als Katharine Almásy das erste Mal besucht, prügelt sie – angespannt und aggressiv – auf ihn ein. Erst der ausbrechende Weltkrieg stellt diesen Liebeskrieg still; die Unruhe, die Ambivalenz, die Aggression, der Antagonismus der Geschlechter werden durch den Weltkrieg aufgehoben – zunächst durch die Trennung und dann durch den Tod von Katharine und Almásy. Minghellas Engführung von Liebeskrieg und Weltkrieg, vom Antagonismus der Geschlechter und dem der Nationen, lässt sich auf Hegels Theorie zur Notwendigkeit des Krieges beziehen; ich rekurriere auf dieses Axiom, weil es mir bezeichnend und brisant für den in Minghellas Film exponierten Zusammenhang scheint. Hegel verweist in der *Phänomenologie des Geistes* sowie in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* auf den Zusammenhang von »nach außen« gerichteter kriegerischer Auseinandersetzung und der Ruhe im Innern – Letztere sieht er bedroht durch die Auseinandersetzungen der Geschlechter, genauer: durch die »Weiblichkeit überhaupt«. »Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewusstseins in das Allgemeine sein Bestehen gibt, erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind.«<sup>23</sup>

Im Krieg, darauf hat in anderem Zusammenhang auch Elisabeth Bronfen hingewiesen,<sup>24</sup>

– und dessen einfacher Entweder-oder-Situation des Kampfes – wird jener Antagonismus fokussiert, der die sedimentierte Form des Alltagslebens durchzieht, und zwar in der Form des unausweichlichen *gender troubles* [...] [...] [Das vom Liebesszenarium abgetrennte Kriegsszenarium] bietet ironischerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen inneren Unruhe zu entkommen.<sup>25</sup>

Der Weltkrieg in Minghellas Film hat also nicht nur die Funktion, ein katastrophenträchtiges und hochdramatisches Framing für die Liebesgeschichte bereitzustellen (auch das tut er – und erfüllt damit die Rolle, die die russische Revolution in David Leans DOCTOR ZHIVAGO<sup>26</sup> und die der amerikanische Bürgerkrieg in Victor Flemings GONE WITH THE WIND<sup>27</sup> oder auch der apokalyptische Schiffsuntergang in Camerons TITANIC spielen), der Weltkrieg hat auch die Funktion, den »love trouble« und den »gender trouble« in der Beziehung von Almásy und Katharine stillzustellen. Die radikalste Stillstellung leistet der Tod: Am Ende der in Flashbacks erzählten Liebesgeschichte stirbt die Frau, stirbt Katharine, am Ende der einrahmenden Krankengeschichte stirbt Almásy. Katharines Tod und die Bergung ihrer Leiche durch Almásy werden im Film geradezu opernhaft inszeniert; ihr Tod in der Wüste wird parallel montiert und enggeführt mit Almásys Tod auf dem toskanischen Krankenlager. Der englische Patient bewegt (nachdem er die Love-Story mit Katharine in der Erinnerung noch einmal erlebt hat) Hana, die Krankenschwester, dazu, ihm eine Überdosis Morphium, des Medikaments, auf das er angewiesen ist, um die Brandschmerzen zu ertragen, zu verabreichen – die Gabe wird zum Gift: Er stirbt, während Hana ihm jene Notizen vorliest, die die sterbende Katharine in das Herodot-Exemplar schrieb, das Almásy bei ihr zurückgelassen hatte.

Wir sehen den toten Grafen auf seinem Bett in der toskanischen Villa, zuvor hatte uns der Film die tote Katharine als wunderschöne Leiche präsentiert. Bekanntlich ist Tod im abendländischen kulturellen Repräsentationssystem auf

Die schöne Leiche der Katharine Clifton ...





... und die grässlich entstellte ihres Liebhabers Almásy

Weiblichkeit bezogen. Elisabeth Bronfen hat das in *Nur über ihre Leiche* ausgeführt; sie beschreibt die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluss der (lebendigen) Frau, die Transformation eines »als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in unlebte ästhetische Gestalt«<sup>28</sup>. Schöne Frauen – so ihre These – würden getötet, um ein Kunstwerk hervorzubringen, die weibliche Leiche werde in der kulturellen Narration als Kunstwerk behandelt. Nun wird Katharines Leiche in Minghellas Film zwar pompös inszeniert – und die Szene, in der Almásy diese Leiche birgt, lässt sich wohl auch als theatralische Vorführung eines weiblichen Körpers, der von der kulturellen Narration zur ästhetischen Figur gemacht wird, lesen.

Der Film unterläuft diese Engführung von Weiblichkeit und Tod aber auf zweifache Weise. Einerseits besetzt Katharine, indem sie ihrem Tod männlich-heldenhaft, ohne jede Hysterie und Ängstlichkeit ins Auge blickt, eher die Position eines Protagonisten als einer Protagonistin. Katharines Tod erinnert an das Subjektkonstitutionsmodell, das wir aus der Tragödie kennen: lässt sich doch im Genre der klassischen Tragödie ein paradoxal verfasster Mechanismus der figuralen Subjektconstitution beobachten – Selbstconstitution vollzieht sich, so das Tragödienmuster, qua Selbstausslöschung. Und diese Selbst- und Subjektconstitution ist kulturell männlich semantisiert (auch wenn manchmal Protagonistinnen in jene Position einrücken können). Dass die sterbende Katharine dezidiert von einer *männlichen* Subjektposition aus spricht, davon war bereits die Rede. Darüber lässt ihr Bühnenhafter (auch von Hana vorgelesener) Schlussmonolog



Katharines Leiche wird theatralisch inszeniert ...

(in dem sie nicht nur für sich, sondern im Plural – und damit auch für Almásy, ja für die Menschheit en général, spricht) keinen Zweifel zu, spricht sie doch aus der Position des (einen Körper) Penetrierenden.

Und die Koalition zwischen Weiblichkeit und Tod wird noch auf eine andere Art ausgehebelt: durch den englischen Patienten der Rahmenhandlung. Dessen verbrannter Körper figuriert als lebende Leiche (er könne ihn nicht töten, sagt der englische Patient einmal zu Caravaggio, er sei schon seit Jahren tot), als aus

... doch Almásy ist bereits vor seinem Tod eins mit der Wüste, eine lebende Mumie



Ägypten importierte Mumie;<sup>29</sup> und diese lebende Leiche, die Erinnerungen oder Phantasmagorien produziert, trägt den Film; die schöne Leiche Katharines wird überboten: durch die grässlich entstellte ihres Liebhabers. Der ist als »Mumie« (zu der ihn die Verbrennungen gemacht haben) metonymisch auf Ägypten, auf die Wüste bezogen.<sup>30</sup> Almásys verbrannter Körper, das wird insbesondere in den Waschszenen evident, rekuriert noch deutlicher als der Katharines auf die Wüste: Er ist nicht mehr wirklich der eines Menschen, sondern wird selbst zur wüstenhaften Landschaft. Der Körper des Patienten verweist nicht nur auf die trockene, verbrannte Wüstenoberfläche, sondern ist nahezu identisch mit ihr geworden. Der Film invertiert in seinem Rahmen die zentrale topische Homologisierung von Wüste und Weiblichkeit, nach der die Binnenhandlung organisiert ist. Der Krieg stationiert seine Maschinerie in der Wüste; Stellungen der Deutschen, der Engländer, aller beteiligten Nationen überziehen sie mit Geschossfeuer – und wie der Krieg sich in den »Wüstenkörper« einschreibt, schreibt er sich auch in den (vom Feuer ganz *verwüsteten*) Körper, den *Männer*-Körper des englischen Patienten ein.

Almásys Körper weist die Merkmale furchtbarer Entstellungen auf, die nach der Chronologie des Filmdrehbuchs eigentlich auch Katharines Leiche zerstört haben müssten. Katharine stirbt in der Höhle im Jahr 1939, erst 1942 gelingt es Almásy – so Minghellas Screenplay –, in die Wüste zu Katharine zurückzukehren. Und so ist eine der am häufigsten gestellten Fragen in den Discussion-Groups auf den Fan-Websites, die das Internet zum ENGLISH PATIENT zu bieten hat: »Why didn't Katharine's body decompose during those three years?« Die Antwort, die in den Frequently-Asked-Questions-Rubriken gegeben wird, vermag nicht recht zu befriedigen.<sup>31</sup> Als Erklärung wird geboten: »Because it was very cold in that cave. It is a movie, after all!«<sup>32</sup> Ich schlage vor, die – heilig anmutende – wunder-same Unverwesbarkeit von Katharines Körper stattdessen damit zu erklären, dass er gar kein realer Körper mehr ist, sondern in einen symbolischen, einen kartographierten Körper transformiert ist. Der Film führt an dieser Stelle eine radikale Spaltung von symbolischen und realen Körpern ein: Katharine figuriert die symbolische Dimension und Almásy, der englische Patient, den realen Körper – das Reale verstanden als Lacansche Kategorie des nicht-symbolisierbaren Restes, zu der die versehrte Materialität und der Schmerz zu zählen sind. Almásys Körper bildet mithin so etwas wie den »physiologischen Rest«, der bei der Produktion der Ikone übrig bleibt.

Dieser entstellte Körper des englischen Patienten negiert die Differenzen, die die Konstitution von Bedeutung ermöglichen und das kulturelle Repräsentationssystem fundieren; er setzt den Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch außer

Kraft. Damit besetzt der Patient eine weibliche Position, insofern Weiblichkeit (diesen Mechanismus haben in anderem Zusammenhang etwa Shoshana Felman und Barbara Johnson beschrieben<sup>33</sup>) im kulturellen Repräsentationssystem traditionell als differenzielles Moment ins Spiel kommt, das Oppositionen unterläuft und die Konstitution von abgrenzbaren Bedeutungen verunmöglicht. Almásy ist (und mutet damit nahezu vampirisch an) gleichzeitig tot und lebendig; er ist ungarischer Graf und englischer Patient – von dem Feuer deutscher Kanonen und dem Feuer seiner Leidenschaften ausgebrannt.<sup>34</sup>

Dieser Kollaps von Differenzen lässt sich nicht nur in Bezug auf den Patienten Almásy, sondern auf den gesamten Film konstatieren; er betrifft auch die Entgegensetzungen von Krieg und Frieden, Innen und Außen, Heimat und Fremde, Krankheit und Gesundheit – um nur einige der zentralen Oppositionen zu nennen, die der Film verwirft. Die filmische Rahmenhandlung, die 1944 in Italien situiert ist, spielt in einem Land, in dem der Krieg schon zu Ende ist und dennoch weitergeht; die Toskana ist vermint – unterminiert, jeder Schritt ist lebensgefährlich.

Auch die Innen- und Außenräume sind verunklart; das Kloster, in dem der englische Patient untergebracht ist, ist halb zerstört, es gibt Räume, in denen Wände und Decken teilweise fehlen, sodass man sie weder dem Außen- noch dem Innenraum zurechnen kann; viele der Protagonisten reden ständig sehnsuchtsvoll von ihrer Heimat, der Ort, an den sie immer wieder zurückkehren, ist aber die ganz fremde Welt der Wüste: Dieser Sehnsuchts- und Todesort ist fak-

#### Der Innen- wird zum Außenraum



tisch ihre Heimat – und verfehlt es doch, Heimat zu sein, ist ent-ortete Heimat.<sup>35</sup> Was Heimat ist, was Fremde, bleibt opak: Die Lieder, die von einem Grammophon in Almásys Kairoer Wohnung gespielt werden, scheinen arabische zu sein – und entpuppen sich (wie auch die Titelmusik) dann doch als Almásys heimatliche ungarische Weisen. Nicht klar zu ziehen ist auch die Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit: Hana, die Krankenschwester, die den englischen Patienten pflegt, hat zwar keinen traumatisierten Körper wie ihr Patient, aber eine traumatisierte Seele; alle Protagonisten sind versehrt und verstümmelt – und abgeschnittene Daumen und verbrannte Gliedmaßen stellen diese Versehrung nur sichtbarer aus, die Traumata des Körpers sind bloß fassbarer als die Traumata der Seele; es geht bei Frauen *und* bei Männern um Verwundbarkeit, Mangel, Sterblichkeit. Ausgestellt, auf krude Weise visualisiert, werden Versehrung und Kastration aber bei *Männern*. Wenn wir Hana ansehen, sehen wir in das freundliche und sanfte »engelsgleiche« Gesicht Juliette Binoches: Wir kennen ihr Trauma; dieses Trauma ist aber nicht in ihren Körper eingeschrieben. Caravaggios Körper hingegen ist mit einer solchen Markierung versehen. Immer wieder wird vorgeführt, wie sehr der frühere (Taschen-)Dieb (den die Kriegsverletzung, die Amputation der Daumen, um seine »Berufung« gebracht hat) unter seiner Behinderung leidet: Was er in der Hand hat (kostbare Eier, die als kulinarischer Leckerbissen gedacht sind), fällt ihm zu Boden. Die Verstümmelung hat ihn morphiumsüchtig gemacht. Seine gesamte psychische Energie scheint darauf gerichtet zu sein, sich an dem zu rächen, den er für das erlittene Trauma verantwortlich macht: dem englischen Patienten; die Folterszene, in dem Caravaggio die Daumen abgehackt werden, konfrontiert den Zuschauer, die Zuschauerin mit einem immensen Ausmaß an Panik, Verzweiflung und Gewalt. Sogar Caravaggios Name (der ein Deckname ist) verweist in zynischer Inversion auf die Verletzung; rekuriert er doch auf einen berühmten italienischen Maler. Ein Maler ohne Daumen aber ist nicht viel besser als ein Maler ohne Hände – den Pinsel halten kann er nämlich nicht.

Ist Caravaggios »Versehrung« als Markierung (die auf eine Leerstelle, eine »Lücke«, einen Mangel verweist) an beiden Händen ablesbar, lässt sich kaum mehr davon reden, dass die Verstümmelung in Almásys Körper als Markierung eingeschrieben ist: Sein Körper ist nurmehr noch jene Markierung; er repräsentiert die totale Versehrung. Damit lässt Minghellas Film topische Gender-Konzepte kollabieren, die Versehrung, Mangel, Kastration nicht »dem Mann«, sondern »der Frau« zuschreiben.

## DIE HAUT DER MUMIE: VOM SCHWEIGEN UND SPRECHEN

Almásy, den die Rückblenden als Protagonisten von strahlender und attrahierender Virilität zeigen (in den Filmkritiken zu *THE ENGLISH PATIENT* war immer wieder zu lesen, es handele sich zweifellos um den »sexiest man alive«), wird zur verkörperten Passivität und Passion. Der Film lässt aber nicht nur Gender-Konzepte kollabieren; er invertiert auch Generationen-Ordnungen. Wird Almásy doch vom Erwachsenen eigentlich wieder zum Säugling: Er muss aufgrund seiner schweren Verbrennungen gewaschen und versorgt werden; Hana füttert ihn mit Pflaumen, die sie zuvor in ihrem Mund entkernte; ihm wird vorgelesen wie einem Kind; seine schweren Hautverletzungen machen ihm eigenständige Aktivitäten nahezu gänzlich unmöglich. Didier Anzieu hat in *Das Haut-Ich* beschrieben, wie wichtig die Haut als Hülle des Körpers (ganz in Analogie zum Ich als psychischer Hülle) im Hinblick auf stabile Ich-Funktionen ist. Sie »schützt unser inneres Milieu vor Störungen von außen. In ihrer Ausformung, Oberflächenbeschaffenheit, ihrer Färbung sowie ihren Narben trägt sie die Zeichen dieser Störungen.«<sup>36</sup> Die Haut des englischen Patienten ist fast gänzlich zerstört; er ist darauf angewiesen, ein psychisch funktionables Haut-Ich in der Kommunikation mit Hana herzustellen. Anzieu konstatiert in Bezug auf eines seiner Fallbeispiele (einen Patienten mit schwersten Brandverletzungen), dass Gespräche die Wiederherstellung des (imaginären) Haut-Ichs ermöglichen können.

[D]ieses Haut-Ich reichte aus, damit seine Haut trotz Verletzung ihre Reizschutzfunktion gegenüber äußeren Aggressionen und ihre Behälterfunktion für schmerzhaft Gefühle wiedererlangen konnte. Das Haut-Ich hatte mit der Haut seine biologische Stütze verloren. An ihrer Stelle hatte der Patient durch das Gespräch, durch die innere Sprache und durch die darauffolgende Symbolisierung eine andere, soziokulturelle Grundlage gefunden [...]. Die Haut von Worten hat ihren Ursprung in einem Bad von Worten für den Säugling, zu dem seine Umwelt spricht und für den sie ein Lied summt. Später, einhergehend mit der Entwicklung des verbalen Denkens, ist die Haut von Worten symbolisches Äquivalent der Zartheit, Geschmeidigkeit und Stimmigkeit des Kontaktes, dann, wenn auf das Berühren verzichtet werden muß, weil es unmöglich, verboten oder schmerzhaft ist.<sup>37</sup>

Und tatsächlich tritt der moribunde englische Patient mit seiner Krankenschwester in Kommunikationsräume ein, in die der attraktive, mit biologisch intakter

Hauthülle versehene Almásy Katharine nicht einlädt. Die Mumie spricht also, der Almásy der Binnenhandlung dagegen schweigt. Die erotisch so aufgeladene, leidenschaftliche Beziehung zu Katharine ist eine, die nicht durch Sprechen, sondern die (stumme) Sprache der Körper konfiguriert wird. Als die Affäre zwischen Katharine und Almásy sich anbahnt (beide sitzen die Wüste durchquerend in einem Jeep), und Katharine sich um ein freundliches Gespräch bemüht, weist Almásy sie an zu schweigen:

KATHARINE: I've been thinking – how does somebody like you decide to come to the desert? What is it? You're doing whatever you're doing – in your castle, or wherever it is you live, and one day, you say *I have to go to the desert* – or what?

ALMÁSY: I once travelled with a terrific guide, who was taking me to Faya. He didn't speak for nine hours. At the end of it he pointed at the horizon and said: »Faya!« That was a good day.

Und noch als Almásy sie nach dem Absturz mit dem Flugzeug in die Höhle der Schwimmer trägt, fordert er sie auf: »Don't talk.« Darauf entgegnet Katharine: »You speak so many bloody languages and you never want to talk.« Bei Almásy handelt es sich um einen jener wortkargen, sich nicht in Rede veräußernden Männer, die wir auch etwa aus Western kennen; er passt sich mithin in ein Männlichkeitsparadigma ein, das auf Taten, nicht auf Worte gerichtet ist – auf die Sache und nicht auf die Kommentierung. Und es scheint so zu sein, dass der Film den Schweige-Habitus seines Protagonisten – seine Anekdote wirkt forciert, das hymnische Schweigelog ist nicht ganz ohne Komik – in ein mildes ironisches Licht rückt;<sup>38</sup> das Liebespaar Almásy und Katharine könnte ohnehin in einem Lehrfilm mitspielen für die in den 90er Jahren so beliebten Ratgeber, die Möglichkeiten explorieren, wie Frauen und Männer, die beide doch durch ein so unterschiedliches Sprechverhalten (das der Ersteren sei beziehungs-, das der Letzteren sachorientiert) gekennzeichnet seien, sich dennoch verstehen könnten.<sup>39</sup> Der Film greift diesen populären Diskurshintergrund auf, setzt ihn in Szene und stellt ihn aus: Er verschreibt sich also einem Zitat- (und Einstellungs-)Verfahren – nicht nur in diesem Detail.

Das opulente Vorkriegs- und Kriegsdrama, als das *THE ENGLISH PATIENT* angelegt ist, scheint insofern postmodern inspiriert, als mit geradezu »historistischer« Detailversessenheit Kostüme, Architektur, Interieurs, Musikstile et cetera der 30er und 40er Jahre nachgestellt sind. Die Körper, die Gesichter, die Frisuren der Schauspielerinnen und Schauspieler sind im späten 30er-Jahre-Stil gehalten;

dennoch hat man, forciert bei den Teilen des Films, die als Flashbacks angelegt sind – und von der ruinösen Affäre zwischen Katharine und Almásy erzählen –, nicht eigentlich das Gefühl, man schaue einer Geschichte zu, die vor mehr als einem halben Jahrhundert in Nordafrika spielt; eher gewinnt man den Eindruck, man verfolge eine Story, in der die Protagonisten aussehen (und sich verhalten) wie Leinwandikonen der 30er und 40er Jahre. Die Zitatstruktur, die *THE ENGLISH PATIENT* bedient, erlaubt es, Minghella's Film nicht nur als Historien- und Kostümfilm zu rubrizieren, sondern als Historien- und Kostümfilm, der auf seine Faktur nachdrücklich verweist (ein Verfahren, das Minghella im *TALENTED MR. RIPLEY* wieder aufgreifen wird). Es wird noch davon die Rede sein, wie prekär die Frage nach dem Status der Erinnerung des englischen Patienten ist (Wahrheit, Lüge, Phantasmagorie), weniger prekär ist die Frage nach der Verfasstheit der Flashbacks: Sie sind als großes Hollywoodkino inszeniert – glamouröses Hollywoodkino, das (so zumindest die Erzählbewegung des Films) im Kopf des englischen Patienten abläuft. Erzählt ist diese Binnenhandlung weitgehend nach den Konventionen des (von David Bordwell eingängig beschriebenen<sup>40</sup>) »Classical Hollywood Cinema«, dem Studiofilm der 30er bis 50er Jahre.<sup>41</sup> Der Erinnerungsfilm in Almásy's Kopf entspricht also den zeitgenössischen kinematographischen Konventionen. Und der die Bilderflut generierende Patient erleidet eine zweifache Passion: Er durchlebt seine Krankheits-Passionsgeschichte, und er rekapituliert die Liebesgeschichte mit Katharine Clifton, eine »grande passion«, die vom Film auch als – verzehrende – Liebeskrankheit konzeptualisiert wird.

#### »ENGLISH PATIENT« MEETS »CASABLANCA«

Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass die Dreiecksgeschichte, die Almásy, Katharine Clifton und Geoffrey Clifton miteinander verbindet, die Story

#### Weltkrieg und Liebeskrieg:

»Casablanca« und »The English Patient«



von CASABLANCA<sup>42</sup> alludiert. Beide Filme spielen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Nordafrika. David A. Murray konstatiert:

THE ENGLISH PATIENT can be regarded, in part, as a deconstruction of CASABLANCA, an anti-CASABLANCA that turns all the assumptions of the older film on their heads. You could say that THE ENGLISH PATIENT answers the question that all Bogie-lovers have been carrying around for decades: What if Ilsa had stayed behind with Rick? But there is more than that. Imagine a Rick who willingly gives the letters of transit to Major Strasser, a Victor Laszlo who tries to kill Rick and maybe Ilsa too, and you've got the flavor of this film. In CASABLANCA the good-guy husband is named Laszlo; in THE ENGLISH PATIENT it's the tortured lover. A drunken Rick makes an ass of himself when Ilsa first visits him alone. A jealousy-crazed Almsy makes an ass of himself in front of a roomful of people after Katharine breaks off the affair. Ilsa says to Rick, »One woman has hurt you, and you'll take your revenge on the rest of the world.« Almsy revenges himself on the British for not helping him rescue Katharine by giving valuable maps to the Germans. Almsy's last words to Katharine when he leaves her are, »I'll never leave you.« In their last exchange at the airport, Ilsa says to Rick, »Last night, I said I'd never leave you.« Rick: »And you never will.«<sup>43</sup>

In CASABLANCA verzichten Rick und Ilsa auf ihre Passion – aus patriotischen Gründen; der private »love trouble« soll das politisch als richtig und notwendig Erkante nicht stören. In THE ENGLISH PATIENT wird dieses in CASABLANCA postulierte Verhältnis von Privatem und Politischem umgekehrt; die Figuren verfolgen ihre privaten Ziele, welche politischen Konsequenzen das hat, ist ihnen egal:

Almsy walks three days through the desert to get help. Instead of helping him retrieve Katharine, the British soldiers in Cairo distrust him because of his foreign name and arrest him. This ill-treatment (one British soldier calls him »Fritz«) apparently is enough to justify Almsy's handing over his maps to the Germans (after murdering a British guard and escaping captivity) in exchange for their help in returning him to Katharine's cave. Never mind that thousands of innocent people will die during the invasion of Tobruk as a result. As Almsy retorts to Caravaggio when they discuss the incident later in Italy, thousands of other innocent people would

have died somewhere else in any case. War happens. We're all caught up in an inchoate swirl of meaningless events, and the best we can do is to grab the passion while we can. Almasý's passion has lifted him above these petty concerns, and besides, the British were mean to him.

Die Figuren nehmen die Analogie von Ländern und Menschen («we are the real countries») also sehr ernst: »If ›we are the countries‹, then our troubles don't just amount to less than a hill of beans in a world that's larger than we are. Instead, our tawdry love affairs and betrayals acquire the drama of armies marching and empires collapsing [...].«<sup>44</sup>

Werden die Figuren von CASABLANCA von einer doppelten Passion angetrieben, von Liebe und Patriotismus (die sie beide zu vermitteln haben),<sup>45</sup> ist die Passion der Protagonisten der Binnengeschichte des ENGLISH PATIENT »einfach« motiviert: Wir sehen Katharine und Almásý dabei zu, wie sie ganz von ihrer Liebesaffäre okkupiert sind – und wie sie sich deren zerstörerischer Dynamik hingeben. Diese zerstörerische Dynamik geht so weit, dass Almásý der toten Katharine nicht nur nachstirbt (jene Konvergenz von Liebe und Tod herbeiführend, die nicht erst seit *Romeo and Juliet* zu den zentralen Topoi »romantischer« Liebeskonfigurationen gehört); Almásý verwandelt sich *noch im Leben* der Leiche Katharines an: Seine Verbrennungen machen ihn zu einem lebenden Toten, bestatten ihn lebend in einem mumifizierten Körper-Grab; er übernimmt Katharines Leichenposition. Deutlich wird das auch durch seinen Namenswechsel: Der *ungarische* Graf Almásý wird zum *englischen* Patienten, »adaptiert« mithin die Nationalität seiner Geliebten, der Engländerin Katharine Clifton.

## TRAUMA UND ERINNERUNGEN

Während Almásýs Begegnungen mit der lebenden Katharine immer als problematisch konfiguriert sind, beide kein lebbares Modell für ihre Beziehung finden, hat seine Anverwandlung der toten Katharine etwas Umstandsloses. Die reale Katharine ist durch die Erinnerung an Katharine ersetzt, eine Erinnerung, über die der englische Patient alleine verfügt: Keine reale Geliebte stellt mehr Ansprüche an ihn oder entzieht sich ihm, es liegt ganz bei ihm, in welchen Bildern er Katharine wieder in sein »Kino im Kopf« holt, an dem die Filmzuschauer partizipieren. Sein Symptom, die gänzlich verbrannte Haut, verweist (ist doch die Haut das Organ, das die Grenzen zwischen Innen und Außen, Ich und Du respektive Welt, dem Selbst und dem Anderen markiert) auf ein im Film verhandeltes



Gegenseitiges Pflegen und Versorgen

Grundproblem: Im *ENGLISH PATIENT* ist so viel von Grenzziehungen die Rede, weil es den Protagonisten eben *nicht* gelingt, die Terrains zwischen dem Eigenen und dem Fremden auszumessen und zu bestimmen. Das, was ihnen in Bezug auf sich selbst nicht gelingt, versuchen sie wenigstens am Gelände vorzunehmen. Den englischen Patienten nun enthebt die Krankheit, seine erzwungene völlige Passivität von jener selbstbestimmten Aushandlung von Grenzmarkierungen und Abständen zwischen dem Selbst und dem Anderen. Er rückt in die Position eines Moribunden – oder eines Säuglings; und es scheint so zu sein, dass er sich in dieser Rolle wohler fühlt als in allen anderen, die er zuvor eingenommen hat. Er wirkt gelassen, manchmal gar fröhlich, hat das Verbissene und Grimmige verloren, das ihm in den Flashbacks eignet. Schon die Beziehung zu Katharine schien am glücklichsten zu sein, wenn sich beide pflegten und versorgten.

Ich erinnere an die Szene, in der Katharine Almásy die Haare wäscht, oder an die – ironisch mit Gender-Crossing-Implicationen spielende – Szene, in der Almásy Katharines Kleid, das er zuvor selbst zerrissen hatte, sorgfältig wieder zusammennäht. Die Voraussetzung, diese glücklichen Momente (mit einer anderen Frau) zu perpetuieren (und die passionierten Implikationen einer heterosexuellen Paarbeziehung zu suspendieren), ist im *ENGLISH PATIENT* das schwere Verbrennungstrauma. Es handelt sich zunächst einmal um ein physisches Trauma, die fast vollständige Zerstörung der Haut – das physische Trauma ist aber auch ein Screen für das »dahinter« liegende psychische Trauma. In der Traumadebatte wird das psychische Trauma

als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Selbstverhältnis der Distanz, welches Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstspiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung ermöglicht, kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlösbar mit der Person verbindet.<sup>46</sup>

Im ENGLISH PATIENT nun scheint die in der Traumatheorie postulierte körperliche Einschreibung des Traumas literal in Szene gesetzt; Trauma, Traumatisierung werden mit äußerstem Aufwand sichtbar gemacht: Wir verfolgen zu Beginn des Films, wie Almásy von Feuer erfasst wird und wie eine Fackel brennt – und sehen ihn dann den Film hindurch als jene lebendige Mumie, als die er oben schon beschrieben wurde.

Der Traumatisierte vermag aber, und dieses Vermögen »garantiert« das Funktionieren der Erzählstruktur des Films, »Erinnerungen« zu produzieren: Erinnerungen (darauf wird noch einzugehen sein), von denen wir aber nicht wissen, ob es »wahre« oder »falsche« Erinnerungen sind, ob es sich um »Deckerinnerungen« handelt, die von der Traumatisierung nicht erzählen, sondern sie nur verschütten. Der Film will uns zwar glauben machen, der englische Patient erinnere sich; eingeschrieben in THE ENGLISH PATIENT sind aber auch Irritationen: Von der wundersamen Unverwesbarkeit von Katharines Körper war ja schon die Rede.

Eingespielt werden die Erinnerungen des englischen Patienten über von Hana Vorgelesenes, über die in den Herodot-Band eingeklebten Erinnerungsstücke, über Klänge. Der Film operiert mit Szenenübergängen, in denen der Ton aus der vergangenen Szene überlappt.<sup>47</sup> Auf diese Art findet häufig ein Wechsel von extra- zu intradiegetischer Musik (und umgekehrt) statt. Der Ton verhält sich asynchron zum visuellen Schnitt und sorgt somit dafür, dass Erinnerungen und Rahmenerzählung eng verzahnt erscheinen. Angestoßen werden Almásys Erinnerungen durch Gegenstände, durch Texte, durch Geräusche; in seiner Imagination reist der englische Patient zurück an die damaligen Handlungsschauplätze in der Wüste.<sup>48</sup> Die fantasierten Räume in seiner Gedächtnislandschaft sind mit seinen Erinnerungen verknüpft, die als Gedächtnisbilder, als filmische Bilder abgerufen werden.

## HETEROTOPIEN

Situiert sind die fantasierten Räume im (im abendländischen kulturellen Repertoire, wie Edward W. Said gezeigt hat,<sup>49</sup> immer schon weiblich semantisierten) Orient, in Ägypten – meist in der Wüste, einem Ort mithin, der sich mit dem Foucaultschen Konzept der *Heterotopie* beschreiben lässt: Es gebe – so Foucault – in jeder Kultur, in jeder Zivilisation

wirkliche Orte, [...] die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der

Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.<sup>50</sup>

Die Heterotopie vermöge

an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. So läßt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht. Aber vielleicht ist die älteste dieser Heterotopien mit widersprüchlichen Plazierungen der Garten.<sup>51</sup>

Dass die Wüste tatsächlich ein Ort ist, der unvereinbare »Plazierungen« zusammenbringt, dessen Leere zur Fülle wird, davon war bereits die Rede. Und auch die Inversion von Zeitstrukturen, die Foucault für Heterotopien konstatiert, wurde in Bezug auf die wundersame Unverwesbarkeit von Katharines Leiche bereits konstatiert. Die Heterotopien – so Foucault – seien

häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. Man sieht daran, daß der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist; denn er beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.<sup>52</sup>

Diese »sonderbare« Heterochronie setzt *THE ENGLISH PATIENT* mit besonderem Nachdruck mit seinen Variationen über das Sujet »Mumifizierung« in Szene: die perfekt konservierte Leiche Katharines und den optisch an eine Mumie gemahnenden Körper des englischen Patienten. Nicht nur die Wüste steht in Minghellas Film aber für Heterochronie und Heterotopie ein. *THE ENGLISH PATIENT* operiert mit einer »Potenzierung« von Heterotopie: dem Flugzeug – das wie ein Luftschiff das Meer der Wüste durchquert. Über das Schiff als ideale Heterotopie schreibt Foucault:

Bordelle und Kolonien sind zwei extreme Typen der Heterotopie, und wenn man daran denkt, daß das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, [...] dann versteht man, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage [...] das größte Imaginationsarsenal [gewesen ist]. Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin. In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume [...].<sup>53</sup>

Was Foucault für das Schiff postuliert, lässt sich auf das Flugzeug übertragen: Auch das Flugzeug ist die Heterotopie schlechthin – und Minghella's Film feiert in den Flugszenen mit opulenten Bildern die Bewegung des heterotopischen »Luftschiffs« über die Heterotopie Wüste hinweg.

Dieses heterotopische Ensemble erscheint in Minghella's Film nicht isoliert: Die Kameratechnik im *ENGLISH PATIENT* vermittelt durch Parallelmontagen jene »anderen Räume« der Heterotopie mit den weniger heterotopischen Räumen;<sup>54</sup> Wüste und Toskana werden in einem Bilderreigen ineinander geschnitten; toskanische Sonne und Wüstenglut, Sanddünen und toskanische Hügelandschaft werden mit Hilfe von »match cuts« ineinander überblendet – am beeindruckendsten in jener Schlusssequenz des Films, in der Hana auf der

Luftschiffe auf Wellenberg





Toskanische Hügellandschaft und Sanddünen

Ladefläche eines Lasters nach Florenz fährt und die Bewegung durch die toskanische Landschaft überführt wird in die Bewegung von Almásys letztem Flug<sup>55</sup> über die Wüste.<sup>56</sup>

Hana tritt ihre Reise nach Florenz an, nachdem der englische Patient gestorben ist. Den Film hindurch ist immer wieder davon die Rede, wie sehr sie darunter leidet, dass alle, die sie liebt, die Männer, auch die Frauen, sterben. Und am Ende des Films stirbt nicht nur ein weiterer derer, die sie liebt, sondern er stirbt – durch ihre Hand. *THE ENGLISH PATIENT* inszeniert diese »aktive Sterbehilfe« Hanas als Befreiungsgeschichte von ihrem Trauma.<sup>57</sup> Sie vollzieht hier überlegt und verantwortlich das, was ihr sonst zustößt: Sie tötet den, den sie liebt. Hana tötet aus Mitleid, auf Wunsch ihres todkranken Patienten; sie erlöst ihn von seinen Leiden. Bemerkenswert bleibt aber doch, dass der Film beide Spielarten der Liebe, die *Agape*, die die Krankenschwester dem englischen Patienten entgegenbringt, und den *Eros* zwischen Katharine und Almásy, als todbringend konzeptualisiert.

Undramatischer als die Liebesbeziehung zwischen dem Liebespaar der Binnengeschichte Almásy und Katharine verläuft die Liebesgeschichte der Rahmehandlung zwischen Hana und Kip, dem Sikh, der als Lieutenant der englischen Armee Bomben entschärft. Und Kip entschärft nicht nur »materiale« Bomben des Weltkrieges, er ist Spezialist für minenfreies Gelände: Auch seine Liebesbeziehung zu Hana ist frei von jenen Explosionen und Gemetzeln, die etwa für die Beziehung zwischen Katharine und Almásy so bezeichnend sind. Das Verhältnis von Hana und Kip ist gekennzeichnet durch Behutsamkeit (beide gehen sensibel und vorsichtig miteinander um) und durch Gender-Inversionen. Hana schneidet sich zu Beginn des Films die Haare ab, Kip trägt wunderschöne lange Haare (die er selbst wäscht – nicht von Hana waschen lässt, die ihn allerdings mit einem Haarpflegemittel ausstattet); Hana ist diejenige, die Kip aktiv aufsucht (in einer wunderbaren Schnitzeljagd, in der Kip eine Lichterkette als Spur ausgelegt hat).

Kip, der Mann, ist derjenige, der verführt und ködert – und sich aufsuchen und erobern lässt. Auch die nationalen Zugehörigkeiten der beiden verkehren die



Kip (ver-)führt Hana

üblichen kulturellen Zuschreibungsschemata: Hana ist Kanadierin – kommt damit aus dem kulturell »männlich« semantisierten Westen, Kip ist »Orientale« – steht mithin für einen »weiblich« konnotierten geographischen Raum. Die Liaison zwischen Orient und Okzident verläuft ohne große Heftigkeiten und ist kurz. Gelegenheit macht Liebe: Die Wohngemeinschaft von Hana und Kip wirkt paargenerierend – und das Paar trennt sich auch wieder, als beide die vorübergehende Wohnung, das toskanische Kloster – auch das Kloster, insbesondere der Klostergarten, ein heterotopischer Ort<sup>58</sup> –, verlassen. Beide sind sich des Passagieren ihrer Beziehung bewusst; und beide konzipieren ihre Begegnung nicht wie Katharine und Almásy nach dem Muster einer elementaren Eruption, einer Naturkatastrophe; ihr Verhältnis ist unaufgeregter als das des Binnenliebespaares – und weniger verzehrend: Sie können, sie dürfen sich trennen, müssen nicht mit dem Tod für die Beziehung bezahlen und den Nachweis für den ultimativ romantischen Charakter ihrer Liebe bringen. Ihnen gelingt jenes Grenzen-Ziehen, das *THE ENGLISH PATIENT* in seiner Binnenhandlung immer wieder thematisiert. In dieser Binnenhandlung (die uns von jener Geographic Society erzählt, die die Wüste kartographieren und genaue Grenzen in Landkarten einschreiben will) erweist sich das präzise Verkarten und Grenzen-Ziehen für Almásy und Katharine als Unternehmen, das zum Scheitern verurteilt ist: Nicht einmal die Grenze zwischen Glück und Unglück kann von den Protagonisten gezogen werden, das ergibt jedenfalls ein »Beziehungsgespräch« zwischen den beiden Liebenden. ALMÁSY: »When were you most happy?« KATHARINE: »Now.« ALMÁSY: »When were you least happy?« KATHARINE: »Now.« Und auch die Genre-Zuge-

hörigkeit von Minghellas Film entgeht dem Kollaps der Oppositionen nicht, es handelt sich ganz dezidiert um eine Genre-Hybride: *THE ENGLISH PATIENT* ist Kriegsfilm, aber auch Liebesmelodram: *Men's film meets women's film. War film meets weepie.*

#### HERODOT: VON LÜGE UND WAHRHEIT

Unklar ist nicht nur die Genre-Zuordnung. Unklar bleibt auch, welchen Status die Liebesgeschichte hat, die der moribunde englische Patient sich und dem Zuschauer (gelegentlich auch Caravaggio oder Hana) erzählt. Der Film suggeriert, der Kranke rekapituliere jene leidenschaftliche, sein Leben zentrierende Affäre; der Graf sei bereit zu sterben, nachdem er diese Lebensbeichte abgelegt habe, nachdem dieser Lebensfilm – die wahre Geschichte einer großen Liebe – noch einmal vor seinem geistigen Auge abgelaufen sei. Um die wahren Geschichten in Minghellas Film ist es aber prekär bestellt: So erzählt Almásy, der Bewunderer Herodots, Katharine davon, dass in Südengland Blutregen zu beobachten sei. Als die skeptisch entgegnet, das sei ihre Heimat, aber dergleichen habe sie dort noch nie erlebt, entgegnet Almásy nur, dass alles, was Herodot schreibe, wahr sei. Nun gilt Herodot – ein ledernes Exemplar der Historien trägt der Graf als geographisches Guide-Book und Talisman immer mit sich: Almásys gesamte Bibliothek ist *ein* Buch – aber nicht nur als Vater der Geschichtsschreibung (und der Geographie), er gilt auch als Vater der Lügen. Versucht doch Herodot – so zumindest das Urteil, das Thukydides über den Kollegen fällt –, seinem Werk durch Mythen-erzählung Reiz zu verschaffen statt durch zuverlässige Tatsachenberichte. Thukydides wirft Herodot mithin vor, er ersetze Wahrheit durch Fiktion. Und es ist tatsächlich die Frage, ob der englische Patient, voll gepumpt mit Morphium, Flashbacks produziert, die als kleine Dokumentarfilme über seine Liebesaffäre mit Katharine anzusehen sind, oder ob sich (das wäre eher das *KISS-OF-THE-SPIDER-WOMAN-Muster*<sup>59</sup>) ein Schwerstkranker aus dem Gefängnis seines verehrten Körpers in Fantasien und Wunschträume flüchtet, in Fieberdelirien und Halluzinationen, die ihre Intensität einer Droge verdanken.<sup>60</sup> Und schon diese Entgegensetzungsstruktur Erinnern versus Fabulieren ist möglicherweise nicht haltbar. Wissen wir doch (inzwischen auch abgesichert durch neurobiologische Befunde), dass Erinnern *immer* Konstruktion ist. Almásy, der englische Patient, figuriert also auch als neuer Pygmalion, der sich in seiner Erinnerung seine Idealgeliebte erschafft. Und dieser Pygmalion ist auch ein *Poeta vates*. Hanas Vorschlag, sein Bett ans Fenster zu schieben, damit er sich an der toskanischen Land-



Almásys Herodot-Exemplar: kulturelles ...

schaft erfreuen könne, lehnt Almásy ab: Diese Form von Ausblick benötige er nicht, er könne bis zur Wüste sehen. Die Flashbacks, die den englischen Patienten und den Zuschauer, die Zuschauerin immer wieder in jenen Wüstenraum katapultieren, in dem die Love-Story zwischen den Protagonisten tobt, haben oft einen Bezug zu oder werden ausgelöst durch Almásys Herodot-Exemplar.

Das Buch (das so etwas wie ein Zentrum des Films ist: Frei nach McLuhan ist der Inhalt von Minghellas Film also das Medium Buch<sup>61</sup>) wird gezeigt als in

... und individuelles Gedächtnis



altes braunes Leder gebunden; sein Einband hat nahezu dieselbe Färbung wie die ledrig verbrannte Haut Almásys. Und beide, das Buch wie sein Eigentümer – insofern lassen sie sich metonymisch aufeinander beziehen –, sind voll von Geschichten.<sup>62</sup> In Almásys Handexemplar<sup>63</sup> sind kulturelles Gedächtnis der *Historien* Herodots und die individuellen Erinnerungen Almásys miteinander verschränkt.

Eingelegt in den Herodot-Band des ungarischen Grafen sind zahlreiche Zettel und Erinnerungsschriftstücke, Notizen sind hineingeschrieben. Der lederne Band amalgamiert kollektive und individuelle Geschichten; er ist als Almásys Lebensarchiv angelegt. Es ist nicht nur so, dass individuelle und kollektive Erinnerung denselben Aufbewahrungsort haben: Die individuelle Erinnerung scheint durch die kollektiven Geschichten modelliert zu werden. Und auch das Erlebte ist nach den Vorgaben des kollektiven Gedächtnisses der Schrift organisiert.

Die in Flashbacks erzählte Love-Story nimmt ihren Ausgang von einer Geschichte, die Katharine am Lagerfeuer aus dem Herodot-Exemplar Almásys dem Expeditionsteam vorliest,<sup>64</sup> der Geschichte des König Kandaules:

King Candaules was passionately in love with his wife – one day he said to Gyges, the son of [...] Daskylus [...]: »I don't think you believe me when I tell you how beautiful my wife is.« And although Gyges replied he did find the Queen magnificent the King insisted that he would find some way to prove beyond dispute that his wife was fairest of all women. »I will hide you in the room where we sleep«, said Candaules. [...] Candaules tells

Mediale Reflexion: Katharine erzählt die Geschichte von Kandaules



Gyges that the Queen has the same practice every night. She takes off her clothes and puts them on a chair by the door to her room. »And from where you stand you will be able to gaze on her at your leisure.« And that evening, it's exactly as the King has told him, she goes to the chair and removes her clothes, one by one, until she is standing naked in full view of Gyges. And indeed she was more lovely than he could have imagined. But then the Queen looked up and saw Gyges concealed in the shadows. And though she said nothing, she shuddered. And the next day she sent for Gyges and challenged him. And hearing his story, she said this – »[...] Either you must submit to death for gazing on that which you should not, or else kill my husband who shamed me and become King in his place.« So Gyges kills the King, marries the Queen and becomes ruler of Lydia for twentyeight years. The end.

Katharine liest also eine Geschichte von Liebe und Verrat vor; sie erzählt von einem Dreieck, und sie etabliert mit dieser Erzählung ein Dreieck. Ihre Love-Story mit Almásy stellt Herodots Geschichte zwar nicht in allen Details nach; dennoch ist die Erzählung über Kandaules Prä-Skript der Liebesaffäre, sie ist der Virus, der Almásy und Katharine mit dem verbotenen Feuer der Leidenschaft infiziert. Die Geschichte, die Katharine vorliest, ist überdies eine, die medial reflexiv ist: Erzählerisch etabliert wird in der Kandaules-Geschichte eine voyeuristische Szenerie, die so etwas wie eine kinematographische Urszene nach- respektive vorstellt. Das Blickdispositiv des Eingangs war durch den männlich-explorierenden Blick auf die sich voyeuristisch anbietende weiblich konnotierte Wüste organisiert; der Film setzte also ein Blickdispositiv in Szene, das ganz und gar nicht genderindifferent angelegt war. Und auch die Kandaules-Geschichte scheint zu erzählen, dass Männer über den Blick verfügen und Frauen die sind, die in die komplementäre Position derjenigen rücken, die angeblickt werden. Allerdings erzählt Herodots Geschichte *auch* vom Ende dieser phallischen Blickkonstellation, die John Berger so beschrieben hat: »Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves [and stage themselves] being looked at.«<sup>65</sup> Kandaules' Frau bemerkt, dass sie beobachtet wird; ihre Reaktion darauf ist bemerkenswert: Sie lässt sich nicht einfach nur weiter anschauen, aber sie invertiert auch nicht die traditionelle Blickkonstellation, dreht die Rollen von blickendem Subjekt und angeblicktem Objekt nicht einfach nur um. Vielmehr schaut Kandaules' Frau ihrem Zuschauer Gyges beim Zuschauen zu – und beendet damit die männliche Kontrolle über den Blick. Sie wird zur Beobachterin zweiter Ordnung, übernimmt damit eine Perspektive, die als »Sehanleitung« für Minghellas Film aufgefasst werden kann.

Minghellas Film re-vidiert, wenn er die topische Geschlechter-Blickordnung, wie sie die feministische Filmpsychoanalyse konzipiert und kritisiert hat, einer so prononcierten Inversion aussetzt, tradierte Voyeurismuskonzepte und tradierte Geschlechtertopiken. Er inszeniert nicht nur die kulturelle Besetzung etwa von Räumen und Requisiten als gleitende Signifikations- und Semantisierungsprozesse, die kaum stillzustellen sind – er ent-stereotypisiert eine konventionalisierte Blickordnung und produziert Gender-Diffusion: Wir blicken mit der »phallischen« Kamera auf die Wüste, die als Frauenkörper ins Bild gesetzt wird, und gleichzeitig mit dem – doch wohl »weiblichen« – Blick der Königin, »the queen's gaze«, auf das Flugzeug, dessen Pilot die Wüstenlandschaften überblickt und überfliegt. Und wir schauen – mit einem Blick, der sich »phallischen« und »nicht-phallischen« Konnotationen entzieht – auf den verwüsteten Körper des englischen Patienten, der metonymisch auf die Wüste verweist, obgleich er doch ein Männerkörper ist, der aber wiederum auf einen Frauenkörper, Katharines Leiche, bezogen ist. Diese Frau wiederum, Katharine, stirbt »wie ein Mann«. Minghellas Epic suggeriert allenfalls noch, es funktioniere als Liebesmelodram mit den zugehörigen Geschlechterpositionen: eine Suggestion, die nurmehr als Deckschirm für das komplexe Spiel mit invertierten Gender-Semantiken fungiert.

- 1 THE ENGLISH PATIENT, USA 1996, Regie: Anthony Minghella; Drehbuch: Anthony Minghella, nach dem gleichnamigen Roman von Michael Ondaatje; DarstellerInnen: Ralph Fiennes, Kristin Scott Thomas, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Colin Firth, Julian Wadham, Naveen Andrews, Jürgen Prochnow; Kamera: John Seale; Schnitt: Walter Furch; Musik: Gabriel Yared; Kostüme: Ann Roth; Miramax Films.
- 2 BEN HUR, USA 1959, R: William Wyler.
- 3 TITANIC, USA 1997, R: James Cameron.
- 4 WEST SIDE STORY, USA 1961, R: Jerome Robbins/Robert Wise.
- 5 Diesen vierten Platz teilt sich THE ENGLISH PATIENT mit GIGI (USA 1958, R: Vincente Minnelli/Charles Walters, 9 Academy Awards nach 9 Nominierungen) und THE LAST EMPEROR (F/I/HK/GB 1987, R: Bernardo Bertolucci, 9 Academy Awards nach 9 Nominierungen).
- 6 Anne Beatts: The English Patient Patients, in: Buzz 2/1997, unter: <http://ovrdedge.simplenet.com/tep/reviews/buzz.html>, letzte Abfrage 04.06.2002.
- 7 Ich nehme auf Katharine Clifton als »Katharine« Bezug und auf Lazlo de Almásy als »Almásy« – orientiere mich (auch bei den folgenden Filmlektüren werde ich so verfahren) bei der Benennung der Figuren daran, wie der Film auf sie referiert. Lazlo de Almásy wird fast nie mit seinem Vornamen angeredet, Katharine dagegen nahezu ausschließlich.
- 8 Michael Ondaatje: The English Patient, London 1992.
- 9 Bronwen Thomas: Piecing together a Mirage. Adapting *The English Patient* for the Screen, in: Robert Giddings/Erica Sheen (Hg.): *The Classic Novel. From Page to Screen*, Manchester/New York 2000, S. 197–232.
- 10 Diese Wüstenmeer wird durchquert von Kamelen (»desert ships«), die auch durch ihre Schaukelbewegung das Meer alludieren.
- 11 LAWRENCE OF ARABIA, GB 1962, R: David Lean.
- 12 In der Eingangssequenz von Camerons Katastrophenepos – davon werde ich im Zusammenhang meiner PEARL-HARBOR-Lektüre noch ausführlicher eingehen – exploriert eine Männercrew die dunkle, unbekannte, rätselhafte Welt der Tiefen des Ozeans: Der Meeresabgrund ist in Camerons Film eine Terra incognita (und alludiert damit das Rätsel Weiblichkeit, das zur männlichen Erforschung

- einlädt), der durch männlich-wissenschaftliche Rationalität und Technik zu Leibe gerückt werden soll. Ein kleiner Roboter wird in die Tiefen des Ozeans herabgelassen (sein »left eye« gibt der Crew und den Zuschauern die ersehnten voyeuristischen Einblicke in die fremde Unterwasserwelt und das Schiffswrack). Von dem Roboter wird ein Tresor dem Schiffswrack entrisen; in dieser Black Box befindet sich aber nicht der ersehnte Schatz, sondern die Aktzeichnung eines jungen Mädchens. Aus dem Tresor geborgen, wird das beschmutzte Blatt zu Reinigungszwecken in einen Wasserbehälter gegeben. Das Bild der nackten jungen Frau erscheint – und zwar in einer gängigen Form kultureller Weiblichkeitsdarstellung: als Nixe (Nixen tauchen ja bekanntlich auch aus dem Wasser auf).
- 13 Leans *LAWRENCE OF ARABIA* ist als *der* Wüstenfilm schlechthin anzusehen. Dennoch: Von einem eigenständigen Genre lässt sich in Bezug auf den Wüstenfilm wohl nicht sprechen. In der filmwissenschaftlichen Datenbank der FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) wird die Bezeichnung »desert movies« nur benutzt, um auf die Schwierigkeiten und technische Probleme, die mit Dreharbeiten in der Wüste verknüpft sind, hinzuweisen. Ohnehin sind Genres eher selten durch den Ort bestimmt, an dem sie spielen (als Ausnahme ist allerdings der Western anzusehen). Filme verschiedener Genres greifen auf die Wüste als Handlungsort zurück: der Abenteuerfilm (insbesondere das Subgenre des Abenteuer-Horrorfilms) sowie der Kriegsfilm, aber auch das Liebesmelodram. Wüstenlandschaften finden sich überdies im Western (dort steht die Wüste für das brachliegende, noch nicht urbar gemachte Land) und im Science-Fiction-Film, in dem die Wüste meist unwirtliche fremde Planeten charakterisiert.
- Berühmte »Wüstenfilme« wurden schon in der Stummfilmära gedreht. Zu nennen sind etwa monumentale Historienfilme wie *BEN HUR* (USA 1925, R: Fred Niblo/Alfred Raboch) und *THE TEN COMMANDMENTS* (USA 1923, R: Cecil B. DeMille), aber auch die überaus populären Rudolpho-Valentino-Filme *THE SHEIK* (USA 1921, R: George Melford) und *THE SON OF THE SHEIK* (USA 1926, R: George Fitzmaurice) (natürlich wird jeweils der Protagonist beider Filme von Valentino gegeben, der der aufwendig inszenierte attraktive Blickfang beider Filme ist – eine »Diva«, die nicht nur durch ihre Allüren, sondern auch durch die aufwendige Nomadentracht weiblich konnotiert ist). In den 30er Jahren wird die Wüste zum Schauplatz von Horrorfilmen (wir begegnen einer sexuell aktiven Mummy [*THE MUMMY*, USA 1932, R: Karl Freund] in Gestalt von Boris Karloff), der Kriegsfilm boomt vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, etliche Melodramen lassen ihre Liebenden vor exotischer Kulisse ihr (Un-)Glück durchleben (es sei nur an Marlene Dietrich und Gary Cooper in *MOROCCO* [USA 1930, R: Josef von Sternberg] erinnert). Immer wieder als Schauplatz eingespielt wird die Wüste (als unwirtlicher, lebensbedrohlicher, für den Helden gefährlicher Ort) in Western – so etwa das Death Valley im wohl berühmtesten aller frühen Western, *STAGECOACH* (USA 1939, R: John Ford). Zur Wüste als Ort von Gender-Crossing vgl. Marjorie Garber: *The Chic of Araby. Transvestism and the Erotics of Cultural Appropriation*, in: dies.: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York/London 1991, S. 304–352, dt. Fassung: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993.
- 14 Auch im *ENGLISH PATIENT* ist (z. B. durch die Beziehung von Bermann und Kamal) Homosexualität eingeschrieben.
- 15 Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000, S. 55.
- 16 Die Wüste funktioniert in Minghella's Film auch ganz literaliter als Screen, als Schirm. Wird doch der Schatten des Flugzeuges (in Eingang- und Schlusszene) auf die Wüste »projiziert«.
- 17 Auf diesen Topos der Wüste als Totenreich, als Unterwelt, als Ort der Heimsuchung und der Hölle verweist Uwe Lindemann. Die altägyptische Mythologie kenne die Gleichsetzung von Wüste und Totenreich. »Die Wüste ist nicht mehr nur eine Zwischenstation auf dem Weg in bzw. durch die Unterwelt. Sie selbst beinhaltet Vorstellungen, welche die christliche Hölle (als Feuerreich und Glutofen) präfigurieren. In diesem Sinne ließe sich an die *Geschichte des Er* denken, wie sie das zehnte Buch von Platos *Politeia* (um 380/370 v. Chr.) schildert. Dort wird dem scheinototen Pamphylier Er ein Blick ins Jenseits gewährt, und er berichtet von einem Gebiet, das »furchtbare Hitze und Qualen« aufweist und »von Bäumen und allem, was die Erde trägt« entblößt ist – eine für das alte Griechenland äußerst ungewöhnliche Vorstellung, bei der man orientalische Einflüsse annehmen muß« (Lindemann: *Die Wüste* [Anm. 15], S. 46).
- 18 Almásy ist also auch ein neuer Christus: Er wird in der Wüste »versucht« – anders als dieser lässt sich Almásy aber auf die Versuchung »säkularer« Liebe ein.

- 19 Yves Lacoste, zitiert nach Lindemann: Die Wüste [Anm. 15], S. 13.
- 20 Natürlich sind es nicht nur die Westernhelden, für die das Nicht-Bindungs-Paradigma im Zentrum ihrer Männlichkeitsperformanz steht. Die Filmbeispiele, die sich diesbezüglich aufzählen ließen, sind Legion. In Pollacks *OUT OF AFRICA* (USA 1985, R: Sydney Pollack) etwa (wie *THE ENGLISH PATIENT* ein »Afrikafilm« – und zwar einer, auf den sich Minghella mehrmals, ihn direkt zitierend, bezieht) lässt das Liebespaar Denys Finch Hatton (gespielt von Robert Redford) und Karen Blixen-Finecke (gegeben von Meryl Streep) an männlichem Autonomiebegehren zerbrechen.
- THE ENGLISH PATIENT* schließt in mindestens zwei Fällen direkt an szenische Vorgaben von *OUT OF AFRICA* an: Kips Haarewaschen greift das Waschen von Streeps Haaren durch Redford im afrikanischen Busch auf, Katharines Warten vor der Bar, zu der Frauen keinen Zutritt haben, rekuriert auf eine Szene in *OUT OF AFRICA*, in der Streep aus einer Clubbar herausgebeten wird.
- 21 In einer eher dezenten Bettszene stellt Katharine exakt die Position des Wüstenfrauenkörpers nach. Die Kamera wählt – Katharines Rücken fokussierend – dieselbe Einstellung, in der auch jener Wüstenberg, der die Form eines Frauenkörpers hat, gefilmt wird.
- 22 Damit verkehrt *THE ENGLISH PATIENT* die kulturelle Männerfantasie, die den Akt des Schreibens als einen der Selbstgeburt konzipiert.
- 23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* [1807], Frankfurt/M. 1970, S. 352.
- 24 Elisabeth Bronfen: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*, in: *Freiburger Frauenstudien* 1/5 (1999): *Cross-dressing und Maskerade*, S. 33–40.
- 25 Ebd., S. 35.
- 26 *DOCTOR ZHIVAGO*, USA 1965, R: David Lean.
- 27 *GONE WITH THE WIND*, USA 1939, R: Victor Fleming/George Cukor/Sam Wood.
- 28 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 623.
- 29 Der englische Patient verweist selbst auf seine Mumienhaftigkeit. Dem britischen Offizier, dem er im Lazarett am italienischen Strand Auskunft über seine Identität geben soll, erklärt er, er habe kaum noch Lungen, »the rest of my organs are packing up – what could it possibly matter if I were Tutankhamen?«
- 30 Als Mumiengesicht wurde die Wüste in Szene gesetzt in *THE MUMMY* (USA 1999, R: Stephen Sommers).
- 31 Auch wenn die exzellenten Konservierungsbedingungen in Wüstenhöhlen nicht erst seit der Entdeckung der Qumran-Schriften in Israel bekannt sind.
- 32 *The English Patient* FAQ, unter: <http://ovrddedge.simplenet.com/tep/faq/faqb.html>.
- 33 Vgl. z. B. deren Aufsätze in Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1992, S. 33–61 und S. 130–144.
- 34 Übrigens scheint mir das die zweite von Minghella verfilmte Zentralmetapher zu sein: Neben der Metapher, dass die Wüste ein Meer sei, verfilmt Minghella die Redewendung »Von Leidenschaft ausgebrannt sein« – wohin das »burning desire«, die brennenden Leidenschaften den Protagonisten gebracht haben, zeigt uns jeder Blick auf seinen in eine Mumie verwandelten Körper.
- 35 Zum Konzept von »Heimat« im Film vgl. Elisabeth Bronfen: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999.
- 36 Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*, Frankfurt/M. <sup>2</sup>1998, S. 30.
- 37 Ebd., S. 262 f.
- 38 Komisch wirkt dieses Schweigegebot auch deshalb, weil Almásy, der nicht *spricht*, dessen ungeachtet fast immerzu *singt*.
- 39 Deborah Tannen: *You Just Don't Understand. Women and Men in Conversation*, New York 1990, dt. Fassung: *Du kannst mich einfach nicht verstehen. Warum Frauen und Männer aneinander vorbeireden*, Hamburg 1991; dies.: *Gender and Discourse*, New York 1994, dt. Fassung: *Andere Worte, andere Welten. Kommunikation zwischen Frauen und Männern*, Frankfurt/M. 1997; Katrin Oppermann/Erika Weber: *Frauensprache, Männersprache. Die verschiedenen Kommunikationsstile von Männern und Frauen*, Zürich 1995.
- 40 David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.
- 41 Bei *THE ENGLISH PATIENT* handelt es sich aber gerade nicht um einen Studiofilm. Im Unterschied zu den Filmen des Classical Hollywood Cinema wurde der Film weitgehend »on location« gedreht.
- 42 *CASABLANCA*, USA 1942, R: Michael Curtiz.
- 43 David Aaron Murray: *The English Patient Plays Casablanca*, in: *First Things* 73 (Mai 1997), S. 10–12 (hier: S. 11).

- 44 Ebd., S. 12.
- 45 Ebd.: »What's really celebrated in this film is not cosmopolitanism or internationalism but a moral and spiritual isolationism more profound than that which CASABLANCA was trying to disturb. The lack of boundaries THE ENGLISH PATIENT celebrates is not that of cosmopolitanism but that of narcissism, the chief symptom of which is the inability of the self to feel or recognize proper boundaries of feeling.«
- 46 Aleida Assmann: Trauma des Krieges und der Literatur, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 95–116 (hier: S. 95).
- 47 Mit diesem »Überlappungsverfahren« operiert Minghella auch im TALENTED MR. RIPLEY (USA 1999).
- 48 Es lässt sich also von einer Verräumlichung der Erinnerung sprechen – wie sie auch etwa in der Rhetorik operationalisiert wird. Der Redner, so die Anweisung der klassischen Rhetorik, binde die Themen seiner Rede imaginativ an Örtlichkeiten, die sukzessive durchlaufen werden: »Die Regeln der rhetorischen Gedächtniskunst besagen im wesentlichen, daß sich der Redner, der seine Rede ja auswendig vorzutragen hat, eine Gedächtnislandschaft ausdenkt, an deren Örtern (topoi, loci) er die sinnlich vorgestellten Gegenstände seiner Rede als Gedächtnisbilder (phantasmata, imagines) lokalisiert, und zwar in einer wohlgeordneten Folge, die schon der Ordnung seiner Rede entspricht. Die Kunst des freien Vortrags besteht dann »nur« noch darin, diese Gedächtnislandschaft – von Ort zu Ort – zu durchwandern (permeare) und dabei die dort deponierten Gedächtnisbilder abzurufen« (Harald Weinrich: Dante und Faust, in: Gary Smith/Hinderk M. Emrich [Hg.]: Vom Nutzen des Vergessens, Berlin 1996, S. 105–132 [hier: S. 108]; vgl. ebenso Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnerung. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1997).
- 49 Said argumentiert in seinem erstmals 1978 erschienenen Buch, dass der »Orient« als Projektionsfläche westlicher Fantasien fungiere. »Der Westen« konzipiere »den Orient« als sein Anderes, begreife sich selbst als männlichen Kolonisator und Asien als weiblichen, zu imperialisierenden Raum (in den der in jeder Beziehung überlegene Westen Technologie, medizinische Standards transferieren und in dem er Rationalisierung und Modernisierung anstoßen müsse) (Edward W. Said: Orientalism, New York 1978, dt. Fassung: Orientalismus, Frankfurt/M. 1981).
- 50 Michel Foucault: Andere Räume [1967], in: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig <sup>3</sup>1993, S. 34–46 (hier: S. 39).
- 51 Ebd., S. 42. Foucaults Konzept der Heterotopie ist deutlich abgegrenzt von dem der Utopie: »Die Utopien sind die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: Jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume« (ebd., S. 38f.).
- 52 Ebd., S. 43.
- 53 Ebd., S. 46.
- 54 Auch die Toskana ist aber keine Anti-Heterotopie, sondern – schon der Klostergarten, Kips und Hanas Locus amoenus, macht das deutlich – wird auch heterotopisch semantisiert.
- 55 Mit Flügen haben wir es nicht nur in der Binnenhandlung zu tun; auch in der Rahmenhandlung wird »geflogen«. Das Drehbuch beschreibt Hanas Flug wie folgt: »**Int. Church** [Arezzo]. **Dusk** – They [Kip and Hana] enter the church. It's in almost total darkness. KIP circles HANA with the rope, making a sling across her waist and shoulder. He lights a small flare and hands it to her before disappearing into the gloom. – HANA stands holding the flare. – KIP runs up a hill of sandbags, right up into the rafters. He collects the other end of the rope that is attached to HANA. Holding on to it, he just steps off into the darkness. – Simultaneously HANA is swung up into the air, her startled yelp echoing around the church. KIP touches ground, while HANA swings through space, coming to rest about three feet from the frescoed walls, painted by Piero della Francesca. HANA's flare makes a halo around her head. – Now KIP, on the ground, still holding the rope, walks forward and causes HANA to swing to the right. She lets out a giddy laugh, exhilarated and nervous, and she flies, illuminating – en passant – faces, bodies, angels. KIP guides the rope as if they were making love, which in a way they are. – HANA arrives, hovering, in front of the Queen of Sheba talking to Solomon. She's overwhelmed.« (The English Patient. A Screenplay by Anthony Minghella, London 1997, S. 118f.).
- 56 Wie die Wüste lässt sich auch »die Frau« als »Heterotopie« fassen. Lacans Konstruktion, dass der Ausschluss der Frau die symbolische Ordnung konstituiere, lässt sie gleichzeitig in der symbolischen Ordnung und außerhalb sein, ihr »Ort« lässt sich mit dem Foucaultschen Konzept der Heterotopie beschreiben.

- 57 Die »Mumie« Almásy wirkt also »heilend« auf Hana – eine Eigenschaft, die Mumien zugeschrieben wird: Sie galten jahrhundertlang als Heilmittel.
- 58 Die Liebe von Kip und Hana realisiert sich im heterotopischen Raum des Gartens: »Man muß nicht vergessen, daß der Garten, diese erstaunliche Schöpfung von Jahrtausenden, im Orient sehr tiefe und gleichsam übereinander gelagerte Bedeutungen hatte. Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten mußte, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und außerdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der Nabel der Welt war (dort befanden sich das Becken und der Wasserstrahl); und die ganze Vegetation des Gartens mußte sich in diesem Mikrokosmos verteilen. Und die Teppiche waren ursprünglich Reproduktionen von Gärten: der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht, und der Teppich ist so etwas wie ein im Raum mobiler Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie [...]« (Foucault: Andere Räume [Anm. 50], S. 43).
- 59 THE KISS OF THE SPIDER WOMAN, BRA/ARG/USA 1985, R: Hector Babenco.
- 60 Schon im Namen des Medikamentes »Morphium« ist Bezug genommen auf den griechischen Gott der Träume und Traumbilder: Morpheus.
- 61 Und dieses Medium Buch übernimmt die Funktion, filmische Erinnerungen auszulösen.
- 62 Auch hier invertiert Minghella die kulturelle Matrix; nicht erst seit Shakespeare sind Bücher traditionell weiblich semantisiert; sie werden wie Frauen von Männern be- respektive geschrieben, und in ihnen wird wie in Frauen von Männern gelesen.  
Der Film verkehrt also den Topos, dass die Frau ein Buch sei; er setzt dieses kulturelle Muster aber auch in Szene. So baut Hana im toskanischen Kloster eine Treppe aus Büchern, die man besteigen, die man begehen kann. Die Bücher werden damit in Beziehung gesetzt zur Wüste, die eben auch begangen werden kann – und diese Wüste ist, das habe ich gezeit, weiblich semantisiert: wie auch die Bücher im kulturellen Repertoire.
- 63 Das Buch kann als heimlicher (und anders als Almásy und Katharine) am Ende überlebender Held des Films angesehen werden: Die das Kloster verlassende Hana nimmt den zerlesenen Band mit sich.
- 64 Katharines Mann, Geoffrey, präsentiert dagegen den Song *Yes! We Have no Bananas*; er inszeniert damit (es ist trivial, auf die phallische Konnotation von Bananen hinzuweisen) öffentlich seine »Impotenz«, sein mangelndes Vermögen, Katharine zu befriedigen.
- 65 John Berger: *Ways of Seeing*, Harmondsworth 1972, S. 4. Wenn ich hier (und in anderem Zusammenhang) auf Bergers oder Mulveys Blicktheorie Bezug nehme, verweise ich (ohne diese Diskussion im Einzelnen zu referieren) auf die gesamte, durch beide Autoren angestoßene Debatte, also auf die inzwischen mehr als dreißigjährige Diskussion um Genderspezifizierung von Blickordnungen.

## 2. »YOU CAN'T CALL A BOAT AFTER A MAN.« GENDER-INVERSIONEN IN ANTHONY MINGHELLAS »THE TALENTED MR. RIPLEY« (1999)

Auf den ersten Blick scheinen Minghellas oscar-prämierter *THE ENGLISH PATIENT* und der drei Jahre später produzierte *THE TALENTED MR. RIPLEY*<sup>1</sup> nicht viel gemein zu haben: war Ersterer über alle Maßen erfolgreich, war Letzterer kaum ein Achtungserfolg; ein Flop an den Kinokassen, von den Kritikern nicht verrissen, aber eben auch nicht gefeiert. Möglicherweise nahm ein überwiegend heterosexuelles Mainstream-Publikum Minghella übel, eine Boy-meets-Boy-Geschichte zu erzählen. Stupend ist jedenfalls, wie präzise *THE TALENTED MR. RIPLEY* an jene Hybridisierungskonzepte anschließt, die schon *THE ENGLISH PATIENT* verhandelt – und wie entschieden er diese Hybridisierungskonzepte noch radikalisiert. Wieder geht es um das Einspielen und das Verkehren traditioneller Gender-Topiken, werden Blick-Etuden inszeniert, die die Zuordnungen vom männlichen Blick-Subjekt und weiblichen Blick-Objekt kollabieren lassen. Wieder werden Räume eingeführt und deren konventionelle gender-spezifizierte Semantisierung verunklart. Wie *THE ENGLISH PATIENT* spielt auch *THE TALENTED MR. RIPLEY* mit verschiedenen Genre-Vorgaben, etwa denen des Western, die er aufgreift und kontrafiziert. Auch *THE TALENTED MR. RIPLEY* operiert – wie *THE ENGLISH PATIENT* – mit Heterotopien im Foucaultschen Sinne.<sup>2</sup> Ist die Wüste, die zentrale Topographie des *ENGLISH PATIENT*, eine »weiblich« konnotierte (deren Gender-Spezifik freilich ins Gleiten gerät) – sind jene heterotopischen Räume, die *THE TALENTED MR. RIPLEY* öffnet, immer schon homosexuell besetzt: Italien, Griechenland, die Schiffe und Boote, auf denen sich die Protagonisten aufhalten. Insgesamt scheint der heterotopische Raum, der Raum überhaupt, seine »weibliche« Semantisierung zu verlieren – die Zuschreibungsmuster werden uneindeutig. Nicht nur die Grenzlinien zwischen Männern und Frauen verschwimmen (wenn Männer Liebesobjekte von Frauen und von Männern sind), auch die zwischen »richtigen« Männern und homosexuellen Männern sind nicht mehr zu ziehen. Die Gender-Semantisierung von Räumen, von Requisiten, der intra- und extradiegetischen Filmmusik, die ins Bild gesetzten Ikonographien rufen die konventionalisierten Zuschreibungen nur noch auf, um sie zu verabschieden. Überdies – und das macht *THE TALENTED MR. RIPLEY* zu einem Film, der aus (gender-)performativitätstheoretischer Perspektive immer wieder »doing gender« und »doing film« korreliert – ent-ontologisiert und ent-naturalisiert Minghella seine Figuren: vorgeführt werden nicht Identitäten und ihre Verfasstheit, sondern Performanzen.

Minghellas Film rekurriert auf Highsmith's Krimivorlage *The Talented Mr. Ripley* – wie schon der Film, auf den sich *THE TALENTED MR. RIPLEY* als Remake bezieht, René Cléments *PLEIN SOLEIL*.<sup>3</sup> Der französische Regisseur von *PLEIN SOLEIL*, René Clément, der mit seiner Version des Stoffs einen der – auch international – bei Publikum und Kritik erfolgreichsten Filme der frühen 60er Jahre vorlegte, setzt auf das Genre Kriminalfilm, erzählt die Geschichte eines von Gewinnstreben und Kalkül bestimmten Mörders, Tom Ripley (gegeben vom jungen Alain Delon, der schon hier als »eiskalter Engel« figuriert; Clément besetzt die US-amerikanischen Figuren also mit französischen Akteuren). Alain Delon, dessen Schauspiel minimalistisch und statisch anmutet, fungiert als Zentrum und – enigmatische – »Diva« des Films, der nicht psychologisierend angelegt, sondern ganz durch die vom Genre vorgegebene Suspense- und Verzögerungsstruktur gekennzeichnet ist. *THE TALENTED MR. RIPLEY* dagegen macht aus dem Krimi, dem Thriller Cléments ein sehr genau historisch situiertes Seelendrama. Minghella greift gelungene semantische Effekte von *PLEIN SOLEIL* auf, kontextualisiert sie neu und resemantisiert sie. Minghellas Remake von 1999 (das natürlich auch gesellschaftliche Veränderungen seit den 50ern in der Akzeptanz von Homosexualität spiegelt) transponiert den Thriller Cléments in einen Gays' Film.<sup>4</sup> Konnte Clément die »Originalschauplätze« im Italien der frühen 60er »abfilmen«, war Minghella mit einer aufwendigen Rekonstruktion des Italien der späten 50er Jahre befasst: bezogen etwa auf Filmarchitektur, Requisiten, Kostüme, Musikstile – einer Rekonstruktion, die nicht bloßen Hintergrund darstellt, sondern ästhetisch funktionalisiert wird. Insgesamt evoziert das Remake »echtere« Effekte als Cléments *PLEIN SOLEIL*; Minghellas Rekonstruktion bringt ein »originaleres« (und weniger clichiertes) Italien der späten 50er hervor als Cléments Film.<sup>5</sup> Der französische Regisseur übernimmt weitgehend das naive Italienbild des zeitgenössischen US-amerikanischen Films; Minghella dagegen verhandelt mit postkolonialem Blick das Verhältnis USA–Italien als komplexe hybride Struktur (und reflektiert damit sein eigenes Remake-Projekt, die Aneignung und Kolonisation eines fremdsprachigen Films). Verhandelt wird diese komplexe hybride Struktur vor allem auch auf der akustischen Ebene: »Europäische« Klassik und »amerikanischer« Jazz werden den Film hindurch gegeneinander geführt – und zwar ist es der US-Amerikaner Tom Ripley, der Bachs *Italienisches Konzert* zurück nach Italien bringt, und es ist ein neapolitanischer Jazzkeller, der Hot Jazz Vesuvio, in dem amerikanischer Jazz gefeiert und gelebt wird, gewissermaßen zu sich selbst kommt.

Wir haben es bei dem aufwendigen Historien- und Kostümfilm *THE TALENTED MR. RIPLEY* nicht mit einer konventionellen heterosexuellen Liebesgeschichte zu tun: Der Film erzählt von homosexuellem Begehren. Tom Ri-

pley (gespielt von Matt Damon), ein begabter, armer junger Amerikaner, wird vom Schiffsbaumagnaten Herbert Greenleaf (der sein Geld, die »greenbacks«, die grünen Dollar-Blätter respektive -Noten, schon im Namen trägt) beauftragt, dessen Sohn Dickie, der in Italien die Dolce Vita genießt, zurück nach Amerika zu locken. Dickies Leben in Italien – und das seiner amerikanischen Freunde – ist (der Amerikaner in Italien ist genauso topisch wie der Amerikaner in Paris) modelliert nach Fellinis *LA DOLCE VITA*<sup>6</sup>. Minghellas Ripley reist also nach Italien, trifft dort Dickie (gegeben von Jude Law<sup>7</sup>) – und lernt auch dessen Verlobte Marge kennen (gespielt von Gwyneth Paltrow),<sup>8</sup> Tom verliebt sich in Dickie, tötet ihn bei einer Bootstour (Mordmotiv: gekränkte, zurückgewiesene Liebe), übernimmt die Identität des Getöteten und begeht einen weiteren Mord, um den ersten zu vertuschen. Der Film endet auf einer Fähre von Italien nach Griechenland. Tom, der inzwischen die falsche Identität wieder abgelegt hat, begleitet den Komponisten Peter Smith-Kingsley zu einem Konzert nach Athen. Auf dem Schiff trifft Tom Meredith, die ihn als Dickie Greenleaf kennt. Anschließend gesteht Peter in seiner Kabine Tom seine Liebe.

## PENETRATIONEN

Für das Kinopublikum bleibt die Kabinenszene auf dem Schiff zwischen Peter und Tom im Dunkeln, nur der Zuhörer, nicht der Zuschauer vernimmt etwas.

Coming out of the closet?





Die Pfählung



Till death do us unite

Während wir noch Peter Smith-Kingsleys »Tom, Tom, you are crushing me«, dem Stöhnen und Würgen und »O God«, »I love you«, »I love you« lauschen, sehen wir Ripley wieder in seine Kabine zurückkehren. Die Episode ist wohl als Tötung Peters durch Tom angelegt. Tom vergräbt also in seinem imaginären Keller eine weitere Leiche.<sup>9</sup> Dieser Keller – darauf wird zurückzukommen sein – ist auch, so setzt es der Film in Szene, der Keller seiner verleugneten (Homo-)Sexualität.

Wenn es aber auch nahe liegt, die Kabinenszene als Tötungsszene aufzufassen, so ist zu konstatieren, dass ein Rest von Uneindeutigkeit bleibt.<sup>10</sup> Die gesprochenen Sätze ließen sich auch im Kontext einer Liebesvereinigung verstehen; Tom würde dann nicht langsam zum Serienmörder mutieren, sondern hätte beschlossen, den Rest der Reise unter Deck zu verbringen;<sup>11</sup> Peters Liebesgeständnis hätte ihn erlöst – und hätte ihm zum ersten Mal erlaubt, mit einem Mann zu schlafen. So oder so, der Liebessatz Peter Smith-Kingsleys (dass es ein Liebessatz ist, macht die zärtliche Stimmfärbung ganz deutlich) »Tom, Tom, you're crushing me« rückt diese Filmszene in die Nähe der Ermordungsszene Dickies.<sup>12</sup> Ton und

Bild werden also zur Ambiguitätsgenerierung entkoppelt, ob Tom Peter tötet oder nur fest drückt, weil er ihn so liebt, bleibt offen. Dagegen wird die Ermordung Dickies durch Tom ausführlich gezeigt.

Dickies Tötung ist eher als Pfählung denn als Erschlagen inszeniert – auch das scheint einen Liebesakt, grotesk misslungen, nachzustellen. Die Ermordung erlaubt Tom, eine Penetration zu vollziehen, nicht ganz die, nach der er sich sehnt, aber eine, die, ins Riesenhafte verzerrt, jenes stoßweise Eindringen in Dickies Körper nachstellt, auf das seine Fantasien bezogen sind. Der Ort dieses verqueren Sexualaktes ist ein im Sinne Foucaults heterotopischer:<sup>13</sup> das Boot, das auf den Wellen und in der Weite des Mittelmeeres schaukelt. Nach dem Mord schwenkt die Kamera über das Meer und verliert ihren Fokus, das Meeresrauschen und die Lichtreflexe auf dem Wasser bestimmen die Leinwand. Die Kamera fährt in Aufsicht über

das ruhende Paar [...], das in Blutlachen endlich vereinigt zu schlafen scheint. In der folgenden und letzten Einstellung Dickies und Toms hat die Kamera Vogelperspektive [...] [eingenommen], lässt das Blut verschwinden und das Bild des zärtlichen Paares nach dem [letalen] Koitus noch [...] [friedvoller] aussehen.<sup>14</sup>

Einige Zeit nach dem Mord besucht Tom in Rom Tschaikowskij's *Eugen Onegin*,<sup>15</sup> sieht zu (und erlebt das als Spiegel seiner eigenen Situation), wie auf der Bühne

#### Freundesmord und Vampirikonographie



ein Freund den anderen ermordet.<sup>16</sup> Der Film greift in dieser Opernepisode, in der das Blut der ermordeten Bühnenfigur sich zu »Fledermausflügeln« ausbreitet, die Vampirikonographie der Tötungsszene wieder auf: Fledermäuse gehören zu den Attributen von Dracula und seinen Genossen, die Pfählung dagegen verweist auf eine der wenigen Möglichkeiten, Vampire tatsächlich unschädlich zu machen.<sup>17</sup> Dieser ikonographische Rekurs auf Vampirtopoi ist deshalb von zentraler Bedeutung,<sup>18</sup> weil Vampire in allen einschlägigen Genres die heterosexuelle Matrix subvertieren. Sie figurieren als Cross-Dressers, als Transvestiten (mit zweifelhaften, »perversen« Sexualpraktiken), sie geben sich als Menschen und verhüllen damit ihr wahres Interesse: dem nächstbesten Opfer an den Hals zu springen und es auszusaugen. Das menschliche Opfer, dem Vampirin oder Vampir an die Halsschlagader gehen, um mit ihm auf vampirische Art zu kopulieren, kann weiblich oder männlich sein: Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm. Kein Wunder also, dass Vampirerzählungen und -filme fast so etwas wie homosexuelle Selbstverständigungstexte geworden sind;<sup>19</sup> kein Wunder überdies, dass ein Vampirverweis in die homosexuelle Initiationsgeschichte gesetzt ist, die Minghellas Film erzählt.

#### GO EAST! »MALE BONDINGS«

Diese Initiationsgeschichte lässt den Titelhelden Tom die lange Reise von Amerika über Italien nach Griechenland absolvieren: Dem Protagonisten wird mithin ein Programm verordnet, das als dezidiertes Gegenprogramm des genuin amerikanischen Helden-Initiationsprogramms, das (nicht nur) der Western propagiert, angesehen werden kann; jenes lautet: »Go west« – Ripleys Marschroute ist gegenläufig angelegt, für ihn heißt es: »Go east!« Mache dich auf in das Land der antiken Homosexualität. Mit seiner Reise nach Italien und Griechenland inszeniert Ripley gleichzeitig auch so etwas wie sein »rebirth in Europe«: ein Zurück zur Kultur!<sup>20</sup> Auf diesem Trip »back to the cultural roots« postfiguriert Ripley einen der Götter des antiken Griechenland: Die Titelfigur verweist diaphanisch auf den Hermes der mythologischen Tradition. Der, Götterbote, Sohn des Zeus und der Nymphe Maia, wurde als Gott der Wege, des Handels und des Glückes verehrt, figurierte aber auch als der schlaue Gott der Diebe und Betrüger. Als immer einen Ausweg Findender war Hermes der Gott der Redekunst und des Denkens. Als Hermes Psychopompos führte er die Verstorbenen in die Unterwelt. Dargestellt wird Hermes in der Regel mit Schuhen mit Flügelapplikationen. Ripley nun, der Wanderer zwischen neuer und alter Welt, der Grenzen und Gesetze übertritt, ist

brillanter Täuscher und inspirierter Lügner, großartiger Improvisator, der die schwierigsten und ausweglosesten Situationen noch wenden kann. Eines der zentralen Erkennungsmerkmale Toms sind die von ihm getragenen Schuhe (zum Beispiel die, die er in seiner römischen Wohnung trägt, als er auf Freddy Miles trifft: Es sind Dickies bestickte Hausschuhe,<sup>21</sup> die, wenn auch nicht durch Flügel, so doch durch ein Wappen auffällig markiert sind). Tom fungiert als Bote des Magnaten Herbert Greenleaf, der ihn mit einem Auftrag nach Europa schickt (der Übervater in der neuen Welt sendet ihn nach seinem Sohn aus). Und er ist wahrlich ein Todesbote: geleitet er doch Dickie Greenleaf, Freddy Miles (und Peter Smith-Kingsley?) in die Unterwelt. Als Hermesfigur ist Ripley – was filmische Bezugstexte angeht – seit Viscontis MORTE A VENEZIA<sup>22</sup> (Venedig ist der Ort, an dem Tom Peter wiedertrifft) auch deutlich homosexuell konnotiert.

Tom, der »neue Hermes«, rettet sich aus der Herrentoilette, in der er in New York seine Dienste anbietet (dort bürstet er die Anzüge der Toilettenbesucher), nach Venedig und Athen – kommt, ein Fall für Eve K. Sedgwicks *Epistemology of the Closet*<sup>23</sup>, vom Herren-WC (einem *der* Orte für männliche Homosexuelle im pruden Amerika der 50er Jahre). Erst nachdem er Dickies Vater kennen gelernt hat, kann er seinen Job als männliches Pendant der Klofrau kündigen: Er bekommt jenes 1.-Klasse-Ticket in die Hand gedrückt, das ihm einen überaus luxuriösen Transfer nach Italien erlaubt. Das Ticket ermöglicht ihm den Aus- und Aufstieg aus dem Kellerloch, in dem er wohnt, und dem »washroom«, in dem er arbeitet, in die Welt der Schönen und Reichen (zu der er auf seiner Atlantiküber-

#### Epistemology of the closet





Das Objekt des Begehrens

fahrt Zugang findet). In der Vertikalen wird Tom also (um die Raumkonstellationen zu bemühen, mit denen Minghellas Film operiert) nach oben, in der Horizontalen nach Osten befördert: Er bewegt sich horizontal und vertikal der Sonne entgegen.<sup>24</sup>

Kurz nachdem er in Italien, in Mongibello,<sup>25</sup> eingetroffen ist, beobachtet Tom mit einem Fernglas Marge, Dickie und dessen Boot Bird.<sup>26</sup> Bei dieser visuellen Exploration<sup>27</sup> ist es nicht Marge, die von Tom begehrtlich angeschaut wird; at-

Peeping Tom



trahierender – und somit in die effeminierte Position des angeblickten Objekts gerückter – Blickfang ist vielmehr Dickie: Er ist der »eye-catcher«.

Lacanianisch gesprochen (bekanntlich *sind* Frauen nach Lacan der Phallus, den die Männer *haben*), ist Dickie (das sagt auch schon sein Name) der Phallus, den Tom zu haben sich sehnt. Positioniert ist »Peeping Tom« in seinem Hotel, von dort aus betrachtet er das Strandleben, hinter ihm im Spiegel wird Mongibello reflektiert.

Der Filmzuschauer, die Filmzuschauerin sieht – den mit dem Fernglas seitlich an der Kamera vorbeisiehenden – Tom in Halbtotale von vorne; und er sieht im Spiegel einen Ausschnitt dessen, was Tom beobachtet. Zurückgeworfen im Spiegel wird auch der Ort, an dem die – den Blick des Zuschauers vorgebende – Filmkamera (die Tom in jener Halbtotale aufnimmt) positioniert sein müsste: Wir haben es – und diese blickreflexive Episode greift Kamerakonfigurationen des *ENGLISH PATIENT* auf – mit einer sorgfältig komponierten Blick-Etüde zu tun. Peeping Tom erinnert an den Helden von Hitchcocks *REAR WINDOW*<sup>28</sup> Jeff Jeffries (James Stewart); zwar ist er nicht

an den Rollstuhl gefesselt und verdammt, seine Langeweile mit dem Auskundschaften seiner Hinterhofnachbarschaft zu vertreiben. Doch in gewisser Weise ist Ripley auch (noch) gelähmt, in der Fremde, umgeben von fremden Menschen und fremder Sprache. Sein Voyeurismus ist [...] ein gezielter, ein investigativer und kein zufälliger.<sup>29</sup>

Die Kamera ist zunächst Ripley gegenüber positioniert, dann simuliert sie den Point of View Ripleys, um danach wiederum den Protagonisten in der amerikanischen Einstellung in seinem Hotelzimmer in den Blick zu nehmen. Minghella zitiert hier jene Einstellungs- und Perspektivenwechsel, die Hitchcocks *REAR WINDOW* über die ganze Spielfilmlänge hin bestimmen. Toms kameratechnisch so sorgfältig inszenierte Dickie-Beobachtung lässt sich natürlich auch als Kommentar und Variation zur voyeuristischen Ur-Situation von Kino überhaupt auffassen: Dem Kinozuschauer wird sein eigenes Blickdispositiv vorgeführt.

Der Film positioniert Tom – zumindest in seinem ersten Teil<sup>30</sup> – fast durchgehend als denjenigen, der schaut, macht ihn aber gelegentlich zu dem, der angeschaut wird. So transformiert Dickie Tom vom Zuschauer zum Blickobjekt, indem er ihm die Brille abnimmt.<sup>31</sup> »Without your glasses you're not even ugly.« Auch Dickie setzt Toms Brille auf und ab und changiert so zwischen demjenigen, der blickt, die kulturell männlich konnotierte voyeuristische Position einnimmt, und demjenigen, der in die kulturell weiblich semantisierte Position des Ange-

blickt-Werdens rückt (von diesem effeminierenden Effekt des Angeblickt-Werdens wird auch in Bezug auf ANNA AND THE KING und THE KING AND I gehandelt werden).<sup>32</sup> Wer im Verhältnis Tom–Dickie – in blicktechnischer Hinsicht – »als Mann«, wer »als Frau« positioniert wird, bleibt unklar. Diffus werden kulturelle Gender-Zuschreibungen auch, was Dickies liebstes Spielzeug angeht, sein Segelboot. Topisch ist die kulturell weibliche Semantisierung von Booten und Schiffen;<sup>33</sup> Dickies Boot aber ist nicht etwa nach Marge benannt, sondern heißt Bird. Die Freundin findet das durchaus irritierend – sie kommentiert diese Namensgebung: »Which is ridiculous. Boats are female. Everyone knows you can't call a boat after a man.« Genau das konnte Dickie, offensichtlich hat er das Boot nach dem Saxophonisten Charlie »Bird« Parker benannt – nach einem Mann. Der US-amerikanische Jazzmusiker (1920–1955) zählt zu den Wegbereitern und Exponenten des Bebop. Seine Quintette, in denen unter anderen Dizzie Gillespie und Miles Davis mitwirkten, wurden in den 1940er Jahren stilbildend für die gesamte Entwicklung des Modern Jazz. Als Saxophonist entwickelte Parker eine eigenständige bluesorientiert-expressive Spielweise. Und Dickie liebt nicht nur »Bird« Parker – er liebt auch Chet Baker. Dessen Song *My Funny Valentine* wird zu einem – akustische Gender-Gesetze außer Kraft setzenden – Leitsong, der über das migratorische Potenzial der Stimme belehrt.<sup>34</sup> »I don't even know if this is a man or a woman«, so kommentiert Tom Ripley zu Beginn des Films *My Funny Valentine*. Wie Chet Bakers Stimme<sup>35</sup> und Charlie »Bird« Parkers Saxophon ist auch die Geschlechtszuschreibung von Schiffen in Minghellas Film prekär: Die Grenzen zwischen weiblich und männlich werden unklar. Boote, Schiffe, diese exterritorialen Räume in Bewegung, werden mithin zu heterotopischen Orten der Indifferenz, zu Orten des Dazwischen – zu Plätzen von Gender-Diffusion. Und ganz Italien, jener Ort zwischen dem heterosexuell konnotierten Amerika und dem homosexuell konnotierten Griechenland scheint ein Schauplatz solcher Gender-Diffusion zu sein. Bei der Vernehmung Toms durch die italienische Polizei in Venedig wird Tom, der gefragt wird, ob er homosexuell sei (natürlich verneint er das mit Verve), von Peter informiert: »By the way, officially there are no Italian homosexuals. Makes Leonardo and Michelangelo very inconvenient.«<sup>36</sup> Nicht nur Leonardo und Michelangelo bevölkern aber das Totenreich der Homosexuellen in Italien – auch Kaiser Hadrian gehört dazu. Hadrian unterhielt eine Liebesbeziehung zum Knaben Antinous (anders als Nero heiratete er seinen Lustknaben allerdings nicht). Ripley (der in Rom zwar feudaler, aber ebenso einsam lebt wie vor Monaten in seinem New Yorker Kellerloch) macht sich einen steinernen Hadrianskopf selbst zum Geschenk – anlässlich jenes ersten Weihnachtsfestes, das er in der neu angemieteten römischen Wohnung als Dickie Greenleaf ver-



Blutige Köpfe als Zeichen missglückter Kommunikation

bringt. Hadrians Porträt wird handlungstragendes Requisit bei jenem (für den Gast tödlichen) Besuch von Freddy Miles. Den erschlägt Tom mit dem Kaiserkopf, der danach so blutig ist, wie es auch Dickies Kopf war, nachdem Tom Dickie getötet hatte. Hadrians Kopf steht (bevor und nachdem er als Mordinstrument gedient hat) im Zentrum der Kommunikation zwischen Ripley und anderen; Ripley und Freddy Miles, aber auch Ripley und dem Kommissar; der Film dra-piert immer wieder Männergruppen vor Hadrians Plastik, bildet gewissermaßen »Gruppen mit Kaiserkopf«.

In Minghellas Film werden – Hadrian, Michelangelo, Leonardo – nicht nur *tote* Homosexuelle aufgerufen; bei seinem ersten Besuch in Rom sieht Tom zwei liebevoll miteinander befasste junge Männer, die zwar einer vorbeigehenden Frau nachpfeifen, von denen der eine dem anderen aber auf dem Schoß sitzt und sich überaus zärtlich mit ihm beschäftigt. Aber nicht nur diese beiden Männer (und

»Ciao bello!«: Diva Freddy



natürlich Peter Smith-Kingsley) lassen sich in engen Bezug zur Homosexualität setzen; mehr oder weniger scheinen alle sich in Italien aufhaltenden Amerikaner und Engländer des Films schwul zu sein, genauer: Sie performieren Gender-Verschiebungen und -Inversionen. Weder für Freddy oder Fausto, Dickies italienischen Freund in Mongibello, noch für Dickie lässt sich die Frage beantworten, ob sie *eigentlich* homosexuell oder eben doch heterosexuell »sind« – ihre Performanz jedenfalls stellt nicht nur homosoziales »male-male-bonding« aus, sondern ist überdeutlich homosexuell konnotiert. Freddy Miles (gegeben von Philip Seymour Hoffman) inszeniert ein schräges und outriertes Spektakel; er trägt als Deckidentität seine »molte fidanzate« (seine vielen Verlobten) vor sich her.

Freddys *Auftritt* beim ersten gemeinsamen Besuch von Tom und Dickie in Rom (der nach einer Parallelszene in Fellinis *LA DOLCE VITA* mit Anita Ekberg modelliert ist) ist als der einer großen Hysterika, als Riesenspektakel inszeniert: Die Show der beiden Römerinnen, die vor ihm das Café betreten und etwa bei Dickie Aufsehen erregen, ist im Vergleich zum Mega-Schauspiel, das Freddy inszeniert, schlicht und unauffällig. Nicht diese beiden Römerinnen setzen auf Inszenierung, Maskerade, Spektakel (wie es die herkömmliche filmtheoretische und gender-theoretische Herleitung postulieren würde<sup>37</sup>), Freddy ist derjenige, der die (aus einem roten Cabriolet entsteigende, von einer Wolke aufstiegender Tauben umkränzte<sup>38</sup>) Diva gibt. Und eine Diva ist zweifellos auch Dickie.

Topische »Weiblichkeit«: schaumgeborene Venus,  
Maria Immacolata, schöne Leiche



Der imitiert zwar den italienischen Machismo, agiert als »womanizer«, der, obwohl mit Marge liiert, Silvana schwängert<sup>39</sup> und dann zusehen muss, wie die Selbstmörderin in Mongibello ans Ufer getrieben wird (während einer Madonnenprozession, in der junge Männer die Madonna aus dem Meer entsteigen lassen, taucht die den heidnischen Wald im Namen tragende »Hure« Silvana als Wasserleiche auf: Die Szene spielt topisch mit der schaumgeborenen Venus und Maria Immaculata, die als Meerjungfrau verkleidet ist). Nicht erst im Tod, der auch Dickie zur »weiblichen Leiche« machen wird, transgrediert Dickie aber sein »doing masculinity«. Er ist von Anfang an jedermanns/jederfraus Objekt der Begierde, ist narzisstisch, exhibitionistisch, ein Blickfang,<sup>40</sup> entsteigt – in einer der erotischsten Szenen des Films – vor Toms Augen als Nixe dem häuslichen Bad; er liegt häufiger in den Armen seiner Freunde als in den Armen von Marge. Wie Marge Tom ganz richtig erklärt: Alle (also Fausto, Freddy, Silvana et cetera) lieben Dickie – wie Tom eben auch. Im Gespräch vor Dickies Ermordung respektive Totschlag weist Dickie dann Toms nicht mehr wirklich verhülltes Liebesgeständnis, den Vorschlag, zusammenzuziehen, Marge zu verlassen, zurück.<sup>41</sup> Nach dieser für Dickie tödlichen Abfuhr verwandelt sich Tom in Dickie, gibt gewissermaßen dessen Wiedergänger. Auf dieses Wiedergängertum verweist bereits sein Name: klingt Ripley – wenn man es mit italienischem Akzent ausspricht – doch ähnlich wie »replay«, und genau das ist Tom: ein Remake, eine Replik Dickies; und auch der gesamte Film ist als Replay organisiert.<sup>42</sup> Er beginnt mit dem Zitat des Endes (Toms Gesicht in der Schlusseinstellung), damit ist eine Erinnerungskonstruktion angelegt, die im Film selbst thematisch wird. Diese Erinnerungskonstruktion (die durchaus der im ENGLISH PATIENT inszenierten ähnelt) ist auch relevant für die nur vermeintlich auktoriale Erzählperspektive, nur so werden die schnellen Schnitte, das Springen in Zeit und Raum, in der Exposition verständlich, als Erinnerungstextur wird auch die Nicht-Simultaneität von Ton und Bild in zahlreichen Szenen nachvollziehbar. Tom erinnert sich den Film hindurch also an seine unterschiedlichen Maskeraden – und die beginnen nicht erst mit seiner Übernahme von Dickies Identität. Schon zu Beginn des Films haben wir Tom als jemanden vor Augen, der sich sozialer Travestie verschrieben hat<sup>43</sup>, der in der Maske eines Princeton-Absolventen, der er nicht ist, auftritt – Tom wird chamäleonartig die Couleurs seiner je neuen Umgebungen aufnehmen. Es gibt keinen Tom *jenseits* der jeweiligen Performanzen und Inszenierungen. Der männliche Protagonist tritt also in die (seit der Antike traditionell kulturell »weiblich« besetzten) Domänen Schauspiel, Masochismus, Passivität, Maskerade und Körper ein.<sup>44</sup>

Tom, Dickie, Freddy, Fausto – und wie sie alle heißen – füllen viel Leinwandraum aus, die weiblichen Figuren scheinen deutlich an den Rand gedrängt: Me-

redith geht in ihrer Funktion auf, Toms Leben unter falschem Namen (Ripley – so sagt er ihr – sei der Name seiner Mutter, unter dem er reise) zu spiegeln,<sup>45</sup> Silvana wird Opfer des rigiden katholischen Moralsystems Italiens und der heterosexuellen Maskerade Dickies, der der Welt und sich beweisen muss, dass er ein »Kerl« ist, der Frauen schwängern kann. Nur Marge (deren Name schon ihr Ziel, nämlich »marriage« ist<sup>46</sup>) spielt als Freundin Dickies eine wichtige Rolle in der eigenartigen »Ménage à trois«, die die drei Amerikaner in Mongibello eingehen – überdies ist sie die Einzige (der Film spricht ihr »weibliche Intuition« zu), die Tom für den Mörder Dickies hält. Indes glaubt ihr niemand, sie wird in ihren (zurückgewiesenen) Anschuldigungen immer hysterischer – mithin unglaubwürdiger – und endet als psychisch desolater Charakter des Films. Dabei wird sie von diesem eingeführt als kühle souveräne Frau, die an einem Buch arbeitet; sie besetzt also die traditionell männlich konnotierte Autorposition (und schreibt mit der Hand, während Dickie die Schreibmaschine benutzt, was ihn technisch aufgeschlossener erscheinen lässt, ihn aber auch ein bisschen in die Nähe einer – die Orthographie wie auch die Schreibmaschine nur äußerst unvollkommen beherrschenden – Tippmamsell rückt). Anders als die männlichen Protagonisten, die sich der Lüge, der Maskerade, der inszenierten Körperlichkeit verschrieben haben, agiert Marge zuverlässig und freundlich,<sup>47</sup> vermag aber weder Dickie zu zähmen noch Ripley dingfest zu machen. Marges Hysterie am Ende des Films<sup>48</sup> banalisiert und trivialisiert allerdings bloß jene komplexen hysterischen Inszenierungen, mit denen Tom Ripley/Matt Damon und Dickie Greenleaf/Jude Law operieren. Wie bereits

Marge maintenance (unter Deck):  
Peeping Tom und Peeping Freddy



Silvana (die weibliche Wasserleiche, die als Ankündigung für den toten Dickie Greenleaf fungiert) übernimmt auch Marge die Funktion eines Screens. Ihre hysterische »Schmierkomödie« maskiert und verdeckt – aber verweist eben auch auf – die diffizilen hysterischen Inszenierungen etwa des Freundespaars Dickie und Tom sowie die von Freddy Miles. Und auch in ihrer sexuellen Beziehung zu Dickie übernimmt Marge eine Platzhalter- und Screen-Funktion: Bei der »Marge-Wartung« (»Marge maintenance«: so bezeichnet Dickie den sexuellen Akt mit Marge<sup>49</sup>) gibt es einen Zuhörer und einen Zuschauer, Freddy und Tom; akustisch respektive optisch teilen beide Dickies Akt mit Marge, die mithin eine Copula-Funktion zwischen Männern erfüllt.

Die drei Männer Dickie, Tom und Freddy sind alle auf eine Weise mit der »Marge maintenance« befasst. Es gibt zwischen ihnen eine Intimität, die zwischen Dickie und Marge nicht existiert.

#### MUSIK UND HYBRIDITÄT

Intime Augenblicke gesteht Minghellas Film immer wieder Männern zu: Dickie, Fausto und Tom im Jazzklub beim Singen von *Tu vuò 'fa l'Americano*, Freddy und Dickie in der Hörkabine im Plattengeschäft, die gemeinsame Zugfahrt von Dickie und Tom von Mongibello nach Rom, die Umarmung des am Klavier sitzenden Tom durch Peter Smith-Kingsley – die Liste ließe sich verlängern. Viele dieser intimen Momente zwischen Männern haben mit Musik zu tun: Tom sitzt am Klavier – oder Peter liegt, eine Partitur studierend, auf dem Bett – oder Dickie, Tom, Fausto treten auf der Bühne ihres bevorzugten Jazzkellers auf. Auch mit Freddy Miles zieht sich Dickie in die Kabine eines Plattenladens zurück. Es scheint tatsächlich so zu sein: »[M]usic undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order« – und auch das »heterosexual system«.<sup>50</sup> In Italien überantworten sich Dickie, Fausto, Tom im Jazzkeller dem Experiment, der Improvisation, der Rebellion und Lebensfreude. Dickies Saxophon seufzt, schreit und weint, evoziert Triebhaftigkeit und Ekstase. Mladen Dolar fasst Blasinstrumente, wie es die Flöte und das Saxophon sind, als Ausdrucksmittel des Dionysischen auf – und schließt damit an die kulturelle Topik an, die Musik als das konzipiert, was alles Logozentrische sprengt: »[O]ne cannot speak words while playing the flute. The wind instruments have the vicious property that they emancipate themselves from the text, they are substitutes for the voice as the voice beyond words. No wonder that Dionysus has chosen the flute as his preferred instrument [...].«<sup>51</sup> Toms Intonation von Chet Bakers *My Funny Valentine* ist

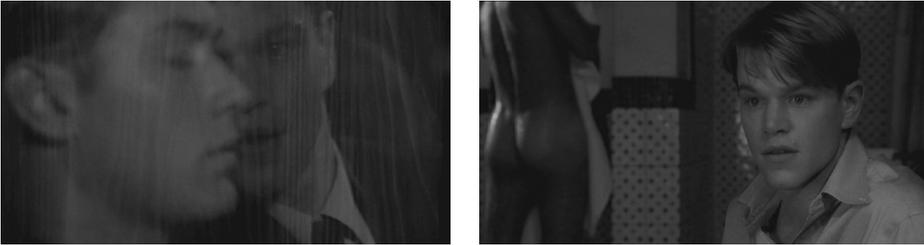
stimmlich nicht weniger unbestimmt, männlich-weiblich, als Bakers eigene Präsentation. Das *Tu vuo' fa l'Americano* (etwa: *Du machst einen auf Amerikaner*), das Fausto und Dickie – danach auch Fausto, Dickie und Tom – auf der Bühne des Jazzkellers zum Besten geben (ein Song, mittels dessen Nationalität als performative Kategorie beschrieben wird und der Ontologisierungen von Nationalität ironisiert), ist voller Energie, Spaß und Komik. Mit einer einzigen Ausnahme (der von Tom »open air« begleiteten Sängerin ganz am Anfang des Films) sind alle, die Musik machen, männlich. Damit wird die seit Homer topische Verschränkung von Musikalischem und Weiblichem<sup>52</sup> (und auch die traditionelle Allegorisierung der Kunst als weiblich) invertiert. Jener »andere« Bereich des Musikalischen, der – so zumindest das bis heute wirkmächtige romantische Paradigma – für das eintreten soll, was Ratio und gesellschaftliche Ordnung übersteigt, ist ein Männer-Bereich: im neapolitanischen Jazzklub Hot Jazz Vesuvio wie in jener Welt der klassischen Musik, die im Film vor allem durch Tom Ripley und Peter Smith-Kingsley vertreten wird. Toms und Peters Instrument ist das Klavier. Auf dem Klavier spielt Tom immer wieder Johann Sebastian Bachs *Italienisches Konzert*. Er re-importiert also das Bachkonzert nach Europa, nach Italien und fördert damit jene kulturelle Hybridisierung, von der der Film handelt – und die auch sein eigenes Verfahren, High und Low Culture zu überblenden, thematisiert. Minghella's Film trägt zwar das Label eines »Independent-Films«,<sup>53</sup> ist aber (wenn er auch eher auf ein Arthouse- als ein Mainstream-Publikum abzielt) für den Hollywoodmarkt gedreht. Minghella operiert mithin mit einer hybriden Konfiguration – und ebendiese Hybridisierung von Popular Culture und High Art verhandelt der Film auch inhaltlich.<sup>54</sup> Chet Bakers Jazz (als Popular Culture) steht neben Vivaldis *Stabat Mater* (als High Culture), das *Italienische Konzert* neben Dickies Saxophonimprovisationen, und *Tu vuo' fa l'Americano* steht neben Tschaikowskij's *Eugen Onegin* (auch die Wahl dieser Oper folgt wohl dem Hybridisierungsprogramm des Films: Im neapolitanischen Opernhaus besucht Tom Ripley im Geburtsland der Oper keine italienische, sondern eine russische Oper). Die Jazzkultur Amerikas scheint erst im neapolitanischen Hot Jazz Vesuvio – angereichert mit italienischer, sprühend-überbordender Lebensfreude – zu sich selbst zu kommen (die einzige Episode, in der der Film Jazz in New York zeigt, ist situiert in Toms Souterrain-Apartment; dort hört dieser, als Vorbereitung für das Zusammentreffen mit Dickie, angespannt und verständnislos Jazzplatten). Tom beginnt in Italien, Jazz zu lieben (in einem seiner letzten Gespräche mit Dickie gesteht er ihm – und das ist einer der wenigen wahren Sätze, die der gewohnheitsmäßige Lügner im Film spricht – seine erworbene Leidenschaft für die nichtklassische Musik). Allerdings sehen wir Tom den ganzen Film hindurch nie am Klavier Jazz spielen. Das Klavier,

Toms Instrument, bleibt der Klassik vorbehalten. Auf ihm intoniert Tom immer wieder das *Italienische Konzert*; das erste Mal im leeren Opernhaus, in New York, in dem er eigentlich auf der Herrentoilette arbeitet – und dann wiederholt in Italien. Das Klavier ist nicht nur Toms musikalisches Ausdrucksmittel. Es steht auch metonymisch für ihn ein. Schon der Vorspann des Films (in dem sich in einer schwarzen Fläche Spalten öffnen,<sup>55</sup> hinter und in denen sich Toms Porträt abbildet) – lässt sich auf das Klavier als Leitinstrument des Films beziehen; die Spalten bilden jene (Klavier-)Tastatur ab, auf der Tom sich auszudrücken versucht (seine »Klaviatur der Gefühle«): mit nicht wirklich großem Erfolg (dazu ist die Sprache der Musik dann doch zu ambigue, zu wenig semantisch fixiert). Ein einziges Mal, als er in Venedig mit Peter Smith-Kingsley zusammen ist, spricht ihn dieser auf seine Trauer an (vermutend, dass Tom traurig sei, weil ihn die von ihm gespielte Musik traurig mache). Tom, dessen Seelenzustand kein Effekt der Musik, sondern der Gewissenslast und der verleugneten, »eingeschlossenen« Homosexualität ist, vermag sich Peter Smith-Kingsley nicht zu öffnen. Dennoch: Die klassische Musik bildet für Tom und für Peter, den englischen Dirigenten, so etwas wie einen homosexuellen Selbstverständigungsraum, in dem sie sich in empfindsamer Kunstsinnigkeit treffen können.

Die Spalten, die (Klavier-)Tasten, mit denen der Vorspann spielt – und die Toms Gesicht aus dem Dunkel heraus erscheinen lassen –, verweisen auf ein zentrales Thema des Films: auf die Fragmentierung, die auch im Titel des Films fassbar wird. In der Titelanimation des *TALENTED MR. RIPLEY* ist das Attribut »talen-

Fragmentierung als Sujet: Matt Damon als »Jude Law«





Eros und Narziss

ted« nur das letzte in einer Serie flüchtig und austauschbar präsentierter Attribute. Diese Attribute zitieren die Figurenrede von Peter Smith-Kingsley in der Schlusssequenz: Der wird damit positive Eigenschaften von Tom Ripley benennen. »The Innocent Mysterious Yearning Secretive Sad Lonely Troubled Confused Loving Musical Gifted Intelligent Beautiful Tender Sensitive Haunted Passionate Talented Mr. Ripley«. Der Film, der Vorspann beginnt mit einem Zitat der letzten Einstellung des Films, einer Großaufnahme, in der das Gesicht Ripleys schließlich in ein Prisma aufgelöst wird. Wir haben es also mit einer Kreisstruktur zu tun. Mit facialen Konstruktionen sind wir den Film hindurch befasst: bis hin zur Auslöschung des angeeigneten Gesichtes von Dickie auf dem Passfoto des Personalausweises.

Diese Konzentration auf das Gesicht steht meist auch im Zusammenhang mit dem in unterschiedlichen Kontexten favorisierten Spiegelmotiv. So etwa auf der Fahrt mit Dickie im Zug, als er – vorgebend zu schlafen – wie zufällig seinen Kopf auf Dickies Brust fallen lässt und danach eine Spiegelbegegnung seines und Dickies Kopfes im Abteilstfenster beobachtet (bei der unklar ist, ob er beide Köpfe übereinander blenden will oder ob der eine Kopf dem anderen einen Kuss geben soll).

So etwa in der Badewannenszene, in der Dickie im Wasser sitzend mit Tom Schach spielt. Tom schaut sich sein Gesicht (wie einst Narziss) im Wasser an, um dann verschämt, aber voller Begehren den nackten Körper des der Badewanne entstiegene Dickie zu beäugen. So in der besonders exponierten Spiegelszene, in der Tom halb als Dickie verkleidet (»halb« insofern, als er nur Hemd, Jackett, Unterhosen, Schuhe, Hut und Schal, aber keine Hosen trägt) vor einem Stehspiegel eine fast musicalmäßige choreografierte Tanzszene hinlegt.

#### NARZISS HINTERM SPIEGEL

Der Film zitiert also sein eigenes Kostümverfahren: Der Zuschauer, die Zuschauerin sieht Tom bei einer Gesangs- und Tanznummer zu, in der »doing film« und



We're not dressing

»doing gender« korrelieren. Vom Plattenspieler kommt (der zuvor bereits extradiegetisch angestimmte und nun intradiegetisch eingespielte) Bing-Crosby-Song *May I?* aus der Musical Comedy *WE'RE NOT DRESSING*<sup>56</sup> von 1934. Tom spielt im Stil von Music Hall und Vaudeville eine Nummer nach: Er liefert also ein Update des 30er Jahre-Klassikers und singt: »May I be the only one to say I really fell in love the day I first set eyes on you.«

Tom wird bei seiner Travestie von Dickie überrascht – und das führt zu einer dreifachen Brechung der Inszenierung: Als Dickie hereinkommt, flüchtet Tom hinter den Spiegel, nur noch sein Kopf und seine Füße sind sichtbar; im Spiegel dagegen sehen wir den Körper des hereingekommenen Dickie; neben dem Spiegel ist ein Männertorso aufgestellt. Tom erscheint als körperlos – Dickie ist derjenige, der ihm im Spiegel seinen Körper leiht (ironischerweise in dem Moment, in dem er Tom tadelt und zurechtweist, der qua Kleidung seine Identität usurpiert hat). Der Männertorso, der neben dem Spiegel steht, verweist nicht nur auf das Problem der Fragmentierung, das für den Film so bedeutsam ist; er verweist auch auf das heimliche Sujet, das zwischen Tom und Dickie verhandelt wird: das homosexuelle (dissoziierte, nicht in die Beziehung integrierte) Begehren, das zwischen Tom und Dickie steht.<sup>57</sup>

Durch das im Film vielfach variierte Spiegelmotiv wird die Identitätsproblematik, die Auflösung des Subjektes und kontextabhängige Neukonstruktion, auch auf der visuellen Ebene thematisiert. Der Film setzt durchaus auf ganz traditionelle Weise Narzissmus in Szene (die bedeutsamste Episode in diesem Zusammenhang ist zweifellos jene, in der Tom sich in der Wasseroberfläche der Ba-



Narziss hinterm Spiegel

dewanne spiegelt, aus der als männliche Seejungfrau Dickie steigt). Allerdings ist die Narzissmustopik, auch in dieser Szene, immer schon prekär: Liebt Tom nun sich – oder nicht doch Dickie? Liebt er in Dickie nur ein idealisiertes, phantasmagorisch überhöhtes Selbstbild – oder eignet er sich Dickies Identität nur deshalb an, weil ihm diese Annexion leichter fällt als das Ausagieren seines homosexuellen Begehrens, das nicht den eigenen, sondern den Körper eines anderen Mannes meint? Ist homosexuelles Begehren, wie es die traditionelle Psychoanalyse postulieren würde, immer schon narzisstisch konfiguriert? Welche Bedeutung hätte die – bereits durchgespielte – Lesart der Bett-/Kabinenszene zwischen Tom und Peter nicht als Mordszene, sondern als Geschlechtsaktszene in Bezug auf die Narzissmusthematik? Scheint in dieser Schlussepisode doch ein narzisstisches Strukturmuster radikal aufgehoben zu sein. Das Problem des Narziss seit Ovid ist das Problem eines, der liebt (sich selbst nämlich), aber aufgrund dieser Objektwahl nicht die Erfahrung macht, von einem anderen geliebt zu werden.<sup>58</sup> Der Dialog der Kabinenszene nun macht deutlich, dass zum allerersten Mal im Film diese Möglichkeit des Geliebt-Werdens für Tom thematisiert wird.

TOM: [...] Tell me some good things about Tom Ripley. No, don't get up. Just tell me some nice things.

PETER: Good things about Tom Ripley? That could take me some time! ... Tom is talented. Tom is tender ... Tom is beautiful.

TOM: You are such a liar ...

PETER : ... Tom is a mystery ... Tom is not a nobody. Tom has secrets he doesn't want to tell me, and I wish he would. Tom has nightmares. That's not a good thing. Tom has someone to love him. That is a good thing. Tom is crushing me. Tom is crushing me. Tom, you're crushing me.

Der Film exponiert an dieser Stelle zumindest die Möglichkeit, einen Ausweg aus narzisstischer Selbstbezogenheit zu finden; und – wie bereits eingangs ausgeführt – es ist festzuhalten, dass (auch wenn die Mordlesart diejenige ist, die sich eher anbietet) die Lesart Liebesvereinigung definitiv nicht ausgeschlossen werden kann. Wie auch immer die Schlusszene aber gelesen wird, sie profiliert so oder so ein thematisches Zentrum des Films: den Narzissmus – und die Frage danach, ob es möglich ist, den Narzissmus hinter sich zu lassen. Dieses »Narzissmusproblem« wird im Film verschränkt mit Toms Identitätsproblematik verhandelt – am Ende des Films formuliert der Protagonist: »I'm going to be stuck in the basement, aren't I, aren't I, that's mine – terrible and alone and dark – and I've lied about who I am, and where I am, and now no one will ever find me. [...] I always thought – it would be better to be a fake somebody than a real nobody.« Tom scheint auch in dieser Schlusszene unter dem Lügenspiel mit seiner Identität zu leiden, sich zu wünschen, »er selbst zu sein«, was immer das sein mag – und der Film bietet sicher eine Form von moralistischer Lesart an, die die Geschichte eines Scheiterns erzählt und Tom als jemanden profiliert, der sich, statt er selbst zu sein, in ein – für andere tödliches – Lügennetz verstrickt. *THE TALENTED MR. RIPLEY* erlaubt aber sicher auch, und das ist wohl die spannendere Lesart, die Frage danach, wie jemand *eigentlich* ist, zu suspendieren. Tom führt den ganzen Film hindurch vor, wie er sich selbst erfindet; wie er mit Vorgaben spielt, wie er Gelegenheiten nutzt: Er ist ein Opportunist im sehr spezifischen Sinne des Wortes; er führt Gelegenheiten nicht herbei, aber wenn er über sie stolpert, vermag er sie für sich zu nutzen. Tom improvisiert. Er hat besser verstanden als Dickie, der sich so viel auf seine Lebensimprovisationen, auf seine Spontaneität und seine Leichtlebigkeit zugute hält, dass Leben »Spiel mit Vorgaben« ist, die variiert werden müssen. Offenbar waren die Bachschen Improvisationen im *Italienischen Konzert* der effektivere Übungsplatz für Lebensimprovisationen, als die Sessions im Jazz-Keller es für Dickie waren. Diese Improvisationen führen Tom zur Übernahme von Dickies Identität – und (damit wird das überkommene Identitätskonzept, an dem der Film nur vorgeblich festhält, deutlich überdehnt) es lässt sich nicht wirklich behaupten, dass Tom einen schlechteren Dickie abgibt, als Dickie es tat.

Nicht nur, dass Tom Dickies Passbild besser entspricht, als es Dickie selber tat, Letzterer wurde von den Angestellten von American Express, die ihm Geld



Wer ist wer?

auszahlen sollten, immer misstrauisch beäugt, sein Konterfei wurde sorgfältigst mit dem Foto im Pass verglichen. Tom dagegen erregt kein Misstrauen – Dickies Foto wird problemlos als Toms Ablichtung anerkannt. Überdies ist Tom auch noch in anderer Hinsicht der bessere, der mit sich selbst identischere Dickie. Er vermag das ererbte Geld stilvoller auszugeben; er schreibt Marge Briefe, er beschenkt sie. Toms Inszenierung seiner selbst als Amerikaner in Italien fällt nicht hinter die Dickies zurück. Ohnehin scheinen in einem Film, der extravagante, outrierte Inszenierungen und Performanzen vorführt, in dem Auftritte von Personen wie Auftritte von Figuren im Musical gestaltet sind,<sup>59</sup> die Personen zu einer Funktion ihrer Performanz zu werden. Wenn Tom, zum Beispiel in dem Schlussgespräch des Films, eine Form von ontologischem Identitätsmangel beklagt, ist er also nicht wirklich auf jener Höhe, auf der der Film das Problem von Performanz und Identität verhandelt: Die Erzähltechnik des Films macht Identität zu einer vielleicht noch nostalgisch gefeierten, aber eben zu einer überkommenen Größe, die jedenfalls nicht mehr handlungserklärend ist. Die Frage nach der Identität wird heruntergerechnet auf die Frage danach, was »ausieht wie« respektive »sich verhält wie«. Insofern formuliert Freddy Miles kurz vor seinem Tod gegenüber Tom tatsächlich einen der zentralen Sätze des Films: »The only thing that looks like Dickie is you.«

#### GÖTTERVATER GREENLEAF UND KAIN VERSUS ABEL

Auch Herbert Greenleaf, der Tom Ripley zu Beginn des Films nach Europa geschickt hat, um den abtrünnigen Sohn zurückzuholen und der im letzten Teil des Films zusammen mit einem Privatdetektiv wieder auftaucht, um den Tod des eigenen Sohnes aufzuklären,<sup>60</sup> scheint jenes »look alike«, die Ähnlichkeit von Dickie und Tom zu bemerken,<sup>61</sup> jedenfalls behandelt er Tom, wie er Dickie behandelt hatte: Er stattet ihn finanziell großzügig aus, zahlt an ihn eine Apanage, wie sie auch an seinen geliebten Sohn geflossen war. Auf eine Weise adoptiert Herbert

Greenleaf Tom. Nachträglich rechtfertigt er damit fast Toms Usurpation der Existenz des ermordeten Dickie. Das Geld, das er Tom zahlt, fungiert als Schweigegeld (Herbert Greenleaf ist – wie die italienische Polizei – überzeugt, dass sein Sohn der Mörder Fred dys ist, und möchte verhindern, dass Tom den Behörden belastende Informationen über Dickie zukommen lässt). Überdies würdigt Herbert Greenleaf mit der großzügigen Abfindung (einer Art Pension, die er nicht Marge, sondern Ripley zukommen lässt) dessen Position als engster Freund seines Sohnes. Immer wieder macht er deutlich, dass er Tom glaubt (und nicht Marge), dass er davon ausgeht, der Freund Tom und nicht die Freundin Marge verfüge über die intimere Kenntnis in Bezug auf Dickie. Der Eindruck lässt sich nicht ganz von der Hand weisen, dass der Magnat Greenleaf die homosozialen/homosexuellen Beziehungsstrukturen seines Sohnes nicht nur nicht sanktioniert, sondern anerkennt. Für Herbert Greenleaf ist ganz klar: Privatestes und Persönlichstes klären Männer »unter sich« (klärten Dickie und Tom untereinander, wie es nun Tom und Herbert Greenleaf tun), Frauen stören solche Männerbünde nur.

Die Annahme, dass Greenleaf senior die dubiose Beziehung seines Sohnes zu Tom Ripley deckt und postum prämiert (er erklärt faktisch Tom – und eben nicht Marge – zur »Witwe« seines Sohnes), rückt den amerikanischen Tycoon, der auf den ersten Blick für das steht, was sein Sohn Dickie flieht: eine traditionelle familiäre Konstellation, ein wenig ins Zwielficht.

Der amerikanische »Übervater« scheint korrumpierbar und korrumpiert zu sein, charmiert und eingenommen von Tom (wie er zuvor auch von Dickie eingenommen war, dem er trotz allen Grolls die finanziellen Zuwendungen nicht kürzte); seine kranke Frau schiebt er vor sich her: literal (sie sitzt im Rollstuhl) und auch figurativ (sie ist seine »screen woman«; der Schirm, der ihn selbst und alle anderen einer soliden familialen Konstellation versichert). Der Konzernchef Greenleaf, der doch für die ökonomischen und familialen amerikanischen Werte zu stehen scheint, setzt zugleich die Brüchigkeit dieser Werte in Szene: Er verschwendet sein Geld, um nach der Dolce Vita seines Sohnes auch die von dessen Mörder zu finanzieren; er wird zum homosozialen Schutzpatron des homosexuellen Ripley, dem er sehr viel freundlicher gesinnt zu sein scheint als der »verfehlten Witwe« Marge. Diese Dubiosität Greenleafs, der in Minghellas Film durchaus als amerikanische Allegorie fungiert, als Inbild aller Dollarkönige, »selfmade men« und erfolgreicher Unternehmer, versieht die Gender-Topographie, mit der *THE TALENTED MR. RIPLEY* arbeitet, mit irritierenden Markierungen. Toms Trip erscheint nun nicht mehr als Reise vom eindeutig heterosexuell konnotierten Amerika über Italien ins homosexuelle Eldorado Griechenlands; schon im Amerika,



»Male bonding«: Tom und Mr. Greenleaf sr.



Heterotopisch: die Greenleaf-Schiffswerft und der New Yorker Dachgarten

das Tom Ripley verlässt, sind Verwerfungen in die heterosexuelle Matrix eingezeichnet. Die beiden Orte, an denen Herbert Greenleaf zu Beginn des Films auftritt, sind der New Yorker Dachgarten, in dem jenes Fest stattfindet, auf dem Tom Ripley als Klavierbegleiter auftritt – und seine Werft, auf der er (große) Schiffe bauen lässt. Beide Orte, der Garten und die Werft, haben heterotopische Konnotationen: der Garten als einer der privilegierten Orte der Heterotopie, und die Werft als Ort, an dem jene Schiffe gefertigt werden, die für Foucault (das wurde bereits im Kontext der *ENGLISH-PATIENT*-Lektüre ausgeführt) die Heterotopie schlechthin darstellen.<sup>62</sup> Derselbe Mann also, der Tycoon Greenleaf, der für den amerikanischen Wertekanon »an sich« steht, wird in Bezug zu Räumen gesetzt, die jene eindeutige Zuordnung zu Norm und Tradition in Frage stellen.

Auf dem Gartenfest in luftiger Höhe singt Frances, die junge Frau, die Ripley auf dem Klavier begleitet (und die im Folgenden, wie auch Meredith, zu einer seiner Screen-Frauen wird<sup>63</sup>), ein *Lullaby for Cain*.<sup>64</sup> Dieses Wiegenlied, das

Frances »als Eva« singt, ist insofern instruktiv, als es als musikalisches Motto des TALENTED MR. RIPLEY zu gelten hat – und eine Deutungsfolie vorgibt, auf die die Protagonisten selbst auch immer wieder zu sprechen kommen. Dass sie nun »Brüder« seien, ihre Erfahrungen als Einzelkinder, nachdem sie sich getroffen haben, nun hinter sich lassen können, davon ist wiederholt die Rede: »You're the brother I never had«, erklärt Tom dem bewunderten und geliebten Dickie. Immer wieder werden Dickie und Tom filmisch nicht nur als Brüder, sondern gar als (siamesische Zwillinge) in Szene gesetzt: Der eine (Tom) vermag gar, in die Haut des anderen zu schlüpfen, dessen Existenz auf sich zu nehmen. Dennoch: Die Brüderrhetorik, die der Song *Lullaby for Cain* vorgibt, ist irreführend – auch wenn in dem Eingangswiegenlied das erste jener Attribute auftaucht, das der den Titel vorstellende Filmvorspann Tom zuspricht: »innocent«. Die Brüderrhetorik ist deshalb irreführend, weil sie ein Deckschirm für das »eigentliche« Sujet Homosexualität ist.<sup>65</sup> Tom spricht Dickie als seinen Bruder an, weil er sich nicht traut, ihn seinen Geliebten zu nennen. Die Bruderadresse ist eine Deckadresse – und diese Deckadresse stellt das an den Beginn des Films gestellte Wiegenlied aus.

#### TOPOGRAPHISCHE KONSTELLATIONEN UND KONNOTATIONEN

Auch im weiteren Verlauf des Films wird es immer wieder um solcherart falsche Adressen gehen – und seien es Wohnungsadressen, wie Toms in Rom unter dem

Toms Apartment in Rom





Binäre Topographik: unten und oben

Namen von Dickie gemietete Wohnung, die aufwendig durch »schwules Dekor« gekennzeichnet ist: »Schwere Brokatvorhänge, vergoldete Türen, rote Plüschsofas, Seidentapeten und als besondere Ausstaffierung die Büste des Hadrian.«<sup>66</sup> Das römische Apartment, das Tom als Dickie mietet, scheint so aufwendig möbliert und ausgestattet zu sein, um die psychischen Fragmentierungen und Zerstückelungen seines Bewohners, die *THE TALENTED MR. RIPLEY* immer wieder in Szene setzt, auszubalancieren. Gespiegelt und in Szene gesetzt werden diese Fragmentierungen und Zerstückelungen in jener Episode, in der Tom bei Sonnenuntergang<sup>67</sup> oberhalb des Forum Romanum sitzt, mit einem Buch. Ripley figuriert hier topisch *den* kulturinteressierten Italienreisenden. Er blickt auf eine Ruinenlandschaft, in der Zerrüttungen, Zerstörungen, Fragmentierungen, isolierte Spuren der Vergangenheit zu lesen sind: Das Ruinenfeld wird zum Bild für Toms prekäre Existenz. Die Szene verweist aber auch auf Toms Einsamkeit (das Forum ist menschenleer – der Zuschauer weiß, dass Tom lieber mit Dickie zusammen wäre: Dickie aber wurde von Freddy mit Beschlag belegt). Zuvor hatte Ripley auf einer Piazza jenes innige Männerpaar gesehen, das ihm – in aller Straßen-Öffentlichkeit – eine Form von Intimität vorführt, wie er sie selbst gerne hätte. Statt mit Dickie Rom zu erkunden, sitzt Tom aber einsam und frierend in der Abenddämmerung.

Die räumlichen Konstellationen, in die der Film seinen Protagonisten (und dessen Mitspieler) positioniert, bebildern Seelen- und soziale Lagen: Zerrüttung, Einsamkeit, aber auch bittere Armut (Ripleys »dunkles«, »tiefes« New Yorker Kellerloch) oder strahlenden Reichtum (der uns im Film auf der luftigen und sonnigen Dachterrasse eines Hochhauses erstmals begegnet).

Und auch das filmische Italien lässt sich separieren in die hellen lichten Räume (etwa in Mongibello oder auf dem offenen Meer) und die »darkrooms« (die neapolitanische Jazzbar, das venetianische Polizeirevier, Toms Keller in Rom, die abgedunkelten Schiffskabinen), in die Räume von High Culture und Low Culture (römische Oper versus neapolitanischen Vesuvio; Grandhotel versus Gol-



Bright places – »dark-rooms«

doni et cetera). Immer wieder aber kollabieren diese binären Oppositen: Das Jazzfestival in San Remo, das Tom und Dickie auf ihrem letzten gemeinsamen Trip besuchen, präsentiert »low« Jazz in einem als »high« zu beschreibenden Ambiente – auf den Terrassen edler Hotels. Der Film entkommt einer einfachen binären Logik der Entgegensetzungen aber auch, weil er immer wieder Transfers und Bewegungen inszeniert. Vor allem der Protagonist Tom ist – seinem unausgesprochenen Go-East-Motto folgend – ständig in Bewegung: auf Schiffen, in Zügen. Athen, Griechenland, das utopisch konnotierte Eldorado (vielleicht nicht nur antiker) Homosexualität, erreicht Tom allerdings nicht – jedenfalls nicht im Film: der endet, als sein Protagonist sich auf dem Weg von Venedig nach Athen befindet, irgendwo dazwischen im Mittelmeer. In diesem »Dazwischen« spielt der Film, der vom sinnierenden Tom in seiner Schiffskabine seinen Ausgang nimmt (und an seinem Ende zu seinem Protagonisten zurückkehrt, der an seine »Leichen im Keller« denkt<sup>68</sup> – und an Peter).

Peter hatte nie Tom, sondern allenfalls Dickie als Mörder in Betracht gezogen. Dass Dickie, dass ein Mörder mit einem Mord leben könne, vermag Peter Smith-Kingsley sich nicht vorzustellen, und so fragt er Tom:

PETER : Can you imagine, if he did kill Freddie, what that must be like? Just to wake up every morning, I mean, how can you? Just wake up and be a person, drink a coffee ...?

TOM: Whatever you do, however terrible, however hurtful – it all makes sense, doesn't it? In your head. You never meet anybody who thinks they're a bad person.

PETER: But you're still tormented, you must be, you've killed somebody ...

TOM: Don't you put the past in a room, in the basement, and lock the door and never go in there? That's what I do.

PETER: Oh yes. Of course in my case it's probably a whole building.

TOM: And then you meet someone special and all you want to do is toss them the key, say open up, step inside, but you can't because it's dark and there are demons and if anybody saw how ugly it is . . .

Sowohl die Kellermetaphorik als auch die Schlüsselmetaphorik verweisen auf einen homosexuellen Subtext; Toms Rede vom »basement«, vom »cellar« nimmt ganz literal Bezug auf jenes Kellerloch, in dem er in New York lebt (auf die »Tiefen der Gesellschaft« mithin, denen er zu entkommen sucht); das »basement« meint aber auch figurativ jenen »unteren« (Blaubart-)Mordraum in Toms Existenz und Psyche sowie jene »unteren Räume« seiner schambesetzten Homosexualität. Beide Geheimnisse, die Morde und die Homosexualität, stehen in Konnex miteinander. Tom kann Peter weder das eine noch das andere gestehen. Er kann ihm den Schlüssel zu seiner Homosexualität deshalb nicht geben, weil er das Gefühl hat, als Mörder könne er sich Peter nicht entdecken. Mit seiner Rede davon, jemandem den Schlüssel geben, meint Tom sowohl das Mordgeständnis als auch das Homosexualitätsgeständnis, das damit in die Sphäre des ganz und gar Verbotenen und Strafwürdigen gerät. Mord und Homosexualität rücken nebeneinander, werden zu Synonymen.<sup>69</sup>

Peter Smith-Kingsley, der mit großer Selbstverständlichkeit und Souveränität jene Homosexualität lebt, die für Tom verschlossen ist und der gegenüber Tom sich verschlossen zeigt, lässt sich auf das Bild Toms vom verschlossenen Keller zwar ein – aber nur um es mit Eleganz und Leichtigkeit zu suspendieren. Peters »Geheimnis« der Homosexualität ist nicht mehr im Keller eingeschlossen, sondern in allen Zimmern zu Hause. Was Smith-Kingsley Ripley also anbietet (natürlich ist das »Haus« ein populäres Bild für die Psyche eines Menschen), ist eine Strategie der Integration: Er schlägt ihm vor, seine Homosexualität anzuerkennen und öffentlich zu machen, sie aus dem Keller heraus und ins Haus einziehen zu lassen.

Minghellas Film schickt Tom also auf seine lange Reise aus den Kellerlöchern und Herren-WCs von New York über Italien nach Athen. Und stattet ihn auf dem letzten Teil seiner Reise noch mit einem ganz besonders netten homosexuellen Reisebegleiter aus. Tom trifft Peter in Venedig – jener Stadt, die (nicht nur<sup>70</sup>) in den englischen Reiseberichten des 19. und 20. Jahrhunderts als Sündenpfuhl, als Ort der Lüsterheit und Ausschweifung, der Dekadenz und der Sinnenfreude geschildert wird.<sup>71</sup> Wir können davon ausgehen, dass Peter weiß, warum er in Venedig lebt – und warum er Tom auf seinen Trip nach Athen, nach Griechenland, ins Eldorado der antiken Homosexualität, mitnimmt.

In den Interviews, die Minghella in Bezug auf seinen Film gab, in seinem auf



Die lange Reise ...



... das Ziel?

DVD abhörbaren Audiokommentar, in der Filmpromotion war vom Homosexualitätssujet des Films allerdings nicht die Rede: wohl deshalb, weil das Gros des heterosexuellen Publikums nicht verschreckt werden sollte. Das Filmthema – so Minghella – sei der Wunsch des Protagonisten, jemand anderes zu sein; es gehe um Identitätsprobleme. Die Analyse sollte deutlich gemacht haben, dass – wenn der Film Identitätsprobleme verhandelt – es Probleme der *Performanz* von »gender identity« sind. Weder die erzählte Kriminalgeschichte noch die heterosexuelle Liebesgeschichte vermögen einen funktionierenden Deckschirm für den Gays' Film abzugeben, als der *THE TALENTED MR. RIPLEY* zu rubrizieren ist. Für einen Krimi stimmt das Timing des Films nicht, es fehlt ihm an Thrill, und die Lovestory zwischen Dickie und Marge fungiert ganz deutlich *nicht* als energetisches Zentrum des Films: Wir haben es mit einer Boy-meets-Boy-Geschichte zu tun – mit einer Liebesgeschichte zwischen Männern. Und so ruft Minghellas Film das gängige (heterosexuell grundierte) Repertoire an Gender-Topiken, an Gender-Ikonographien auf – unterzieht dieses Repertoire aber einer

homosexuellen »Umschrift«. THE TALENTED MR. RIPLEY eröffnet ein Feld von Gender-Diffusion: Minghellas Film setzt – das war zu zeigen – auf Hybridisierungen verschiedenster kultureller Konzepte, insbesondere auf Gender-Hybridisierungen.

- 1 THE TALENTED MR. RIPLEY, USA 1999; Regie: Anthony Minghella; Drehbuch: Anthony Minghella, nach dem gleichnamigen Roman von Patricia Highsmith; DarstellerInnen: Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett, Philip Seymour Hoffman, Jack Davenport, James Rebhorn, Philip Baker Hall; Kamera: John Seale; Schnitt: Walter Murch; Musik: Gabriel Yared; Kostüme: Ann Roth, Gary Jones; Paramount Pictures & Miramax Films 1999.
- 2 Vgl. Michel Foucault: Andere Räume [1967], in: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig <sup>3</sup>1993, S. 34–46.
- 3 PLEIN SOLEIL, F 1960, R: René Clément.
- 4 Das heißt nicht, dass Cléments Film keinem Queer Reading unterzogen werden könnte – auch in PLEIN SOLEIL geht es um eine prekäre Männerfreundschaft. THE TALENTED MR. RIPLEY setzt homosziale und homosexuelle Konfigurationen aber mit weit größerer Entschiedenheit in Szene.
- 5 Obgleich Clément »semi-dokumentaristisch« arbeitet, als künstlerisches Stilmittel etwa die Handkamera einsetzt.
- 6 LA DOLCE VITA, I 1960, R: Federico Fellini.
- 7 In seinem DVD-Kommentar erläutert Minghella, er habe Dickies Rolle mit dem englischen Schauspieler Law besetzt, weil dieser so »unbearable handsome« sei – und diese umwerfende Schönheit wird tatsächlich vom Film aufwendig inszeniert, i. e. hervorgebracht.
- 8 Es bleibt offen, wie freiwillig sich Dickie mit Marge verlobt hat. Sie ist es jedenfalls, die diesbezüglich initiativ wurde. Sie folgte Dickie nach Italien; sie schenkte ihm einen Verlobungsring.
- 9 Tom selbst spricht zwar nicht vom »cellar«, aber vom »basement«, aus dem nicht herauskommen zu können er beklagt.
- 10 Zu konzedieren ist, dass der Film eine Reihe von Hinweisen gibt, die uns veranlassen sollen, von einem Mord auszugehen. Als Tom Meredith trifft, fragt er sie, ob sie allein reise. Dem Zuschauer wird suggeriert, dass Tom mit dem Gedanken spielt, in diesem Falle Meredith (und nicht Peter) umzubringen. Meredith reist aber nicht allein, sondern mit ihrer gesamten Familie, die Tom als Dickie kennt. Tom muss diesen Plan also verwerfen.  
Überdies sieht der Kinozuschauer Tom, bevor nur noch die Tonspur ihm mitteilt, was in der Kabine zwischen Peter und Tom passiert, mit einem Schal (einem Mordinstrument) in den Händen. Dieser Schal indiziert aber nicht zwingend einen Mord (sondern möglicherweise sexuelle Vorlieben: zu fesseln, gefesselt zu werden etc.).
- 11 Verbrächte er den Rest der Reise unter Deck, hielte er sich – diesmal vielleicht, ohne von schlechtem Gewissen gequält zu werden – in jenem »basement« auf, von dem den Film hindurch so viel die Rede sein wird.
- 12 Der Film bedient sich hier eines Wortspiels: »Tom, Tom, you are crushing me« kann in Bezug gesetzt werden zu: »to have a crush on somebody« (etwa: »in jemanden verliebt sein«).
- 13 Foucault: Andere Räume (Anm. 2).
- 14 Dietrich Fenner: Minghellas »Ripley« und Gender Performances, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 76.
- 15 Der Zuschauer, Zuhörer wohnt wie Tom dem Ende des zweiten Aktes bei, an dem das Duell der Freunde Onegin und Lenski stattfindet. »Vorangegangen war eine Eifersuchtsszene, in der der Dichter Lenski Onegin vorwarf, mit seiner Verlobten Olga zu flirten. Onegin erschießt Lenski und flieht entsetzt von dem Ort des Grauens« (Fenner: Minghellas »Ripley« [Anm. 14], S. 87). Dominique Fernandez liest Onegin als die einzige Oper mit explizit homosexueller Handlung: »Die Freunde treffen sich endlich, doch um sich zu schlagen und sich gegenseitig zu töten. Dieses Duell markiert gleichzeitig den Höhepunkt ihrer Liebe und die Bestrafung, die sie ihr zufügen müssen. Einige Schritte voneinander entfernt, unmittelbar bevor sie ziehen, drehen sie einander die Rücken zu und singen im Kanon: Gleichzeitig geeint und getrennt sind sie erst frei, sich ihre Zärtlichkeit zu zeigen, in dem Augenblick, in dem sie sich dafür bestrafen. [...] Lenski wird getötet, der Tod ist der einzige

- Ausweg, den ihr Begehren erlaubt, das Geständnis und die Neigung ihrer Liebe. »Jeder tötet, was er liebt« (Dominique Fernandez: *Der Raub des Ganymed*, Freiburg/Br. 1992, S. 198).
- 16 Tom weint beim Zuschauen – seit *PRETTY WOMAN* (USA 1990, R: Garry Marshall) ein Charaktertest für Titelhelden. Meredith liest Toms Tränen (natürlich nicht als Reue eines Mörders, sondern) als Indiz seiner Feinsinnigkeit.
- 17 Der *Locus classicus*, der Vampirikonographien ausführt und Vampirvernichtungsstrategien expliziert, ist Bram Stokers *Dracula* (Bram Stoker: *Dracula* [1897], New York 1997; vgl. auch Claudia Liebrand: *Vampir/inn/e/n*. Anne Rice' *Interview with a Vampire*, Sheridan LeFanus *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula*, in: *Freiburger FrauenStudien* 4 [1998], Bd.: *Frauen und Mythos*, S. 91–113).
- 18 Wichtig ist das Vampirsujet auch als Beschreibungsfolie der Beziehung zwischen Tom und Dickie, die durchaus etwas Vampirisch-Aussaugendes hat. Das Einzige, was nicht ganz klar ist, ist: wer wen aussaugt, wer der Vampir ist.
- 19 Zum »Kultstatus« des Vampirismus in Queer Communities vgl. z. B. Ken Gelder: *Reading the Vampire*, London/New York 1994 oder Richard Dyer: *Children of the Night*. *Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*, in: Susannah Radstone (Hg.): *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*, London 1988, S. 47–72.
- 20 Minghella spricht in seinem DVD-Kommentar von der »classical American idea [...] of rebirth in Europe«.
- 21 Diese – und andere – Schuhe werden in Minghellas Film wie Fetische inszeniert. Zum Begriff und zur Diskussion des Fetischs vgl. Emily Apter: *Demaskierung der Maskerade*. *Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere*, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 177–217; Marjorie Garber: *Fetisch-Neid*, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 231–249.
- 22 *MORTE A VENEZIA* (dt. Titel *TOD IN VENEDIG*), I/F 1971, R: Luchino Visconti.
- 23 Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.
- 24 Zur Semantisierung des Ostens, des Morgenlandes als homosexuell vgl. Robert D. Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000.
- 25 Bei Mongibello handelt es sich um einen Fantasieort. Eigentlich ist »Mongibello« die Bezeichnung der Sizilianer für den Ätna.
- 26 Kurz danach arrangiert er ein Treffen mit Marge und Dickie am Strand. In dem kurzen Gespräch zwischen den drei Amerikanern weist Dickie darauf hin, dass Marge und Tom beide so »weiß« seien, konstatiert also eine Ähnlichkeit zwischen beiden. Die Ähnlichkeit beider wird sich nicht auf ihre Hautfärbung beschränken: Tom und Marge werden um dasselbe Liebesobjekt, um Dickie, kämpfen.
- 27 Diese ist sicher auch als ironisches Zitat der amerikanischen TV-Serie *BAYWATCH* (USA 1989–2001) zu lesen.
- 28 *REAR WINDOW*, USA 1954, R: Alfred Hitchcock.
- 29 Fenner: Minghellas »Ripley« (Anm. 14), S. 28.
- 30 Als Dickie setzt er dann die Brille ab.
- 31 Brillen sind im Film als Instrument der Blickordnung nie ein naives Requisit: Seit Eisenstein ist die Brille topisch für verstellte Wahrnehmung und Lüge.
- 32 »Eines der Maskerade-Accessoires Ripleys zur Inszenierung der Doppelrolle Tom Ripley und Dickie Greenleaf wird der Einsatz seiner Brille sein. Bis zu Dickies Tod ist sie Toms unentbehrlicher Begleiter. Ripley ist stark kurzsichtig, setzt seine hässliche »Clark-Kent«-Brille sofort nach dem Erwachen auf und benötigt sie bei allen Tätigkeiten, er braucht sie zum Lesen so sehr wie zur Wahrnehmung seiner Umgebung. Tom ist der, der sieht, Tom Dickie der, der angesehen wird. Ripley inszeniert seinen Greenleaf stilet und originalgetreu ohne Brille, was jedoch bedeutet, dass er als Greenleaf-Imitat seheingeschränkt durch das neue Leben läuft. Die Brille [...] verleiht Tom, dem Sehenden, mehr männliche Kontrolle und macht Dickie wie auch die Tom Dickie-Inszenierung zum Objekt des Blicks. Dickie Greenleaf selbst betont, dass er keine Brille braucht, weil er nie liest« (Fenner: Minghellas »Ripley« [Anm. 14], S. 42).
- 33 Dass Schiffe weiblich sind, hat zuletzt James Cameron in *TITANIC* (USA 1997) in Szene gesetzt (das Englische fixiert diese Semantisierung von Schiffen grammatikalisch: ein »boat« ist eine »she«): Ich werde im Kontext meiner *PEARL-HARBOR*-Lektüre ausführlich darauf zu sprechen kommen.
- 34 Vgl. Auch Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. 84.
- 35 Geschlechtlich indifferent ist auch die Singstimme vom Matt Damon: Damon singt auf der Bühne

- des Nachtclubs Hot Jazz Vesuvio *My Funny Valentine* (wir haben es also immer wieder mit Theater, mit Show *im* Film zu tun).
- 36 Es gibt in Italien nicht nur »keine Homosexuellen«, es gibt in Italien vor allem keine Strafgesetzgebung gegen Homosexuelle. Der in Venedig wohnende Engländer Peter Smith-Kingsley folgt wohl dem Ratschlag seines Landsmannes E. M. Forster: »I'm afraid I can only advice you to live in some country that has adopted the code Napoleon, ... France or Italy, for instance. There homosexuality is no longer a crime. ... England has always been disinclined to accept human nature.« (E. M. Forster: Maurice, London 1971, S. 184 f.) Die zitierte Textstelle ist der abschließende Rat von Maurice Halls Analytiker Lasker Jones, für den Homosexualität nicht pathologisch ist.
- 37 Vgl. den »klassischen« Aufsatz von Joan Riviere: Womanliness as a Masquerade [1929], in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hg.): Formations of Fantasy, London 1986, S. 35–44, dt. Fassung: Weiblichkeit als Maskerade, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M. 1994, S. 34–48.
- 38 Tauben gelten seit der Antike als »Vögel der Venus«.
- 39 Nach der Filmlektüre Dietrich Fenners schwängert Dickie *nicht* Silvana, sondern spielt der Dorfgemeinde und Marge ein Verhältnis mit dieser nur vor, um von seiner eigentlichen Affäre – mit Fausto – abzulenken. »[...] Schuld trifft Dickie offenbar nur in unterlassener Hilfeleistung, als seine Freundin ihn um Geld für einen Schwangerschaftsabbruch gebeten hat. Als Zeuger schließt sich Dickie aus, da er nie mit ihr geschlafen hat. Silvana war – wie Dahlia im Vesuvio – eine bezaubernde Anbeterin, aber keine Sexpartnerin für Greenleaf. Das Kind ist weder von ihm noch von ihrem Verlobten Guiseppa. Doch Dickie akzeptiert stillschweigend Ripleys bedrohliche Loyalitätsbekundung, da sie doch die Alibi-Funktion Silvanas über ihren Tod hinaus bestehen läßt und seine wahrhaft amourosen Treffen mit Fausto deckmäntelt. Zu auffällig waren seine Rendezvous mit Silvana in dem helllichten Bergdörfchen (möglicherweise hat sie Dickie zu einem anderen Rendezvous gefahren), zu schlecht auch seine Lügen gegenüber Marge, die insoweit subversiv waren, als er ihr die Wahrheit erzählt hatte: Er war mit Fausto fischen. Fausto wird von Dickie in der Öffentlichkeit geküßt, in dunklen Bars getroffen und von Marge zu den wichtigen Männern gezählt, die in Dickies Leben eine Rolle spielen. »It's always the same when someone new comes into his life – Freddy, Fausto, Peter Smith-Kingsley – ... and expecially you ... and that's only the boys.« Mit Silvana stirbt die Beziehung zu Fausto, der mit seinen starken Armen im Hafenbecken ihren Verlobten Guiseppa tröstet« (Fenner: Minghellas »Ripley« [Anm. 14], S. 63 f.). Tom wisse von Dickies Affäre mit Fausto nicht, ebenfalls nichts von einer (früheren) Affäre zwischen Dickie und Peter, von der Fenner ausgeht: »Im späteren Handlungsverlauf, nach Dickies Tod, könnte es Tom deutlicher erkennbar werden. Marge und Peter thematisieren, daß Peter für Dickie wichtig sei. Ein interessanter Fakt, da Peter von und für Musik lebt, die Greenleaf junior zuwider ist, weder über Geld verfügt noch über einen erlesenen Lebens- oder Kleidungsstil, der Dickie ebenbürtig ist. Auch Peter ist sicherlich kein Leistungs- oder Gesellschaftssportler, ebensowenig wie Tom. Als Erklärung bleibt, daß sich Peter und Dickie im schwulen Kontext, vielleicht in einer Untergrundszene, kennengelernt haben« (ebd., S. 135).
- 40 Vgl. Silverman: The Acoustic Mirror (Anm. 34), S. 27, vgl. auch: Katrin Oltmann: »Hybridisierung als Konzept« in Anthony Minghellas THE TALENTED MR. RIPLEY, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 9.
- 41 »Dickie hat Tom nicht nur das Leben der Reichen und Schönen nahegebracht, ihn eingeführt in die Herstellung von Cocktails und die Grundbegriffe des Segelns, er hat ihn auch ein Stück weit verführt, ihn durch seine feminine und körperliche Performance verwirrt. Tom hat Mut geschöpft, sich aus dem »Closet« zu trauen, seine Gefühle für einen, für den Mann, für Dickie zuzulassen. Denn die Leichtigkeit, mit der Dickie die extern wohnende Freundin Marge und das Zusammenwohnen mit Ripley in den vergangenen Monaten gelebt hat, wie er homosexuelle Identität diskret und mit Stil lebt [...], imponiert Tom, erweist sich aber gleichermaßen als Imago und Trugschluß« (Fenner: Minghellas »Ripley« [Anm. 14], S. 74).
- 42 Vgl. Oltmann: Hybridisierung als Konzept (Anm. 40), S. 36, Fußnote 106.
- 43 Mit seiner homosexuellen Disposition ist Tom (der überdies noch Agent ist, Spion – und sich als solcher auch verkleidet geben muss) noch so mancher anderen Travestie verdächtig.
- 44 Vgl. Oltmann: Hybridisierung als Konzept (Anm. 40), S. 23. Zum topischen Konnex von Weiblichkeit und Schauspielerei vgl. beispielsweise den Band von Renate Möhrmann (Hg.): Die SchauspielerIn. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt/M./Leipzig 2000, insbesondere S. 24–26 der Einleitung. Die diskursiven Verflechtungen von Weiblichkeit, Maskerade, Schauspielerei und Körperlichkeit beleuchtet die *Lulu*-Lektüre Silvia Bovenschens in ihrer frühen Studie: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des

- Weiblichen, Frankfurt/M. 1979, S. 43–59. Einschlägig zum Themenkomplex Maskerade ist der Sammelband von Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994; vgl. außerdem Mary Ann Doane: *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator* [1982], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 418–436; E. Ann Kaplan: *Is the Gaze Male?* [1983], in: dies. (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119–138; Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989; Claudia Liebrand: Hauptartikel »Maskerade«, in: Renate Kroll (Hg.): *Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*, Stuttgart 2002, S. 255–256; Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1975], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 34–47; dies.: *Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema«*. Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*, in: *Framework* 15/17 (1981), S. 12–15; Gaylyn Studlar: *Masochism and the Perverse Pleasures of Cinema* [1984], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 203–225.
- 45 Meredith formuliert gegenüber Ripley, sie seien »partners in disguise«.
- 46 Vgl. Oltmann: *Hybridisierung als Konzept* (Anm. 40), S. 27. Überdies verweist Marges Name darauf, dass sie nicht wirklich im Zentrum der Geschichte steht, die der Film erzählt, impliziert ihr Name doch auch ihre Randständigkeit: sie ist »at the margin«.
- 47 Selbst Tom, den sie durchaus als Konkurrenten um Dickies Gunst wahrnimmt, tröstet sie, als der, nachdem der Honeymoon seiner Beziehung mit Dickie verstrichen ist, an dessen Launenhaftigkeit und Kälte leidet.
- 48 Paltrow wurde von den Kritikern vorgeworfen, dass sie ihre Rolle zu outriert angelegt habe; meine These ist, dass Paltrow ihr hysterisches Spektakel auch kompensativ eingesetzt hat: als Aufmerksamkeitsfänger am Ende eines Films, der sie, die Oscarpreisträgerin und das Attraktionsobjekt von *SHAKESPEARE IN LOVE* (USA/UK 1998, R: John Madden), nicht als Blickfang eingesetzt hat.
- 49 Eine der Bedeutungen von »maintenance« ist »Aufrechterhaltung«, »Beibehalten«. Das ist insofern instruktiv, als über Marge ja das heterosexuelle Image Dickies aufrechterhalten wird. (Der Lexikoneintrag zu »maintenance« lautet: **maintenance** s. 1. Instandhaltung *f*, Erhaltung *f*; 2. *Technik* Wartung *f*; **maintenance man** Wartungsmonteur *m*; **maintenance-free** wartungsfrei; 3. Unterhalt[smittel *Plural*] *m*; **maintenance grant** Unterhaltszuschuß *m*; **maintenance order** *Recht* Anordnung *f* von Unterhaltszahlungen; 4. Aufrechterhaltung *f*, Beibehalten *n*; 5. Behauptung *f*, Verfechtung *f*; 6. *Recht* illegale Unterstützung einer prozeßführenden Partei [Langenscheidts Handwörterbuch Englisch, Teil 1 Englisch – Deutsch, Berlin u. a. <sup>7</sup>1993, S. 392].)
- 50 Mladen Dolar: *The Object Voice*, in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London 1996, S. 7–31 (hier: S. 18). Die Überlegungen zur Musik übernehme ich weitgehend von Katrin Oltmann (vgl. Oltmann: *Hybridisierung als Konzept* [Anm. 40], S. 48–77).
- 51 Dolar: *Object Voice* (Anm. 50), S. 19.
- 52 Diese Kulturgeschichte der Verschränkung von Weiblichem und Männlichem zeichnen zum Beispiel auch Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* nach (Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1996). Ausführlich dargestellt wird die Diskursgeschichte dieses Topos bei Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg/Br. 1995.
- 53 Allerdings handelt es sich bei der Produktionsfirma Miramax nicht um einen »echten« Independent, ist Miramax doch seit 1993 als vollwertiges Tochterunternehmen des Walt-Disney-Konzerns anzusehen.
- 54 »Besonders« am *TALENTED MR. RIPLEY* ist nicht die hybride Struktur (handelt es sich beim Medium Film doch immer um ein hybrides), sondern das reflexive Niveau, auf dem der Film diese Hybridität inszeniert.
- 55 Die Spalten des Vorspanns referieren auf zwei berühmte Hitchcock-Filme: den Vorspann von *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959), aber auch auf die Vorspann-Gestaltung des Serienkiller-Klassikers *PSYCHO* (USA 1960); beide Vorspanne sind vom »Altmeister des Vorspanns« Saul Bass realisiert worden, beide Filme thematisieren Identitätsfindung und -verlust.
- 56 *WE'RE NOT DRESSING*, USA 1934, R: Norman Taurog.
- 57 Eine weitere beeindruckende Spiegelszene ist die, in der Toms Kopf janusköpfig auf der schimmernden Oberfläche des Klaviers reflektiert wird. Als Tom den Deckel über der Tastatur schließt, wohnt der Zuschauer gewissermaßen der Trennung von siamesischen Zwillingen bei. Der Film operiert hier mit Effekten, die aus der Spiegelung auf gewölbten Oberflächen resultieren. Anschließend setzt Tom sich auch noch seine Brille auf (*das* Requisit, das ihn von Dickie am deutlichsten unterscheidet). Janus Dickie-Tom wandelt sich in Tom Ripley; das Doppelwesen wird zum Solitär.

- 58 Zumindest hingewiesen sei darauf, dass diese traditionelle Konzeption des Narziss, der sich selbst liebt, insofern nicht unproblematisch ist, als bereits der Narziss des Ovid sich *als einen anderen* begehrt (vgl. Ovid [Publius Ovidius Naso]: *Metamorphosen*, München 1990, III 341 ff., S. 88 ff.).
- 59 Erinnert sei an Freddy Miles' Auftritt auf der römischen Piazza.
- 60 Der italienischen Polizei traut er – nicht ganz ohne Grund – nicht viel zu.
- 61 Diese Ähnlichkeit zwischen Dickie und Tom ist durchaus nicht nur eine optische. Auch Dickie – wie Tom Narziss – hat einmal zumindest beinahe jemanden getötet. Das teilt der Detektiv, den Greenleaf senior engagiert, Tom mit. Während seines Studiums habe Dickie einen Kommilitonen fast erschlagen.
- 62 Foucault: *Andere Räume* (Anm. 2).
- 63 Marge und Dickie erzählt er, er sei mit Frances verlobt, mit der Frances, die als »Eva« das *Lullaby for Cain* sang (auf eine Weise verlobt sich Tom also mit einer »Mutterfigur«).
- 64 »*From the silence/ from the night/ comes a distant lullaby// Cry, remembering that first cry/ Your brother standing by/ and loves/ both loves/ beloved sons of mine/ sing a lullaby/ mother is close by/ innocent eyes/ and innocent eyes// Envy stole your brothers life/ came home murdered peace of mind/ left your nightmares on the pillow/ sleep now// Soul, surrendering your soul/ the heart in you not whole/ for love/ but love/ what toll// Cast into the dark/ branded with the mark/ of shame/ of Cain// From the garden of God's light/ to a wilderness of light/ sleep now/ sleep now.*« (Während des Vorspanns ist es die irische Sängerin Sinead O'Connor, die das Schlaflied singt, mit der Überblendung auf die Balkenszene setzt Francis ein, die von Ripley am Klavier begleitet wird: »*Oh such fleeting paradise/ such innocent delight/ to love/ be loved/ a lullaby/ then silence.*« (Nur der kursiv gedruckte Text ist im Film zu hören, im Drehbuch ist die längere Version nachzulesen resp. auf der zum Film veröffentlichten CD anzuhören.)
- 65 Allerdings ruft auch das Motiv der »Brüderschaft« den (wenn auch nur dem deutschsprachigen Kinopublikum bekannten) Begriff der »warmen Brüder« zur Bezeichnung schwuler Männer auf (vgl. Robert D. Tobin: *Warm Brothers* [Anm. 24]).
- 66 Fenner: *Minghella's »Ripley«* (Anm. 14), S. 96. Richard Dyer verweist auf das Wohnungsinterieur als mögliches Indiz für homosexuelle Protagonisten, z. B. »the decor as signifier of queer/gay identity in ›The Detective‹ (USA 1968)« (Richard Dyer: *Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical*, in: ders.: *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York 1993, S. 19–45 [hier: S. 20]).
- 67 Die Lichtverhältnisse machen allerdings sehr deutlich, dass es sich nicht um einen Sonnenuntergang, sondern um einen Sonnenaufgang handelt. Minghella war auf den frühen Morgen offenbar angewiesen, um ungestört von Römern und Touristen drehen zu können.
- 68 Freddy muss seine Erkenntnis, dass Tom das Einzige ist, das hier wie Dickie aussieht, mit seinem Leben bezahlen. Tom verwandelt ihn (ganz literaliter) zu einer seiner Leichen im Keller. Dabei ist nur der Keller figurativ ausdeutbar (der kann ersetzt werden durch das Meer oder den Stadtrand: dort deponiert der Protagonist die anfallenden Leichen).
- 69 Der Film entwickelt eine kleine kulturkritische Theorie des Spielens und des Tötens zwischen Männern. Als Marge und Tom einmal allein auf der Bird sind (Dickie und Freddie sind im Wasser, versuchen sich gegenseitig unterzutauchen), fragt Marge Tom: »Why is it when men play they always play at killing each other?« Die Antwort, die THE TALENTED MR. RIPLEY gibt, ist ganz unambigüe: der (gespielte) Mord als Möglichkeit, einen engen, fast-sexuellen Kontakt zu einem anderen Mann herzustellen.
- 70 Auch die deutsche Literatur operiert mit dieser homosexuellen Konnotation der Stadt Venedig: vgl. z. B. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, in: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. VIII, Frankfurt/M. 21974, S. 444–525.
- 71 So schreibt etwa der Benediktinermönch John Chetwode Eustace in seinem Reisebericht *A Classical Tour Through Italy* (1813): »Luxury had corrupted every mind, and unbraced every sinew. Pleasure had long been the only object of pursuit [...]. Hence Venice [...] gradually sunk from her eminence, and at length became the foul abode of effeminacy, of wantonness, and of debauchery« (Barbara Schaff: *Gendered Cities. Italienische Städte im Blick britischer Reisender*, in: Andreas Mahler [Hg.]: *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 173–196 [hier: S. 182]).

### 3. GENDER MEETS RACE. ANDY TENNANTS »ANNA AND THE KING« (1999) – MIT EINEM SEITENBLICK AUF WALTER LANGS »THE KING AND I«

Gender muss als privilegierte Funktionsstelle angesehen werden, an der sich kulturelle und historische Differenzen ablagern. Allerdings darf diese Funktionsstelle nicht isoliert werden, sondern ist in ihren Interdependenzen mit anderen kulturellen Matrices in den Blick zu nehmen: Tennants ANNA AND THE KING (wie schon das »Original«, auf das der Film bezogen ist, THE KING AND I) bezieht Gender-Performanzen auf Race-Performanzen.<sup>1</sup> Analysiert werden wird, wie der Prozess der kulturellen Produktion von Gender und Race in der Über-Setzung vom »Original« zum Remake zu beschreiben ist. Ließ sich an den in den Blick genommenen Filmen Minghella zeigen, dass in ihnen Hybridisierung Sujet und Verfahren ist, versuchen Tennants ANNA AND THE KING<sup>2</sup> und Langs THE KING AND I<sup>3</sup>, ohne dass es ihnen wirklich gelingt, Hybridisierungen einzudämmen: Beide Filme inszenieren ein Berührungsverbot zwischen »weißer Frau« und »gelbem König«, setzen auf harte Oppositionsbildungen. Nichtsdestotrotz implodieren in ANNA AND THE KING und THE KING AND I die klaren Entgegensetzungen – auch deshalb, weil die kulturellen Gender- und Race-Zuschreibungen sich durchkreuzen. Das kulturell männlich kodierte Abendland in Gestalt einer Frau trifft den weiblich semantisierten Orient in Gestalt eines Mannes (der – allerdings – in THE KING AND I als exotisches Blickobjekt ausgestellt und so qua Kameratechnik effeminiert wird).

Beide Filme, ANNA AND THE KING und THE KING AND I, rekurren auf eine Buchvorlage, Anna Leonowens' »autobiographische« Texte *The English Governess at the Court of Siam* und *The Romance of the Harem* (1870 und 1872 publiziert). Leonowens erzielte mit ihrem viktorianischen Blick auf das exotische Land einen Achtungserfolg – mehr nicht. Weltweite Popularität erlangte die Story über die verwitwete englische Lehrerin am Hofe des Königs von Siam erst, als – Jahrzehnte nach Anna Leonowens Tod – Margot Landon 1943 *The English Governess at the Court of Siam* und *The Romance of the Harem* zu einem einbändigen Roman mit dem Titel *Anna and the King of Siam* umarbeitete. Hollywood verfilmte den Roman 1946 mit Rex Harrison und Irene Dunne in den Titelrollen,<sup>4</sup> ab 1951 lief das Musical *The King and I* am Broadway, mit dem schädelrasierten Yul Brynner<sup>5</sup> als König von Siam (in mehr als 4000 Vorstellungen). Yul Brynner spielte auch in dem Film-Musical THE KING AND I den siamesischen Monarchen, Deborah Kerr gab in dieser Produktion die Anna Leonowens. THE KING AND I wurde mit etlichen Oscars prämiert.

Nicht ganz ein halbes Jahrhundert später, 1999, brachte Hollywood Anna Leonowens' »true story« in gleich zwei Versionen noch einmal neu in die Kinos – als Zeichentrickfilm *THE KING AND I* und als »Historiendrama« *ANNA AND THE KING* mit der zweimaligen Oscar-Gewinnerin Jodie Foster und Chow Yun-Fat, einem der Superstars des asiatischen Films, in den Titelrollen. Gegenstand der Untersuchung wird die von Andy Tennant<sup>6</sup> mit Foster und Yun-Fat gedrehte Filmproduktion *ANNA AND THE KING* sein, die aber nur dann angemessen profiliert werden kann, wenn zunächst ein Blick auf Langs Film-Musical von 1956 *THE KING AND I*, der bis heute populärsten Realisierung der Leonowens-Story, geworfen wird. Rekurriert *ANNA AND THE KING*, das Remake, doch auf das (ob seiner Political Incorrectness seit Jahrzehnten gescholtene) »Original«<sup>7</sup> *THE KING AND I*. Tennants 1999er-Version der Story ist als bestimmte Negation des Film-Musicals angelegt: Selten bemühte sich ein amerikanisches Filmstudio so sehr darum, eine andere Kultur fair und angemessen darzustellen. Man war bestrebt, die als rassistisch diagnostizierten Züge des »Originals« zu eliminieren, im Remake eine nicht-imperialistische Haltung gegenüber Siam/Thailand einzunehmen. Thailändische Historiker arbeiteten am Drehbuch mit, immer wieder neue Fassungen des Scripts wurden den thailändischen Behörden vorgelegt. Deren Veränderungsvorschläge wurden für die jeweils nächste Drehbuch-Fassung berücksichtigt. Dennoch gelang es den amerikanischen Produzenten nicht, das Behörden-Placet für den Filmdreh in Thailand zu bekommen,<sup>8</sup> man wich nach Malaysia aus. Allen Bemühungen um Political Correctness zum Trotz wurde, wie schon die 1956er-Filmversion *THE KING AND I*, auch *ANNA AND THE KING* in Thailand wegen Beleidigung des Königshauses und der Verbreitung von historischen Lügen verboten: Die Thais, die die amerikanische Produktion sehen wollten, mussten sich grau importierte oder raubkopierte Videos besorgen – oder nach Singapur fliegen. Und es scheint nicht so zu sein, dass die thailändische Öffentlichkeit in ihrer großen Mehrheit nicht einer Meinung mit der Obrigkeit gewesen wäre. Thailändische Studenten nutzten das Internet, um gegen die Verfälschungen des Filmes für die historische Wahrheit eine Lanze zu brechen; sie gründeten Internetforen, auf denen sich (vor allem) US-Amerikaner und Thais über den Film austauschen konnten/sollten. Die Fronten zwischen amerikanischen und thailändischen (überwiegend studentischen) Forenbesuchern verliefen meist sehr trennscharf: »It's a movie, after all, entertainment«, argumentierten die Amerikaner, wer glaube, aus einem Hollywoodfilm geschichtliche Belehrung ziehen zu können, sei selber schuld. Die Thais dagegen sahen sich durch historische Ungenauigkeiten und Lügen in ihrer nationalen Ehre verletzt und zeigten sich mit der Filmindizierung durch ihre nationalen Behörden einverstanden.<sup>9</sup>

Ich werde im Folgenden eine Lektüre von ANNA AND THE KING und THE KING AND I durchführen, die mit dem Fokus auf Gender- und Race-Aspekte das Auseinanderklaffen von »amerikanischer« und »thailändischer« Rezeption verständlicher machen mag und die sich der Ironie einer nach dem Regelwerk der Political Correctness durchgeführten »Umschrift«, die nichtsdestotrotz den PC-Test nicht besteht, bewusst ist. Um es pointiert zu formulieren: Die 1999er-Version ist – das ist die hier vertretene These – rassistischer geraten als die 1956er-Version, sie hält intransigenter als Langs Film an imperialistischen Positionen fest. Das ist nicht zuletzt ein Effekt der Genre-Verschiebung. ANNA AND THE KING ist als Historienfilm angelegt (und beansprucht als solcher mehr »Wahrheit«, verbürgt mehr »Authentizität« als THE KING AND I).<sup>10</sup> Ist das Film-Musical als *Musical* entlastet von »realistischen« Mimesisanforderungen, will der sorgfältig recherchierte Historienfilm zeigen, »wie es wirklich gewesen ist« – oder postuliert wenigstens eine größere »Tatsachennähe«, als das Musical sie proklamiert. Für den Komplex des »Barbarischen« (im Sinne des Primitiven, des Rückständigen), der zentral für die Anna-Leonowens-Story ist, ist diese Verschiebung der Mimesiskonzeption entscheidend, wird doch in der 1999er-Filmversion jenes Barbarische, das im Musical nur auf der Ebene des Witzes ins Spiel kommt, zur mimetischen Beschreibungsmatrix außereuropäischer vor-zivilisatorischer Grausamkeit.

#### »THE KING AND I«

Dass Langs Film weniger imperialistisch ist als ANNA AND THE KING, heißt nicht, dass er ganz und gar nicht imperialistisch ist. Die Vorwürfe der historischen Inkorrektheiten und des offenen Rassismus, die Thais auch gegenüber ANNA AND THE KING erheben, treffen – und in Bezug auf die 1956er-Filmversion wird ihnen auch von US-Amerikanern nicht widersprochen – auf das Film-Musical zu. In THE KING AND I werden die Siamesen als halb nackte »Fast-Wilde« porträtiert,<sup>11</sup> der König agiert als etwas debiles und trotziges Kind, dessen Lieblingsausspruch »Hah« ist und das so wenig zu sagen weiß, dass es alles dreimal sagt: »eat, eat, eat...«. Mit gutem Grund könnte das Musical auch heißen THE KING AM I: wird doch ganz klar, dass es die englische Lehrerin ist, die die klugen Entscheidungen zugunsten Siams trifft; allein ihrem »genialen« Einfall, ein Bankett zu Ehren des Botschafters zu veranstalten, ist es zu verdanken, dass Siam nicht zum britischen Protektorat absinkt. Am Ende des Films stirbt der König – und Anna bleibt zurück mit dem neuen König, noch ein Knabe, ihr Schüler und



Mores Britannici vincent omnia:  
Kolonisation mit dem Reifrock

ganz und gar ausführendes Organ ihrer Überzeugungen und Pläne. Die englische Lehrerin ist also vollends zur faktischen Regentin geworden.

Gelesen werden kann *THE KING AND I* als filmisch realisierter Tagtraum und narzisstische weibliche Grandiositätsfantasie, die nicht nur den Märchenprinz (à la *PRETTY WOMAN*<sup>12</sup>) auf-, sondern auch noch zur rechten Zeit wieder abtreten lässt: auf dass das Ich in den hinterlassenen Königsmantel schlüpfen kann. Das Film-Musical erzählt also nicht nur eine Liebesgeschichte, es erzählt auch die Geschichte einer weiblichen Selbstermächtigung – der Zuschauer weiß nur nicht genau, ob es Ms. Leonowens ist oder die Allegorie Britanniens, die am Ende des Filmes das inoffizielle siamesische Zepter zugesteckt bekommt. Pünktlich zum Filmende haucht der König alias Yul Brynner seinen Atem aus. Suggestiert wird, sein Herz sei gebrochen: aus Liebe zur Engländerin. Mit der »Liquidierung« des Königs wird das Problem einer Romanze gelöst, die nicht in Ehe überführbar ist. Bedeutete Heirat doch nur, dass Anna in den Harem aufgenommen würde, was der Figur, wie das Drehbuch sie konzipiert, und was vor allem dem amerikanischen Publikum der 50er Jahre nicht zumutbar ist. Überdies *ist* Ms. Leonowens ja verheiratet – mit einem Toten. Ihr Ehemann, dem sie immer noch in Liebe verbunden ist, starb im Dienst für das Empire. Wahre Romanzen werden durch den Tod – so lehrt uns Langs Film – nicht beendet, sondern beglaubigt. Ms. Leonowens wird die einzige und einmalige Liebe zu ihrem Ehemann nicht durch die Wahl eines zweiten Gemahls, und sei es ein König, entweiht: Auf eine gelebte Liebe zwischen König und Lehrerin – und deren Vollzug – dürfen der Filmzuschauer, die Filmzuschauerin also nicht hoffen.

Am Totenbett seines Vorgängers hält der neue siamesische König seine Thronrede, die einem für Ms. Leonowens angefertigten Besinnungsaufsatz ent-

stammen könnte: Er erklärt die Rituale der Ehrerweisung und das höfische Zeremoniell für veraltet, für geist- und körperschädigend, schafft die Proskynese ab. Tat sich sein – an Polygamie und Sklavenhaltung festhaltender – Vater noch schwer damit, das von Ms. Leonowens gespendete Licht der Aufklärung immer und überall an die Untertanen weiterzugeben, ist davon auszugehen, dass Annas Musterschüler die Sklaven befreien und sein Liebesleben nach westlichem Muster organisieren wird: als Suche nach der *einen* Frau, die Seelengefährtin und Geliebte, Ehefrau und Mutter in Personalunion sein wird.

*Mores Britannici vincent omnia*: Siam braucht nicht britisches Protektorat zu werden, die Kolonisorin mit dem Reifrock (von so enormem Umfang, dass eine ganze Schulklasse unter ihm Platz hätte) ist bereits so erfolgreich, dass sich eine Annexion erübrigt. Ms. Leonowens ist schon durch ihren Namen als Imperialistin gekennzeichnet; sie führt den imperialen Löwen (das englische Wappentier) in ihrem Namen, der überdies auf das Verb »to own« Bezug nimmt, auf die Inbesitz-Na(h)me, das Besitzen fremden Bodens.<sup>13</sup> Leonowens fungiert als würdige Witwe ihres Mannes: Der sorgte als Colonel der britischen Armee dafür, dass die Segnungen englischer Kultur in jeden Winkel Asiens getragen wurden; sie – als Lehrerin, fremdsprachige Korrespondentin, ja Außenministerin des Königs von Siam – widmet sich diesem Kulturtransfer noch erfolgreicher als ihr verstorbener Mann. Von den Funktionsträgern am königlichen Hof, auch von den Haremsdamen des Königs wird Anna mit »Sir« angeredet. Auf ihre Nachfrage hin erklärt die königliche Hauptehefrau, ihr, Anna, komme die ehrende Anrede »Sir« aufgrund ihres »wissenschaftlichen Habitus« zu (»[...] [Y]ou scientific. Not lowly, like woman«, sagt Lady Thian zu ihr), der sie über andere Frauen erhebe. In Szene gesetzt wird mit der simplen Gender-Inversion der Anrede das bekannte – von Edward Said<sup>14</sup> und anderen beschriebene – westliche kulturelle Pattern, das den Westen als »männlich« semantisiert, als rational, effektiv, zivilisiert, und den Osten, Asien, als »weiblich« begreift, als passiv, irrational, geheimnisvoll, sinnbetäubend (von diesem Zuschreibungssystem war in Bezug auf den ENGLISH PATIENT bereits die Rede).<sup>15</sup> Zwar ist dezidiert darauf hinzuweisen, dass »Asien« wie auch »Orient« (wie auch »Siam«) in unterschiedlichen Traditionen Europas und des Westens unterschiedlich semantisiert werden. Das obige Zuschreibungssystem fungiert mithin als »Klischee eines Klischees«. »Siam« steht – wenn auch nicht in *THE KING AND I*, so doch in *ANNA AND THE KING* – nicht nur für Irrationalität, sondern auch beispielsweise für »östliche Weisheit« – diese östliche Weisheit findet der westliche Blick (der auch noch einmal genauer zu spezifizieren wäre: der europäische, der westeuropäische, der US-amerikanische etc.) eher im buddhistischen Asien<sup>16</sup> (oder auch im konfuzianischen oder taoistischen) als

im islamischen, hinduistischen, shintoistischen oder schamanischen Asien. Allerdings wird (sowohl) *THE KING AND I* (als auch *ANNA AND THE KING*) durch das Zuschreibungsmuster dominiert vom männlich-aktiven Europa-Britannien und dem weiblichen, zur Knechtschaft einladenden Asien (beide im Folgenden in den Blick genommenen »Anna-Filme« operieren mit diesem Pattern; in beiden Filmen wird »Asien« eben nicht spezifiziert und differenziert in den Blick genommen, sondern es wird auf das zitierte prekäre Zuschreibungsmuster rekurriert<sup>17</sup>). Eben dieses Zuschreibungsmuster wird durch die genderinvertierte Anrede aber als *Zuschreibungssystem* kenntlich gemacht, ist die Repräsentantin von Männlichkeit, abendländischer Kultur und Rationalität doch offensichtlich – eine Frau.<sup>18</sup> Es ließe sich argumentieren, dass der koloniale Diskurs sich hier auf seine Verwerfungen durchschaubar macht; dokumentiert werden mit dieser Verschränkung vom Westen, der als »Frau«, und vom Osten, der als »Mann« und »König« repräsentiert wird, die Kontingenzen und Widersprüche der westlichen Zuschreibungssysteme.<sup>19</sup>

Die konsequente Anrede von Leonowens als »Sir«, mit der Langs Film-Musical operiert, entstellt die westliche Selbstbeschreibung als »männlich«, die figurativ »gemeint« ist,<sup>20</sup> durch Literalisierung; die Geschlechtszugehörigkeit jeder Engländerin, jedes Engländers steht fest: Er resp. *sie* ist ein Mann. Der Osten ist aber – nach der abendländischen Vorgabe – nicht nur eine Frau, er ist auch ein Kind – respektive weil er eine Frau ist, hat er immer schon kindliche Züge, denen mit Erziehung, mit Kulturationsbemühungen begegnet werden muss. Und so verwundert nicht, dass die Lehrerin Anna nicht nur, wie ursprünglich vereinbart, den Thronerben unterrichtet, der ganze Hof sitzt bei ihr im Klassenzimmer: Haremsdamen, Dutzende von Prinzessinnen und Prinzen; selbst der König wird

Asien geht bei England in die Schule



von Anna in die Lehre genommen, einem (raffinierten) Ausbildungsplan unterworfen. Asien muss offensichtlich bei England in die Schule gehen.

#### SPEKTAKEL »EXOTISMUS«

Filmisch in Szene gesetzt ist jenes Asien mit den üblichen Exotismusrequisiten: Die siamesischen Männer wie Frauen sind in reiche, goldverzierte Gewänder gehüllt – Männer wie Frauen tragen sowohl Pluderhosen als auch lange Röcke, Männer wie Frauen sind mit aufwendigem Goldschmuck ausgestattet. Als unzivilisierte »Wilde« präsentieren sich die Männer gelegentlich halb nackt – mit unbekleidetem Oberkörper.<sup>21</sup> Noch häufiger tragen sie, insbesondere auch der von Yul Brynner gespielte Monarch, Jacken, die sich bei jeder Bewegung öffnen und einen Blick auf die wohl geformten Oberkörper erlauben. Die Siamesen stehen also für das (aus westlicher Perspektive immer schon »weiblich« semantisierte) »Exotische«, das »Andere«, das »Vor-Zivilisatorische«, sind deutlich erotisch konnotiert. Das macht gleich die Eingangssequenz von Langs Film deutlich.

Anna und ihr Sohn Louis sind gerade im Hafen eingetroffen. Louis beobachtet durch ein Fernglas die sich nähernde Barke mit dem Premierminister samt Begleitung (mit dieser Gegenüberstellung von – phallisch semantisiertem – Fernglas und Barke, die wie alle Schiffe immer schon weiblich konnotiert ist, inszeniert der Film noch einmal die Opposition von Westen/männlich versus Osten/weiblich). Dem kleinen Louis dient das Fernglas zur visuellen Exploration eines fremden Landes und seiner Besucher. Es macht ihn zu einem »Peeping Tom« – der sich auch mit der »Nacktheit« der Betrachteten auseinander zu setzen hat. Er-

Inszenierung eines Blickdispositivs: Louis nimmt Siam visuell in Besitz





König Mongkut (Chow Yun-Fat) als Objekt des Blicks  
in Tennants »Anna and the King« ...



... und in Langs »The King and I« (Yul Brunner als Mongkut)



Autoritätskonflikte als Kinderspiele

staunt und entsetzt teilt er seiner Mutter mit, der Premierminister sei »naked« (die Viktorianerin vermag diesen skandalösen Befund durch Präzisierung nur leicht abzumildern: Sie korrigiert ihren Sohn – und formuliert damit nur das Klischee vom halb nackten Wilden –, der Premierminister sei »half-naked«). Thematisiert wird mit der Inszenierung eines Blickdispositivs in *THE KING AND I* also einmal mehr die Konstellation des westlich-instrumentellen, technischen (und männlich konnotierten) Blicks<sup>22</sup> auf ein pittoreskes, »wildes« (und sexuell aufgelade-

nes, weiblich konnotiertes) Objekt. Stellt der kleine Louis mit seinem Fernglas doch eine »phallische« Blickkonstellation nach, die Männern traditionell die über den Blick verfügende, den Blick kontrollierende Position zugesteht, Frauen dagegen in die komplementäre Position derer rückt, die sich inszenatorisch für diesen Blick herrichten – in den vorausgehenden Lektüren war bereits davon die Rede. Die Position des Blickobjekts ist – so nicht nur John Berger und Laura Mulvey – also nicht genderindifferent, so wenig wie die Position desjenigen, der blickt. Die Betrachtenden setzen sich durch ihren voyeuristischen Blick als (männliche) Subjekte; die Angeblickten werden zum (weiblichen) Objekt des »phallischen Blicks« – auch wenn dieser Blick der eines kleinen Jungen oder einer viktorianischen Witwe ist, die ihre siamesischen Gastgeber ohnehin in Gender-Turbulenzen stürzt. Das Siam, das Louis und Anna »okular inspizieren«,<sup>23</sup> ist eines, das sich als Blick-Objekt offensiv in Szene zu setzen scheint. Die Protagonisten tragen Kostüme »mit Showeffekt«: Insbesondere Yul Brynner setzt in seiner Rolle als siamesischer König auf ein veritables Spektakel Männlichkeit, gibt den virilen potenten Glatzkopf und zugleich ein kindlich-trotziges Rumpelstilzchen.

Die Autoritätskonflikte, die zwischen der viktorianischen Lehrerin und dem Monarchen ausgetragen werden – etwa die Vereinbarung, dass ihr Kopf den seinen nicht überrage –, geraten zu Kinderspielen: Der König nimmt jede denkbare sitzende oder liegende Position ein, um zu testen, ob die Lehrerin – die redliche gymnastische Anstrengungen unternimmt – sich an die Vorgabe hält. Wie indefinit die Position des von Yul Brynner porträtierten Königs zwischen Infantilität und Virilität ist, macht auch der königliche Brief an Abraham Lincoln deutlich, in dem Mongkut dem amerikanischen Präsidenten ein Paar männlicher Elefanten ankündigt, jene würden sich fortpflanzen und das amerikanische Volk könne die so zu erwartende Elefantenschar nutzen. Anna, der der Brief diktiert wird, fragt irritiert nach, ob der König tatsächlich ein Paar *männlicher* Elefanten meine – und wird unwirsch mit der Auskunft beschieden, sie könne sich ja um die Details kümmern. Unklar bleibt, ob Mongkut »raffiniert« agiert (er entscheidet sich für eine freundliche Geste gegenüber den Amerikanern, findet aber, dass zwei Elefanten Geschenk genug sind – und es ganz gut ist, wenn außerhalb Asiens [und Afrikas] keine Elefantenzuchten aufgemacht werden). Möglicherweise zielt THE KING AND I aber auch auf die kindlich vorpubertäre Naivität, ja Debilität des königlichen Protagonisten: Er ist – obgleich von seinen Dutzenden Ehefrauen, Konkubinen und Kindern den Film hindurch immer wieder die Rede ist – an Fragen von Geschlechterdifferenz und deren Konsequenzen nicht recht interessiert.<sup>24</sup> Überdies operiert Langs Film-Musical hier mit einer Ent-Stellung des Viktorianismus qua Mimikry. Die Verleugnung und Verdrängung der Sexualität, die rück-

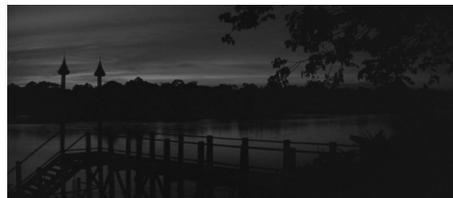
blickend zum Zentralmerkmal des Viktorianischen geworden ist (jemand, der/die »viktorianisch« agiert, ist schlicht prüde), ist in Langs Film-Musical auf ironische Weise verschoben: Angeblich weiß der Herr des Harems über Heterosexualität nicht Bescheid. Defiguriert wird damit auch jenes westliche Konzept des sinnlichen, sexualitätsbesessenen Asien.

Mit aufwendigen Recherchen, was Landesarchitektur und landestypische Bekleidung angeht, haben die Set-Designer und Kostümbildner ihre Zeit offenbar nicht vergeudet: Die Darsteller tragen »orientalische« Fantasiekostüme. Orient ist Orient – die Begleiter des Premierministers, der Anna nach ihrer Ankunft vom Hafen abholt, sind sogar ägyptisch gestylt. Historisch korrekt ausgestattet sind allenfalls die im Film auftretenden Engländer, auch wenn Annas Reifrock (der in seiner Stofffülle an einen Fallschirm erinnert) bereits als Hypertrophie und Selbstparodie viktorianischen Kleidungsstils gelesen werden kann. Mit Ausnahme einer kurzen (Lokalkolorit einspielenden) Sequenz zu Beginn des Films – jener, in der Anna und ihr Sohn vom Hafen zum Königspalast fahren – verzichtet THE KING AND I weitgehend auf filmarchitektonische Anstrengungen zur »Orient-Simulation«. Der Produktion ist deutlich anzumerken, dass es sich um die

Der asiatische Raum als Projektionsraum westlicher  
Fantasien in »The King and I« ...



... und als bereits bunt gefüllter Screen  
in »Anna and the King«



Adaption eines Broadway-Musicals handelt; die abgefilmten Räume sind einem – leeren – Bühnenraum nachempfunden. Das ist insofern von Interesse, als dieser leere abgefilmte Bühnenraum in *THE KING AND I* tatsächlich wie ein Screen funktioniert, auf den die Kinoszuschauer und -zuschauerinnen ihre Bilder werfen können: Der exotische, der asiatische Raum wird mithin als *Projektionsraum* ausgestellt.

Anders als in *ANNA AND THE KING*, das den Screen »ausmalt«, bunte, exotische Bilder siamesischer Architektur, atemberaubender Landschaft et cetera anbietet (Ausschnitte des Films könnten als Werbetrailer der thailändischen Tourismusindustrie dienen), ist das Siam von *THE KING AND I* – leer. Bilder von siamesischer Hintergrundexotik finden sich nicht auf der Leinwand, sondern höchstens in den Köpfen der Zuschauer, die auf das Angebot des leeren Bühnenscreens eingehen und ihre Projektionen darauf werfen, ihn mit ihren Imaginationen »füllen«.

#### MÄRCHENSPIEL UND MUSICAL: EINE SUFFRAGETTE IN SIAM

Die vom Film erzählte Geschichte, die solcherart zur »Projektionsarbeit« ihrer Zuschauer einlädt, ist voller märchenhafter Züge. Eine kleine Lehrerin wird von einem König geliebt, sie bekommt einen Ring geschenkt – und wird (trotz dieses »Verlobungsring«) zwar nicht geheiratet,<sup>25</sup> aber zur von allen verehrten und bewunderten heimlichen Regentin. Immer wenn der König in die Hände klatscht oder nur schnippt, verändert sich die Szenerie: Dienergruppen marschieren auf – oder gehen ab; Haremsdamen erscheinen; die zahlreichen Königskinder absolvieren einen ihrer sorgfältig choreographierten Auftritte.

Szenenwechsel: König Mongkut klatscht – die Kinder betreten die »Bühne«



Der König ist unermesslich reich, die englische Lehrerin ist unermesslich alt (zumindest hat sie die Frechheit, das dem König gegenüber zu behaupten: Mit 150 Jahren gibt sie ihr Alter an). So märchenhaft die Verhältnisse in Siam aber auch sind, sie bilden auch eine Spielanordnung, die Anna erlaubt, fern von zu Hause häuslichen Problemen zu begegnen. Mit ihrer A-Room-of-one's-own-Forderung agiert sie als frühe englische Suffragette.<sup>26</sup> Ihr Verhältnis zum siamesischen König, dem sie verständnisvolle Freundin, fürsorgliche Mutterfigur und Liebesobjekt gleichzeitig ist, scheint deshalb zu gelingen, weil Ms. Leonowens den fremdländischen König offensichtlich genauso behandelt, wie sie gelernt hat, englische Männer zu behandeln: Sie souffliert ihm, gibt ihm aber das Gefühl, das Soufflierte sei sein eigener genialer Einfall (beispielsweise, das Bankett zu veranstalten);<sup>27</sup> sie bedient seinen Narzissmus, sie schmeichelt ihm, stellt ihn vor anderen ins rechte Licht, achtet aber strikt darauf, dass die eigenen Forderungen erfüllt werden. Was Langs Film hier in Szene setzt, lässt sich beschreiben als Re-Figuration: Das angeblich so fremde, so essenziell andere (id est der asiatische Mann) doppelt nur den englischen Mann. Deutlich wird die Strategie, Alterität zu negieren, das Fremde zum Spiegel des Eigenen zu machen. Was auf den ersten Blick so aufregend und so anders zu sein scheint: der königliche Palast in Siam, wird auf den zweiten Blick zum nur exotisch verkleideten viktorianischen Wohnzimmer; die versteckten Gefechte zwischen dem offiziellen Familienoberhaupt und der heimlich regierenden Ehefrau werden zwischen dem Fantasiekönig und der viktorianischen Lehrerin heiter-vergnüglih nachgestellt. Und hinter dem viktorianischen Glacis schauen gar amerikanische Familienkonzepte (nicht nur der 50er Jahre) hervor: wie etwa jenes von der mit freundlicher Bestimmtheit das hausfrauliche Zepter schwingenden »besseren Hälfte«, die sanften zivilisatorischen Druck auf den (latent von Barbarei bedrohten) Mann ausübt, der vielleicht nicht mehr den rauen Westen kolonisiert, sich aber täglich dem rauen Arbeitsleben (wenn auch nicht dem harten Regierungsgeschäft eines Königs) stellen muss. Anders als die Durchschnittsamerikanerin der 50er (und anders als die viktorianische Durchschnittsengländerin) muss Anna nicht Hausfrau sein, sondern ihr (offenbar finanziell ungesicherter) Witwenstatus erzwingt/erlaubt ihre Berufstätigkeit. Sie wird Lehrerin am siamesischen Königshof,<sup>28</sup> und ihr gelingt es in der geographischen und kulturellen Fremde, jenen »room of her own« (der seit Virginia Woolfs berühmtem Essay<sup>29</sup> eine der basalen feministischen Forderungen ist) für sich zu erkämpfen. Diese Eigenständigkeit bewahrt das Film-Musical ihr dadurch, dass es den König am Ende sterben lässt: Damit wird nicht nur die Drohung einer »unmöglichen« Verbindung stillgestellt, damit ist auch gewährleistet, dass Anna ihren in mancher Hinsicht komfortablen Witwenstatus nicht verliert, dass sie sich

weiterhin der Umsetzung ihrer Konzepte »Wissenschaftlichkeit« und »Modernisierung« widmen kann. »Being scientific« wird in Langs Film-Musical zur Zentralformulierung, die all das fasst, was überhaupt erstrebens- und wünschenswert, handlungsleitend und -relevant sein kann.

Wissenschaftsgläubigkeit, in *THE KING AND I* gepredigt und propagiert, erscheint dabei durchaus auch in ein komisches Licht gerückt; es bleibt aber unklar, ob Langs Film in selbstreflexiver und selbstkritischer Manier die Wissenschaftshypertrophie des 19. Jahrhunderts und auch des 50er Jahre-Amerika milde kritisiert oder ob seine Kritik auf den »barbarischen« König Mongkut zielt – ob der siamesische König, der sich so hingebungsvoll bemüht, den Göttern der Kolonisatoren zu dienen, für seinen Wissenschaftswahn auch noch verlacht wird.<sup>30</sup> Auch wenn man sich auf die Lesart einigt, dass Langs Film-Musical die Naivität des siamesischen Königs im Umgang mit den westlichen Wissenschaften verlacht und ironisiert, so kontaminiert die königliche Mimikry der westlichen Wissenschaftsgläubigkeit aber ebendiese. Eröffnet wird ein – ver-rückter – Blick auf ein, vielleicht *das* zentrale Element kolonialen Selbstbewusstseins.

Zu dem Modernisierungsprogramm,<sup>31</sup> dem die Lehrerin sich widmet, gehörten auch die Einübung von Toleranz und der Abbau von Chauvinismus: So bestellt Anna Leonowens, um die traditionelle Siam-Karte (die das Land in strahlendem Rot färbt und in prächtiger Größe präsentiert) zu ersetzen, eine Weltkarte, auf der Siam zu einem Pünktchen zusammengeschmolzen ist. Die siamesischen Schüler und Schülerinnen erleben diese Darstellung ihres Landes als demütigend; die Lehrerin meint, solche Gefühle ausräumen zu können, indem sie darauf hinweist, dass England auf der Weltkarte noch kleiner als Siam ausfalle. Nichtsdestotrotz propagiert Ms. Leonowens, die vermuteten oder tatsächlichen Nationalismen ihrer Schüler so enragiert entgegentritt, den Film hindurch englische Moral, englische Sitten, englische Lebensweise als in jeder Hinsicht vorbildlich. Ihr Chauvinismus ist ein wenig besser kouvriert als der der kleinen siamesischen Prinzessinnen und Prinzen (die begeistert jubeln, dass Siam größer und mächtiger ist als das Nachbarland Burma) – geringer ausgeprägt als der ihrer Schüler ist er nicht. Wie der siamesische Königspalast ein Screen ist, auf den der in viktorianischen Wohnzimmern virulente »gender trouble« projiziert wird, ist der siamesische Nationalismus ein Screen, der als Deckschirm für englischen Chauvinismus und Kolonialismus fungiert: Langs Film-Musical *predigt* englische Toleranz und Vorbildlichkeit, es *praktiziert* – um Paul de Mans bekanntes Begriffspaar aufzugreifen<sup>32</sup> – aber etwas anderes; es lässt sich lesen als Leitfaden »Wie kolonisiere ich ein asiatisches Land erfolgreich ohne militärische Mittel«. Als Drohung sind diese militärischen Mittel im Film freilich präsent. Findet das denkwürdige

Bankett zu Ehren des englischen Botschafters doch nur deshalb statt, um Queen Victoria von den zivilisatorischen Fortschritten Siams in Kenntnis zu setzen – und so davon abzuhalten, Siam zu einem britischen Protektorat zu erklären.

Dass jene militärische Inbesitznahme Siams durch Britannien verhindert wird, qualifiziert *THE KING AND I* allerdings nicht als »politically correct«. Dennoch – den Stereotypisierungen zum Trotz, die Langs Film vornimmt, scheint mir *THE KING AND I* besser als sein Ruf zu sein. Der Film ist als Musical,<sup>33</sup> ja als Märchenspiel angelegt – und deshalb von »realistischen« Mimesisanforderungen unbelastet: Derjenige, der ein genaues Historiengemälde erwartet, hat einfach das Genre nicht verstanden; fungiert das Musical doch, wie Richard Dyer formuliert hat, als »gospel of happiness«: Es ist nicht als Narration angelegt, sondern als Spektakel – auch als »Spektakel Männlichkeit« (so ist das Musical »the only genre in which the male body has been unashamedly put on display in mainstream cinema in any consistent way«<sup>34</sup>). Das Musical stellt die (halb bekleideten) Männerkörper Siams aus – es erzählt ein Märchen, das seine Märchenstruktur nicht versteckt, sondern sichtbar macht. Zwar bedient *THE KING AND I* die bekannten Topiken vom exotischen, »barbarischen« Orient, das Genre verbietet aber jede Identifikation des Film-Musical-Orients mit dem »wirklichen« Asien. Und – auch das lässt sich zur »Ehrenrettung« von Langs *THE KING AND I* anführen – das Muster von Cinderella, die Prince Charming trifft (*das* Muster nicht nur des Genres Musical, sondern auch des Genres Märchen), wird im Film-Musical auf intrikate Weise verkehrt: Yul Brynner repräsentiert nicht wirklich jenen Märchenprinzen, von dem Anna und die Filmzuschauerinnen träumen mögen, von Liebe wird im Film zwar geredet, allerdings lässt sich von toten Männern besser schwärmen als von lebenden: Ms. Leonowens besingt ihren toten Ehemann<sup>35</sup> – und scheint dessen ungeachtet ihren Witwenstatus, der ihr zu souveräner Eigenständigkeit verhilft, sehr zu genießen. Sie liebt ihre Arbeit, aber auch die Festivitäten am siamesischen Hof, etwa jenes Bankett, das für die englische Delegation gegeben wird.

#### TRANSKRIPTION UND MIMIKRY ODER »UNCLE TOM'S CABIN« IN BANGKOK

Anna Leonowens zu Ehren wird eine siamesische Adaption von Harriet Beecher-Stowes *Uncle Tom's Cabin*<sup>36</sup> aufgeführt – unter der Regie von Tuptim, jener Haremsdame, deren Herz nicht dem König, sondern einem Geliebten gehört. Bekannt gemacht mit *dem* amerikanischen Bestseller des 19. Jahrhunderts hat Tuptim – natürlich – die Lehrerin Anna, die in jenem Roman die Rassenfrage huma-



Spiel im Spiel: »Uncle Tom's Cabin« auf »siamesisch«

nistisch gelöst sieht. Diese humanistische »Lösung« der Rassenfrage ist freilich Ansichtssache: Afroamerikanischen Lesern gilt, spätestens seit der Black-Power-Bewegung der 60er und 70er Jahre, »Uncle Tom« als Inbegriff des von Weißen propagierten Bildes vom willenlosen, kindlichen, naiven und dummen Sklaven, der der Führung durch eine weiße Hand bedürftig und als Kollaborateur mit den weißen Unterdrückern anzusehen sei. Tuptim inszeniert ihre Beecher-Stowe-Adaption als Spiel im Spiel, also nach der berühmten Vorgabe des Theaters auf dem Theater, das schon in Shakespeares *Hamlet* auf die Bühne gebracht wird. Funktioniert das Shakespearesche Spiel im Spiel als »Lügendetektor« (an der Reaktion des Königs soll abgelesen werden, ob er schuldig ist), will Tuptim dem siamesischen König mit ihrer Inszenierung »einen Spiegel vorhalten« – ihr Stück ist als Anklage gegen den Herrscher gedacht. Der König merkt die Absicht (Tuptim möchte aus dem königlichen Harem, ihrer Sklaverei, entlassen werden) – und ist verstimmt. Das übrige Publikum reagiert allerdings begeistert auf die siamesische Tanztheaterversion frei nach *Uncle Tom's Cabin* (die Protagonistinnen und Protagonisten sind traditionell siamesisch gekleidet, sehen zum Teil aus wie dekorativ gekleidete und mit kunstvollem Kopfschmuck versehene Tempeltänzerinnen; die Begleitmusik orientiert sich an traditioneller asiatischer Musik, die Tanzbewegungen und Pantomimen der Darstellerinnen und Darsteller machen Anleihen am Bewegungsrepertoire des Tempeltanzes – kurz: nichts, aber auch gar nichts stimmt mit jenen Bildern zusammen, die »der Westen« von der amerikanischen Sklaverei im 19. Jahrhundert hat). Die kulturelle Transkription von Beecher-Stowes anklägerischem Anti-Sklaverei-Roman in ein siamesisches, pantomimisch dargebotenes, von einer Stimme aus dem Off kommentiertes Bühnenspiel ist insofern von außerordentlichem Interesse, als es die Mechanismen jener Aneignung und Darstellung von Fremdem aufzeigt, nach denen auch das

Film-Musical selbst funktioniert. Die Darstellung, die Aneignung Siams durch Langs Film-Musical kann gewissermaßen als die Vorgabe betrachtet werden, die Tuptims Aufführung nach-stellt und qua Nach-Stellung kommentiert. Erlaubt die (aus westlicher Perspektive) groteske Verzerrung der Uncle-Tom-Story doch sehr präzise Rückschlüsse auf jene Verzerrungen, die das Film-Musical als Ganzes (aus »östlicher« Perspektive) aufweist. Tuptims Stück kommentiert nicht nur ihre eigene Situation, sondern kann als Metakommentar für das Verfahren der Aneignung, der Darstellung von Fremdem gesehen werden, das für Langs *THE KING AND I* konstitutiv ist – ein Metakommentar, der Mutmaßungen darüber nicht nur erlaubt, sondern zwingend evoziert, wie verschoben, wie »falsch«, wie perspektiviert der westliche Blick auf das östliche Siam ausfällt. Nichts erlaubt anzunehmen, dass die Adaption von Östlichem durch den Westen adäquater ausfällt als die im Film-Musical selbst thematisierte Adaption des Westlichen durch den Osten. Insofern kann mit Recht argumentiert werden, dass das ob seiner Political Incorrectness in den letzten Jahren so gescholtene Musical die eigene Verfahrensweise wenn nicht kritisch desavouiert, so doch zumindest in den Funktionsmechanismen vorführt. Was Langs Film-Musical zeigt, ist das, was der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha nicht müde wird, immer wieder zu beschreiben: die Deplatziierung, die Entstellung kolonialer Konzepte<sup>37</sup> – durch die Mimikry der Kolonisierten. Beschrieben hat Bhabha diesen produktiven Umgang mit der kolonialisierenden Kultur am Beispiel des Umgangs der Kolonisierten mit dem »englischen Buch« (das hier ein amerikanisches Buch ist).<sup>38</sup>

Die Liebesgeschichte, die im Film den Anlass zu Tuptims künstlerischer Anstrengung gibt, geht in Langs *THE KING AND I* allerdings nicht gut aus. Tuptims Geliebter stirbt und gibt (bezogen auf das Hauptliebespaar Anna und König

Die Lehrerin ist unzufrieden mit  
der traditionellen Karte Siams



Mongkut) bereits das Lösungsmuster für eine »unmögliche« Verbindung vor: den Tod des Mannes. Langs Film setzt also nicht auf die weibliche Leiche, nicht auf die von Bronfen beschriebene traditionell »abendländische« Verbindung von Weiblichkeit und Tod, die Konstitution der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch die Tötung der Frau (auf die schon in der Analyse des *ENGLISH PATIENT* eingegangen wurde). Kann doch *THE KING AND I* den Tod der Protagonistin schon deshalb nicht in Betracht ziehen, weil »Mem« ein »Sir« ist: Die Besucherin aus dem Westen und Verbreiterin abendländischer Wissenschaftlichkeit und Kultur, die den »weiblichen« Orient aufsucht, agiert als Mann. Mit der Entscheidung, den König sterben zu lassen, der ja sein Land verkörpert (auch auf jener Landkarte, die in Ms. Leonowens Schulzimmer aufgehängt ist), hebt *THE KING AND I* den Konnex von Weiblichkeit und Tod nicht auf, sondern setzt ihn in Szene: Stirbt doch der »alte«, weibliche Orient, um sich unter Rückgriff auf englische Hilfestellung neuer und moderner, westlicher (mithin auch »männlicher«) zu präsentieren.

#### »ANNA AND THE KING«

Auf den Tod des siamesischen Königs verzichtet Tennants *ANNA AND THE KING*,<sup>39</sup> das 1999er-Remake von Langs Film-Musical aus dem Jahr 1956: Mongkut darf überleben. Und anders als in *THE KING AND I* geht Ms. Leonowens am Ende von *ANNA AND THE KING* wieder nach England; Europa zieht sich zurück, Asien bleibt sich selbstverantwortlich überlassen. So weit, so »politically correct«. Erstaunlich ist nun – davon war bereits die Rede –, dass *ANNA AND THE KING*, seinen intensiven Bemühungen um Political Correctness, um ideologische Entkolonialisierung zum Trotz, in Thailand indiziert wurde. Die Behörden verweigerten der Produktion den politisch-ideologischen Unbedenklichkeitsstempel. Warum also scheiterten die Versuche von Produktionsfirma, Regisseur, Drehbuchautoren, das 1956er-»Original« zu »entimperialisieren«? Welche Verschiebungen kennzeichnen das Remake im Vergleich zu *THE KING AND I*? Erzählt wird jedenfalls *fast* die gleiche Geschichte. Die Witwe eines englischen Colonels, Anna Leonowens, übernimmt eine Stelle als Lehrerin am Hof von Siam; sie reist – mit einem nicht ganz so voluminösem Reifrock ausgestattet wie die Anna in *THE KING AND I*<sup>40</sup> – an, um ein Kind, den Thronerben, zu unterrichten, sieht sich aber gleich von einer ganzen Schülerschar umgeben: den Dutzenden Kindern, die König Mongkut mit seinen zahlreichen Ehefrauen hat. Die Anna der 1999er-Version verliebt sich in den siamesischen Monarchen, wieder findet ein Bankett statt,

wieder ist Tuptim, eine der Ehefrauen Mongkuts, unglücklich, weil sie einen anderen liebt. In *THE KING AND I* ertrinkt Tuptims Geliebter in einem Fluss, in *ANNA AND THE KING* wird das Liebespaar Tuptim–Balat öffentlich hingerichtet. Verzichtet das Film-Musical von 1956 nahezu gänzlich auf eine Ausdifferenzierung des politisch-sozialen Kontextes im Siam der 1860er Jahre, scheint es Tennant wichtig, neben der privaten Geschichte (der Annäherung zwischen König und Schullehrerin<sup>41</sup>) auch die politische zu erzählen: den Versuch eines Generals, den König zu stürzen und alle Thronerben zu töten. General Alak hält nichts von Kooperation mit imperialistischen Staaten (wie sie Mongkut seines Erachtens betreibt) – sein Putsch soll die Eigenständigkeit Siams bewahren. Der Umsturzversuch scheitert, Mongkut agiert (todes-)mutig, den Gegner klug täuschend. Anna und ihrem Sohn Louis gelingt es, die anrückende britische Armee zu simulieren: Anna lässt Louis auf der Trompete seines verstorbenen Vaters das Angriffssignal der Engländer blasen, und sie lässt Feuerwerksraketen anzünden; die attackierenden Umstürzler fallen auf den Bluff herein – und suchen ihr Heil in der Flucht. Siam ist mittels Maskerade, mittels Mimikry (auf Seiten der kolonialen, imperialistischen Helfer Mongkuts) gerettet; ein kleiner *Engländerjunge* und seine Mutter sind in der Lage, in Kriegslisten und Intrigenspiel gut ausgebildete *asiatische* Militärs in die Flucht zu schlagen. Wie defizient der »racial other«, die Siamesen, konzeptualisiert werden, lässt sich kaum klarer machen: Es ist ein Kinderspiel, »Asiaten« zu düpiieren.

Anders als in *THE KING AND I* bleibt Anna in Tennants Film nicht in Siam, sondern geht zurück nach England. Da die Wissenschaft – so beklagt die Lehrerin an ihrem letzten gemeinsamen Abend mit dem siamesischen König – keine Lösung der »unmöglichen« Romanze anbiete, verlässt sie Siam:

ANNA: I would just like to know why, if science can explain the mystery of something as beautiful as music, it is unable to posit a solution for a king and a school teacher.

KÖNIG MONGKUT: The manner in which people might understand such new possibilities is, I'm afraid, also process of evolution.

König Mongkut heißt ihren Entschluss gut (»Home. This is good, Mem. Very good for Louis as well.«), auch wenn er ihn schmerzt: »Until now, Madam Leonowens, I did not understand supposition man could be satisfied with only one woman.« Mongkut und Anna tanzen ein letztes Mal miteinander, beobachtet von Kronprinz Chulalongkorn. Aus dem Off hören wir die Stimme des erwachsenen Chulalongkorn, der räsoniert:

I was only a boy, but the image of my father holding the woman he loved for the last time has remained with me throughout the years. It is always surprising how small a part of life is taken up by meaningful moments. Most of them are over before they start, although they cast a light on the future and make the person who originated them unforgettable. Anna had shined such a light on Siam.

Mit Chulalongkorns Offscreen-Stimme hatte der Film schon begonnen:

She was the first Englishwoman I had ever met. And it seemed to me she knew more about the world than anyone. But it was a world Siam was afraid would consume them. The monsoon winds had whispered her arrival like a coming storm. Some welcomed the rain, but others feared a raging flood. Still she came, unaware of the suspicion that preceded her. But it wasn't until years later that I began to appreciate how brave she was and how alone she must have felt. An Englishwoman. The first I'd ever met.

In Szene gesetzt wird – ganz ähnlich wie in Minghellas *ENGLISH PATIENT*<sup>42</sup> und *TALENTED MR. RIPLEY*<sup>43</sup> – also eine Kreisstruktur;<sup>44</sup> Filmanfang und Filmende verweisen auf eine Erinnerungstextur. Chulalongkorn, inzwischen siamesischer König, ruft sich seine Kinderzeit, die Situation am Hofe, den Aufenthalt der englischen Lehrerin ins Gedächtnis zurück – eine Erinnerungskonstruktion, die während des Films, der traditionell »auktorial« erzählt wird, allerdings kaum thematisiert wird, am ehesten noch greifbar ist in jenen Einstellungen, in denen der

Chulalongkorn beobachtet sein »Elternpaar«





Children's games revisited: die Polka als fröhlich-ausgelassener Tanz



Der Walzer bringt (Geschlechter-)Positionen ins Rotieren

kleine Kronprinz in seiner Beobachterposition in den Blick kommt: Wir sehen ihm gelegentlich beim Zusehen zu.

Der Film operiert also strukturell mit einem Urszenen-Arrangement: Der Sohn des Königs schaut seinem Vater und seiner mütterlichen Lehrerin, der von seinem Vater geliebten Frau, bei ihren Begegnungen zu, er verfolgt ihre Auseinandersetzungen, ihr gemeinsames Walzertanzen. Dieses Blickdispositiv (der Kronprinz, der von einer Empore aus heimlich sein »Elternpaar« beobachtet) lädt, ähnlich wie die »phallische« Blickkonstellation, die als konstitutiv für die einführenden Sequenzen in *THE KING AND I* beschrieben wurde, das Beobachtete »erotisch« auf. Der Walzer wird – so die vorgenommene Blickchoreographie – zum Analogon des sexuellen Aktes.

Anders als ihr »Vorgängerliebespaar« Yul Brynner und Deborah Kerr in der 1956er-Fassung tanzen Yun Fat und Foster keine Polka,<sup>45</sup> sondern einen Walzer. Dem Zuschauer vorgeführt wird also ein Paartanz im Dreivierteltakt, der Ende

des 18. Jahrhunderts im Österreichischen entstand (und der sich gegen den Widerstand von Hof und Adel – so zumindest die Walzermythologie – als »bürgerlicher« Tanz seit dem Wiener Kongress 1815 durchsetzte). Anna und der König widmen sich also einem traditionell »anti-höfischen« Tanz, in dem Tänzerin und Tänzer eng umschlungen herumwirbeln (jedenfalls bei der Wiener-Walzer-Variante). Die Drehung lässt die Welt verschwimmen, isoliert das tanzende Paar, das sich ganz dem »erfüllten Augenblick« hingibt, von seiner nurmehr schemenhaft wahrgenommenen Umgebung. Und der Walzer ist nicht nur traditionell anti-höfisch pro-bürgerlich konnotiert, er bringt auch (Geschlechter-)Positionen ins Rotieren: In seliger Betäubung drehen sich Tanzpartner und Tanzpartnerin umeinander. Spätestens am Ende des Films also ist der Polygamist und Haremsbesitzer König Mongkut bekehrt: Er glaubt an die eine große romantische Liebe (ein Konzept, das neben der in ANNA AND THE KING viel besprochenen und viel gelobten »Wissenschaftlichkeit« Englands Hauptexportartikel zu sein scheint). Das nun als richtig Erkannte (die Liebe zu *einer* Frau – und zwar zur britischen Staatsbürgerin) in Aktion übersetzen darf Mongkut allerdings nicht. Das verbieten – so das Drehbuch – die siamesischen Traditionen, die er als König (der über einen Harem zu herrschen hat und nicht auf eine einzige Frau bezogen sein darf) respektieren muss, auch wenn er persönlich darunter leidet. Dem ungleichen Paar wird keine »erfüllte Liebe« gewährt. Die körperlichen Berührungen beider lassen sich an einer Hand abzählen (so legt er etwa seine Hand beim Walzertanzen auf ihren Rücken, so tätschelt er einmal ihre Wange), nicht einmal der übliche Filmkuss wird der »mixed-race-relationship« zugestanden.

#### BERÜHRUNGSVERBOTE UND HYBRIDBILDUNGEN: WEISSE FRAU UND GELBER KÖNIG

Tennants Film erzählt nicht nur vom schwierigen Verhältnis zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten, England und Asien, vom Berührungsverbot zwischen »weißen Frauen« und »gelben Männern« im 19. Jahrhundert, der Film ANNA AND THE KING selbst scheint ganz phantasmagorisch auf jenes Berührungsverbot bezogen zu sein, das gegen alle Regeln des Hollywood*liebes*films verstößt. Natürlich kennt der Hollywood*liebes*film, insbesondere das Melodrama, solche Berührungsverbote – zum Beispiel in Bezug auf Class (sozial »unmögliche« Beziehungen) oder Race (»mixed-race-relationships«) oder auch Gender (homosexuelle Verhältnisse). Gerade das Melodrama funktioniert in der Regel aber so, dass die Liebenden alle Grenzen überwinden, sich »berühren« – und für diese Grenzüberschreitung dann den Preis gesellschaftlicher Sanktionen zahlen müssen. In ANNA

AND THE KING kommen der König und die Lehrerin erst gar nicht »wirklich« zusammen. Zwar propagiert der Film eine Berührung der Kulturen (id est die Reorganisation Asiens mittels westlicher Modernisierungskonzepte), reale, körperliche Berührungen des englisch-siamesischen Liebespaars dagegen werden für »unmöglich« erklärt, die Lehrerin und ihr König werden – sei es nach Maßgabe christlicher Tugend- oder buddhistischer Weisheitslehren (»Life is suffering«) – zur Entsagung verpflichtet. Am Berührungsverbot zwischen der Europäerin und dem Asiaten hält ANNA AND THE KING fest, obwohl ein genauere Blick auf Protagonist und Protagonistin der Romanze die Engländerin weniger »englisch«, den Asiaten weniger »asiatisch« erscheinen lässt. Es ist richtig, Anna ist Engländerin, aber eine – so erfahren wir gleich am Anfang des Films von ihrem Sohn Louis –, die nur als kleines Mädchen in England gewohnt hat, längst mehr Lebenszeit in Asien als in ihrem Geburtsland verbracht hat. Ihr Sohn Louis hat England überhaupt noch nie betreten. Als Louis seine Mutter auf ihr prekäres Verhältnis zu England hinweist, entgegnet diese mit Bestimmtheit, dass der Ort, an dem sie gelebt habe, englisch sei: »India is British.« Annas *indisches* Dienerehepaar,<sup>46</sup> dem die Inszenierung von englischem Leben, englischen Sitten, der Führung eines *englischen* Haushalts in erster Linie obliegt,<sup>47</sup> schaut sich bei dieser Formulierung bedeutungsvoll an.

So prekär es um Annas Englisch-Sein, um ihr Verhältnis zu England bestellt ist, so komplex ist König Mongkuts Verhältnis zu dem von ihm regierten Land Siam. Als König repräsentiert er es, »verkörpert« er es – einerseits. Andererseits steht er den Traditionen seines Landes, etwa der Sklaverei, durchaus kritisch, westlich-aufgeklärt gegenüber. Er spricht englisch, unterrichtet seine Liebblingstochter in dieser Sprache; ihn begeistert abendländische Wissenschaft; Gerät-

Is India British?





König Mongkut mit Brille

schaften und westlichen technischen Geräten zeigt er sich aufgeschlossen: so trägt er eine Brille.<sup>48</sup>

Es ist also nicht so, dass Okzident und Orient in Gestalt von Lehrerin und König unvermittelbar aufeinander prallen; der Engländerin ist der Orient seit vielen Jahren zur zweiten, ja zur eigentlichen Heimat geworden; der siamesische König ist westlich orientiert, modernisierungsbegeistert. Die Europäerin ist also weniger europäisch, als es ihr möglicherweise selbst scheint, der Asiate geprägt von »europäischen« Ansichten und Idealen; die vorgeblichen strikten Gegensätze verlieren bei genauerem Hinsehen ihre Schärfe. Beide – Mongkut wie Leonowens – bewegen sich in Zwischenräumen, beider Biographie ist gekennzeichnet durch Hybridbildungen und aporetische Doppelungen: Sie ist eine Engländerin, die seit Jahrzehnten nicht mehr in England war; er ist der »barbarische König«, der jederzeit einen Humanitätspreis gewinnen würde. Gerade mit Blick auf diese Verwerfungen zwischen Orient und Okzident mutet die »Apartheid«, die das Drehbuch Protagonistin und Protagonist verordnet, eigenartig an; sie scheint als Antidot gegen die zu beobachtenden Hybridisierungen zu funktionieren. Wie schon in *THE KING AND I* dürfen König und Lehrerin auch in *ANNA AND THE KING* kein glückliches Liebespaar werden; sie müssen allerdings auch kein so unglückliches Schicksal erleiden wie das zweite sich liebende Paar des Films, Balat und Tuptim.

#### VOM MISSLINGEN DER ENTSAGUNG ODER SCHULD UND SÜHNE

Tuptim und Balat fungieren in Tennants Film als tragisches Nebenliebespaar; sie werden als diejenigen profiliert, die sich – anders als das Hauptliebespaar – einer

Übertretung schuldig machen. Tuptim wird dem König gegen ihren Willen von ihrer Familie geschenkt, sie trifft etwa zur gleichen Zeit wie Anna im Palast ein. Der König und die anderen Haremsdamen behandeln Tuptim zwar freundlich – dessen ungeachtet ist sie unglücklich: liebt sie doch nicht den König, sondern Balat. Der glaubt, sein Leben nur weiter ertragen zu können, wenn er es Buddha weiht. Tuptim erträgt das Getrenntsein von Balat nicht, rasiert ihren Schädel, verkleidet sich als Mönch, um wenigstens unerkannt dem geliebten Balat nahe zu sein. Sie wird entdeckt und zusammen mit Balat vor Gericht gestellt. Beide werden, wie oben erwähnt, zum Tode verurteilt. Die Hinrichtungsszene ist zum Teil in Slow Motion aufgenommen; gleichzeitig werden Tuptim und Balat von zwei Henkern geköpft: Die Kamera zeigt nicht die fallenden Köpfe, sondern – extrem ästhetizistisch aufgenommen – den feinen Blutregen, der die weiße Blume, die Tuptim in den Händen hält, benetzt.

Parallel montiert werden Aufnahmen König Mongkuts im Gebet und der ob der Exekution verzweifelten Anna in ihrem Haus. Die Lehrerin hatte – entsetzt von dem wenig fairen, Folter einsetzenden Gerichtsverfahren – im Gerichtssaal gerufen, sie werde den König um Intervention bitten; dieser hatte ihr im Anschluss erklärt, eben eine solche Intervention habe er beabsichtigt, sie sei ihm nun aber unmöglich gemacht: erweckte er doch mit einer solchen den Eindruck, er agiere als Marionette der Lehrerin (implizit argumentiert der Mongkut aus ANNA AND THE KING damit: Er wolle sich nicht so marionettenhaft verhalten wie sein Pendant in THE KING AND I). Leonowens wird also von Mongkut verantwortlich gemacht für einen Akt äußerster Barbarei – und es ist fraglich, ob der Film, dem es ja darum zu tun ist, die Edelherzigkeit und Vorbildlichkeit König Mong-

»[U]nquestionably, the most poetical topic in the world ...« –  
Edgar Allan Poe<sup>49</sup>



kuts gebührend herauszustreichen, diese Position Mongkuts tatsächlich relativiert. Täte er das nicht (und so scheint es), wäre »die Frau« (und zwar selbst eine, die – weil aus dem Westen kommend – »männlich« konnotiert ist) zumindest an diesem Punkt der Story einmal mehr dingfest gemacht als Büchse der Pandora; die Barbarei (die als Antithese des Zivilisatorischen, Geistigen, Kulturellen immer schon »weiblich« semantisiert ist) wäre auf eine *Frau* zurückgeführt. Das Zuschreibungsmuster, das den Westen als rational, zivilisiert, männlich fixiert – jenes Zuschreibungsmuster, an dem ANNA AND THE KING doch »entlanggedreht« ist, würde an diesem Punkt implodieren: Der Hauptantagonismus des Films zwischen (männlichem) Westen (der »männlich« konnotiert bleibt, auch wenn er von einer Frau repräsentiert wird) und (weiblichem) Osten wäre »überblendet« von dem Zuschreibungsmuster »Männlichkeit als Zivilisation« versus »Weiblichkeit als Barbarei«. Das Missvergnügen der thailändischen Rezipienten an der Frau, die sich in die Regierungsgeschäfte ihres Königs mischt, würde damit im Film selbst verhandelt, der als eine »umgekehrte« Iphigenie daherkäme – eine Frau präsentierte, die Barbarei nicht verhindert und mildert, sondern auslöst und befördert. Barbarei würde kenntlich gemacht als konstitutiv weiblich.<sup>50</sup>

Die Liebes- und Gerichtsaffäre von Tuptim und Balat erweist sich in Bezug auf das Verhältnis von Anna und dem König als Zerreißprobe. Die Engländerin packt ihre Sachen, um Siam und seinen grausamen König zu verlassen; nur die Bitte des Premierministers, der ihr von der verzweifelten Situation des putschbedrohten Mongkut erzählt, bewegt sie dazu, in Siam zu bleiben. Wichtig ist die Tuptim-Balat-Episode aber nicht nur als Belastungstest des Verhältnisses zwischen König und Lehrerin, sie fungiert auch als apotropäischer Spiegel der König-Lehrerin-Romanze. Diejenigen, die sich über Sitte und Gesetz hinwegsetzen – so müssen die Kinozuschauer(innen) miterleben –, gehen tragisch zugrunde, wenn sie auch unser Herz bewegen. Der blutige Tod des Nebenliebespaares ist als Argument zu lesen, das die Entscheidung des Hauptliebespaares, alle Grenzen zu wahren, sich nur Momente von Walzerseligkeit zu gönnen und trotz aller Liebe am Filmende auseinander zu gehen, plausibler machen soll. Der Tuptim-Balat-Handlungsstrang ist als jenes Liebesmelodram organisiert, als das der Anna-König-Strang nicht funktioniert: wird letzterer doch nicht gekennzeichnet durch jene weibliche masochistische Disposition, die für Melodrama, für Women's Film, konstitutiv ist.<sup>51</sup> Nicht dass Anna nicht an Widrigkeiten zu leiden hätte, sie zeichnet sich aber durch Entscheidungsfreude aus – sie ist aktives, verantwortliches und wissendes Subjekt ihrer eigenen Biographie. Überdies operiert ANNA AND THE KING nicht mit der für Woman's Film und Melodrama kennzeichnenden Konstellation, in der die Heldin – ob ihrer Liebe bestraft, sozial geächtet und sank-

tioniert – an ihrem Schicksal zerbrechen muss. Es ist zwar nicht leicht für die Protagonistin – so der Tenor des Films –, den Herausforderungen, die das Leben in Siam stellt, zu begegnen, die Lehrerin verletzt immer wieder das gesellschaftliche Ordnungssystem des Gastlandes (wissentlich und unwissentlich); diese Konventionsverletzungen werden aber akzeptiert und eben nicht hart geahndet. Nicht am Genre-Muster des Liebesmelodrams orientiert sich die Anna-Mongkut-Beziehung, sondern eher an Vorgaben der Screwball Comedy.<sup>52</sup> Lehrerin und König liefern sich – auch witzige – Wortgefechte: Der »clash of cultures« und Liebeskrieg werden – als Gegenentwurf und als Genreverschiebung des Tuptim-Balat-Melodrams – im 30er Jahre-Stil in Szene gesetzt.

#### VOM WESTEN UND OSTEN: VON MÄNNERN UND FRAUEN

Die Screwball-Elemente dominieren allerdings Tennants Film *Epic* nicht. *ANNA AND THE KING* ist als Historien-, als Monumentalfilm angelegt; Tennant arbeitete mit Hunderten von asiatischen Statisten, mit Elefanten und ihren Trainern.

Zum Teil ist siamesische Architektur durch aufwendige Computergrafiken simuliert – zum Teil ließ Tennant die Gebäudekulissen auch tatsächlich nachbauen (etwa den Palast von Bangkok); Palastgärten wurden hergerichtet, eine Schar von Kostümbildnern kümmerte sich um die Bekleidung der Schauspieler und Statisten. *ANNA AND THE KING* bemüht sich um faszinierende Aufnahmen eines fremden Landes, seiner Menschen, seiner atemberaubenden Landschaft. Dieser Versuch, das Siam von 1862 präzise zu rekonstruieren, beschert dem Zuschauer zwar wirklich beeindruckende Filmkulissen, er präsentiert das so bebilderte Siam aber auch in einer »falschen« Nähe. Dem (westlichen) Zuschauer werden überaus pittoreske Aufnahmen präsentiert, die die Vorstellungen ins Bild setzen, die er sich immer schon über »Asien« gemacht hat. Das fremde und ferne Siam des 19. Jahrhunderts wird mit exotistischen Details ausgemalt, einem bunten Bilderbogen, der Alterität nicht einfängt, sondern eher austreibt. Gelingt es

Monumentale Inszenierung: Tennants »Anna and the King«



dem 1956er Film-Musical immerhin, Siam als leeren Raum – mithin als Projektionsfläche für westliche Fantasien – zu *markieren*, setzt ANNA AND THE KING diese Fantasien in opulente Bilderfolgen um, ohne auf dieses Screening freilich innerfilmisch hinzuweisen. Tennants Film ist quasi-realistisch einherkommender Mimesis verpflichtet, er präsentiert seine Bildphantasmagorien als »Faktizität«, als »Historie« (und diesen zentralen Argumentationspunkt fokussieren meines Erachtens die Thais, die sich auf den Internetforen gegen ANNA AND THE KING aussprechen und immer wieder konstatieren, es handele sich nicht um eine »true story«). Stolz darauf, eines der wenigen ostasiatischen Länder zu sein, die sich im 19. Jahrhundert westlichen Kolonisierungsbestrebungen erfolgreich widersetzen, ärgerte die thailändischen ANNA-AND-THE-KING-Kritiker offensichtlich die solcherart vorgenommene koloniale Vereinnahmung ex post: die »Entmächtigung« (id est »Entmannung«) des souveränen Königs Mongkut durch eine dubiose englische Schullehrerin. Diese koloniale Vereinbarung wird durchaus kameratechnisch performiert. Caleb Deschanel's Kamera annektiert und usurpiert die asiatische Szenerie. Paul Virilio hat in *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*<sup>53</sup> versucht, die Wahrnehmungsweise der (Film-)Kamera und Waffensysteme als Werkzeuge der Perzeption zu parallelisieren. Er beschreibt die sonderbare Osmose von Kriegs- und Kameratechniken, den historisch bedeutsamen Wandel, der mit der Anwendung von Wahrnehmungsgeräten zu kriegerischen Zwecken in den menschlichen Wahrnehmungsgewohnheiten eingetreten ist. Von einer Inbesitznahme Siams durch das Auge der Kamera (und des Kinoszauers) lässt sich zweifellos in Bezug auf Tennants Film sprechen – auch wenn sich Produzenten und Drehbuchautoren bemühten, einen fairen und wertschätzenden Blick auf das Siam des 19. Jahrhunderts zu werfen. So wird der Buddhismus respektvoll zu porträtieren versucht, die von den christlichen differierenden religiösen Praktiken werden weder als heidnisch diffamiert noch ins Komische gezogen;<sup>54</sup> Mongkut der Landesvater wird als kultivierter Gentleman, geprägt von einer tiefen Menschlichkeit, und als überaus verantwortungsbewusster und fähiger König gezeichnet. Vor dem putschenden Militär rettet ihn freilich eine englische Lehrerin und deren halbwüchsiger Sohn (ohne diese westliche Intervention kann sich also auch der vorbildlichste siamesische Monarch nicht halten). Wenn ein bornierter englischer Handelsmann auf einem Bankett des Königs über die Überlegenheit der englischen Rasse zu rasonieren beginnt, bedarf es des enragierten, mutigen Widerspruchs einer Engländerin. Diese ist es auch, die in Siam die Sklavenfrage stellt: Sie erlegt dem Thronfolger das entsprechende Lektüreprogramm *Uncle Tom's Cabin* auf<sup>55</sup> – und sie befreit eine unter unmenschlichen Bedingungen gehaltene Sklavin.



Lektüreprogramm »Uncle Tom's Cabin«:  
Chulalongkorn hat noch viel zu lernen

Die Stimme aus dem Off, die dem Film seinen Rahmen gibt, betont noch einmal die Edelherzigkeit und Vorbildlichkeit von Anna, bestätigt die tiefe Liebe zwischen Anna und dem König. Nun wird all das im Verlaufe des Films zwar auch erzählt, die Off-Stimme, die ANNA AND THE KING als Erinnerungskonstruktion lesbar macht, wird aber als die Stimme des erwachsenen Chulalongkorn kenntlich gemacht, als Stimme des inzwischen zum König erhobenen Kronprinzen. Suggestiert wird also, dass jener westliche Blick auf Siam, dem die autobiographischen Schriften von Anna Leonowens verpflichtet sind – und noch die Filmdrehbücher für ANNA AND THE KING rekurren auf diese Narration –, von einer autoritativen Instanz Siams, Asiens, »abgenickt«, »validiert« wird. Möglicherweise empörte die thailändischen Kritiker nicht so sehr, dass Hollywood einmal mehr seinen westlich-kolonialistischen Blick auf Asien warf,<sup>56</sup> sondern dass eine Erzählkonfiguration entworfen wurde, die »den Osten« Anna Leonowens Perspektive auch noch akklamieren lässt. Nicht, dass die Drehbuchautoren in vielen Details nicht wirklich versucht hätten, ein faires, politisch korrektes Siam-Bild zu zeichnen, die Gesamtnarration aber, die, beglaubigt durch die siamesische Off-Stimme, von der »Aufklärung« asiatischen Dunkels durch das Licht des Westens in Gestalt einer Lehrerin erzählt, konterkariert diese Anstrengungen. Zumindest erwähnt sei, dass hinter den – schwer als unberechtigt zu kategorisierenden – thailändischen Vorbehalten gegen das Filmprojekt Misogynie<sup>57</sup> fassbar wird: Der antiimperialistische Impetus wird überlagert durch einen frauenfeindlichen. Die thailändischen Studenten, die auf dem Forum des Internets ihrem Ärger über die Hollywoodproduktion Ausdruck geben, zeigen sich vor allem engagiert darüber, dass diese präventive, ihr mächtiger und vorbildlicher König Mongkut habe von einer *Frau* (egal welcher Nationalität) Ratschläge angenom-

men<sup>58</sup> (eine Auffassung, die vom Film zumindest punktuell gestützt wird: verhindert doch Anna Leonowens Eingreifen – davon war die Rede – die Aussetzung/Nicht-Vollstreckung des Todesurteils gegen Tuptim und Balat). Durchaus interessant ist nun, dass die Misogynie, die sich in der thailändischen Rezeption des Films beobachten lässt, nationale Grenzen transgrediert. So unterschiedlich ANNA AND THE KING auf den Seiten der Internetforen von thailändischen und US-amerikanischen (meist jugendlichen) Forenbesuchern bewertet wurde, in einem Punkt herrschte transkulturelle Einigkeit: Auch amerikanische junge Männer störten sich daran, dass Tennants Film eine Frau zu der Beraterin eines Königs machte.

Zwar wird in ANNA AND THE KING durchaus das Aufeinandertreffen differierender Kulturen inszeniert (und immer wieder wird auch deutlich gemacht, dass es der englische Gast ist, der die siamesische Kultur missversteht, etwa was höflich gemeint ist, als indiskret kategorisiert<sup>59</sup>), der Film erlaubt aber keinen Zweifel daran, dass wir uns, was die »wesentlichen« Dinge angeht, auf dem sicheren Boden anthropologischer Konstanten und humaner Universalien bewegen. Der König ist ein guter Mann: Das wissen wir spätestens, wenn er den Tod seiner kleinen Tochter betrauert – ganz sicher sein können wir uns seiner edlen Seele am Ende des Films, wenn auch er sich zur monogamen romantischen Liebesbeziehung bekennt, die er nur deshalb nicht ausleben kann, weil er nun einmal in einem rückständigen Land lebt. Am Ende des Films hat Anna also die ihr wichtigen Überzeugungen und Axiome durchgesetzt: die Überzeugung, dass Sklaverei abgeschafft werden müsse, dass Proskynese gegen die Menschenwürde verstoße, dass das »richtige« Liebeskonzept ein monogames und kein polygames sei. Und eigentlich scheint dieser dritte westliche Exportartikel der entscheidende zu sein: Die romantische monogame Liebe wird zur ideologischen Kernbotschaft des Hollywoodfilms. Anna hat ihr Haus außerhalb des Palastes bekommen (das für sie deshalb so wichtig war, weil sie gemäß dem englischen Sprichwort »My home is my castle« einen eigenen kleinen Palast, ein eigenes kleines Schloss bewohnen wollte).

Der von (dem inzwischen zum König erhobenen) Chulalongkorn gesprochene Schlusskommentar aus dem Off bestätigt noch einmal, was der Film ohnehin hinreichend deutlich gemacht hat: Anna hat das siamesische Dunkel erleuchtet, den »dark continent« Siam exploriert und für westliche Ideen geöffnet. Sie hat – »als Frau« – Wissenschaft und Aufklärung, das Licht »männlicher« Rationalität in den »weiblichen« Orient gebracht; sie hat überaus erfolgreiche »Kolonisierungsarbeit« geleistet; sogar militärische Attacken (genauer: deren Simulation) inszeniert sie mit Bravour. Die westlichen Zuschreibungsmuster, die Europa als

»männlich«, Asien als »weiblich« klassifizieren, werden durch die Gender-Inversionen, mit denen ANNA AND THE KING operiert (die westliche *Frau*, die auf den siamesischen *Mann* trifft), durchaus irritiert. Am Grundaxiom, dass der Osten »zivilisiert« werden müsse (und sei es von einer Frau, die ohnehin eigentlich ein »Sir« ist), hält Tennants Film aber noch intransigenter fest als Lang in der Version von 1956. Seinen imperialistischen Habitus vermag ANNA AND THE KING also noch weniger zu verabschieden als der Vorgängerfilm THE KING AND I; über Gender-Konventionen allerdings setzt sich Tennants Film gelegentlich mit heiterer Souveränität hinweg – gelegentlich, aber nicht bei jeder Gelegenheit. Für die Eskalation von Grausamkeit und Barbarei im Zusammenhang der Balat-Tup-tim-Liebesgeschichte wird Anna verantwortlich gemacht; das Zuschreibungsmuster *Westen/immer schon männlich* und *Osten/immer schon weiblich* wird in dieser Episode überlagert durch den Aufruf jener kulturellen Muster, die »die Frau« als das immer schon gegenkulturelle Element bestimmen. Eine solche Zusammenführung von Weiblichkeit und Barbarei wird von Langs Film-Musical nicht vorgenommen; überhaupt ist die »Barbarei« in THE KING AND I in Anführungszeichen zu setzen: Sie wird ins Komische transponiert und wirkt ganz und gar nicht bedrohlich. Sklavenhaltung und Justizsystem in ANNA AND THE KINGs Siam dagegen sind von eindrucksvoller Grausamkeit – und schreien, so Tennants Filmlogik, nach westlicher Intervention.

In beiden in den Blick genommenen Verfilmungen der Leonowens-Story sind es die Verwerfungen von Gender und Race, die eine Lektüre lohnend erscheinen lassen: Die westliche Frau, die für das »Andere« und das Fremde *innerhalb* des westlichen kulturellen Repräsentationssystems steht, wird in der Konfrontation mit dem »Anderen« außerhalb Europas zur Vertreterin des »Selben« – zur Repräsentantin »westlich-männlicher« Rationalität und Effektivität. Sowohl THE KING AND I als auch (und mehr noch) ANNA AND THE KING operieren mit den traditionellen westlichen Topiken und Zuschreibungssystemen – und zeigen gleichzeitig, dass klare Grenzziehungen unmöglich sind. Beide Filme stellen ihre Protagonisten als hybride, deplatzierte, im Zwischenraum zwischen den Kulturen situierte, »gespaltene« aus – auch wenn sowohl das Entsagungsprogramm von ANNA AND THE KING als auch von THE KING AND I auf eine »Eindämmung« der Hybridisierung zielt: (der gar nicht so westliche, weil weibliche) Westen und (der gar nicht so östliche) Osten sollen nicht zueinander kommen. Weiße Frau und gelber König dürfen sich in beiden Filmen nicht lieren.

- 1 Wie die Kategorie »Gender« begreife ich die Kategorie »Race« nicht als biologische, sondern als kulturelle Konstruktion.  
Zu *THE KING AND I* vgl. u. a.: Pamela S. DaGrossa: *The King and I*. East and West, Men and Women, in: Nitaya Masavisut u. a. (Hg.): *Gender and Culture in Literature and Film East and West. Issues of Perception and Interpretation*, Honolulu 1994, S. 90–94; Caren Kaplan: »Getting to Know You«. *Travel, Gender, and the Politics of Representation in Anna and the King of Siam and The King and I*, in: Roman de la Campa/E. Ann Kaplan (Hg.): *Late Imperial Culture*, London 1995, S. 33–52.
- 2 *ANNA AND THE KING, USA 1999*; Regie: Andy Tennant; Drehbuch: Steve Meerson, Peter Krikes, nach den Tagebuchromanen von Anna Leonowens; DarstellerInnen: Jodie Foster, Chow Yun-Fat, Ling Bai, Tom Felton, Keith Chin, Deanna Yusoff; Kamera: Caleb Deschanel; Schnitt: Roger Bondelli; Musik: George Fenton; Kostüme: Jenny Beavan; Twentieth Century Fox Film Corporation.
- 3 *THE KING AND I, USA 1956*; Regie: Walter Lang; Drehbuch: Ernest Lehman, nach dem Broadway-Musical von Oscar Hammerstein II und Richard Rodgers; DarstellerInnen: Yul Brunner, Deborah Kerr, Rita Moreno, Martin Benson; Kamera: Leon Shamroy; Schnitt: Robert Simpson; Musik: Richard Rodgers; Musikregisseur: Alfred Newman; Choreographie: Jerome Robbins; Kostüme: Irene Sharaf; Twentieth Century Fox Film Corporation.
- 4 *ANNA AND THE KING OF SIAM, USA 1946*, R: John Cromwell.
- 5 Yul Brynner gab den siamesischen König auch in einer TV-Serie: *ANNA AND THE KING, USA 1972*, 13 Folgen, R: Terry Becker/Jeff Corey.
- 6 Bei *ANNA AND THE KING* handelt es sich um Andy Tennants vierte Regiearbeit. Zuvor hatten seine Filme allerdings ein deutlich niedrigeres Budget.
- 7 Ein wirkliches »Original« (sollte es das geben) ist *THE KING AND I* natürlich deshalb nicht, weil es als filmische Adaption des Broadway-Musicals angelegt ist und überdies auf John Cromwells Film von 1946 *ANNA AND THE KING OF SIAM* rekurriert. Der Begriff des »Originals« ist wegen der mit ihm verbundenen Konnotationen von »Ursprünglichkeit« und »Vorbildlichkeit« problematisch: Ich gehe im Folgenden davon aus (vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung), dass erst ein Remake einen Film zu einem »Original« machen kann. Abgeleitet ist mithin nicht nur die »Kopie« oder das »Remake« etc., sondern (macht man diesen Perspektivenwechsel mit) das »Original«.
- 8 »WHO CARES? It's a movie, for crying out loud. This is why I am glad I live in America. We are intelligent enough to know that you do not learn history from Hollywood movies, and that their purpose is entertainment. Our government also thinks we are intelligent enough to choose for ourselves which movies we ought to see and does not ban films. How oppressive. »JFK« by Oliver Stone is a fictionalized tale based on a true story and, although many disagree with its content, it's not a national issue. We have far more important things to deal with other than banning movies, like being the most powerful country in the world. Wonder why. Signed, An Arrogant American.«  
»i think anna and the king was a very moving and inspiring movie. jodie foster and chow yun fat made it even more moving and more inspiring than it already is. this movie inspired me so much i got a different look on life in the U. S. and what it would be like in other countries.«  
»Saw the movie – as usual, Hollywood would not and could not tell the truth. Entertainment as usual [!]. Very beautiful, very exotic – very unfactual. I agree with other writers – if I want history, then I do research ... I don't look for it in a movie made for mass consumption. I am very glad to have run across your website. It is very informative, and will help me with my own research of your King and your country. Your King was very intelligent and spiritual. He certainly set his country on its path without the counsel of a female English school teacher's help! I am a Black American – so I am used to Hollywood's distortion of facts, customs, peoples, and history. I have the opportunity to live with the fallout of this distortion on a daily basis. So I can definitely see your point of view when it comes to being insulted by the disrepresentation of your culture and your King. Just don't let it color your perception of America or make you bitter. I still rather have the choice to view or not view something, and come to my own conclusions. Aeron« (unter: <http://www.insidetheweb.com/mbs.cgi/mb901285>, letzte Abfrage 07.03.2001).
- 9 So konstatiert einer der thailändischen Forenbesucher: »The film suggests that there was a romance between Anna and the King and gives credit to Anna for social and economic reforms which were either carried out before she arrived or were initiated by other people. In the movie, King Mongkut also says that Anna is the equal of kins. But, there is little truth in the movie. Anna was not employed as a governess, nor did she figure highly in the Royal court. King Mongkut kept extensive diaries and in the years that Anna was there, he only mentioned her once and then only briefly« (unter: <http://thaistudents.com/kingandi/index.html>, letzte Abfrage 07.03.2001).

- Immer wieder nehmen die Kritiker Bezug auf die (mittlerweile eingestellte) erste Fox-Promotion-Homepage für den Film, auf der zu lesen gewesen sei: »Set in 19th century Thailand, Anna and the King is the true story of British governess Anna Leonowens, who is employed by the King (Chow Yun-Fat) to look after his many children. Soon after she arrives in this exotic country, Anna finds herself engaged in a battle of wits with the strong-willed ruler.« Als anstößig empfunden wird die Formulierung »true story« (unter: <http://www.foxmovies.com>, letzte Abfrage 07.03.2001).
- 10 Dass ANNA AND THE KING größere Objektivität prätiert, macht schon der Titel deutlich, aus dem das perspektivierende »I« eliminiert ist.
  - 11 Den Anblick dieser halb nackten »Fast-Wilden« kommentiert Louis, Annas Sohn, mit der ängstlichen Aussage: »They look cruel.«
  - 12 PRETTY WOMAN, USA 1990, R: Garry Marshall.
  - 13 Leonowens hat zwar den imperialen Löwen im Namen, allerdings ist sie ja »nur eine Frau«. Der imperiale Löwe Britanniens hat seine Mähne bereits verloren, ist im Niedergang begriffen, das Weltreich wird in der Zukunft zerfallen. Aus dieser Perspektive gerät die Nicht-Annexion Siams in ein anderes Licht: Das durch Anna repräsentierte »verweichtete« Großbritannien ist nicht einmal mehr in der Lage, ein zur Puppenstube verkommenes Siam zu seinem Protektorat zu machen.
  - 14 Vgl. Edward W. Said: Orientalism, New York 1978, dt. Fassung: Orientalismus, Frankfurt/M. 1981.
  - 15 Die Gegenüberstellung von »passivem« Asien und »aktivem« Europa findet sich bereits in der *Politik* des Aristoteles – Aristoteles koppelt diese Entgegensetzung mit dem Antagonismus europäischer Völker/geringe Intelligenz – asiatische Völker/hohe Intelligenz: »Die Völker in den kalten Strichen und in Europa sind zwar mutvoll, haben aber wenig geistige und künstlerische Anlage und behaupten deshalb zwar leichter ihre Freiheit, sind aber zur Bildung staatlicher Verbände untüchtig und ihre Nachbarn zu beherrschen unfähig. Die asiatischen Völker haben einen hellen und kunstbegabten, dabei aber furchtsamen Geist, und deshalb befinden sie sich in beständiger Dienstbarkeit und Sklaverei. Das Geschlecht der Griechen aber hat, wie es örtlich die Mitte hält, so auch an den Vorzügen beider teil und ist mutig und intelligent zugleich. Deshalb behauptet es sich immerfort im Besitz der Freiheit und der besten staatlichen Einrichtungen und würde alle Nationen beherrschen können, wenn es zu einem Staate verbunden wäre« (Aristoteles: Politik, in: ders.: Philosophische Schriften, Bd. 4, Hamburg 1995, VII/7, S. 251).
  - 16 Das buddhistische Asien schien Europa immer besonders »weise« zu sein: Darüber hinaus bietet es mit dem Theorem, dass Leben und Liebe Leiden sei, ein Axiom auch zur Formulierung westlicher Liebeskonzepte an.
  - 17 Ich weise ganz ausdrücklich darauf hin, dass ich, wenn ich von »Asien« in generalisierender unspezifischer Weise rede, ich den westlichen Diskurs über »Asien« *referiere* (auf den filmisch Bezug genommen wird).
  - 18 Inszeniert wird die stete Anrede Annas als »Sir« wie eine Parodie auf Althussers Überlegungen zur Subjektkonstitution: Es ist der Anruf des/der Anderen, der das angerufene Subjekt konturiert und »festlegt« (Vgl. Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate, in: ders.: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/W.-Berlin 1977, S. 140–149; ders.: Freud und Lacan, Berlin 1970).
  - 19 Die Differenzierungs- und Ausschlussmechanismen des westlichen Repräsentationssystems definieren als das »andere« von Kultur nicht nur die »Fremde« (Asien, Afrika, die zu kolonisierenden Länder); als »andere«, als »Fremde« fungiert auch die (westliche) Frau. Sie ist der »heimische«, (un-)heimliche dunkle Kontinent im »Herzen« von Zivilisation und europäischer Kultur. Wie sehr die Frau im Kontext des westlichen Repräsentationssystems als »dunkler Kontinent«, als »Afrika/Asien in Europa« figuriert, hat Christa Rohde-Dachser ausgeführt (Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin 1991).
  - 20 Natürlich hat das figurativ »Gemeinte« auch seinen literalen Nebensinn, sind es auch in westlichen Gesellschaften die Männer, die die Machtpositionen okkupieren.
  - 21 Wohl noch heute ist die Darstellung des nackten, wenn auch nicht mehr des »halb nackten« *männlichen* Körpers in Hollywood ein Tabu. Bis weit in die 80er Jahre wurde jeder Film mit einem X-Rating bewertet, der das männliche Genital abbildete (und damit zur kommerziellen Bedeutungslosigkeit verdammt, da Filme dieses Ratings von fast allen Print- und audiovisuellen Medien nicht beworben werden). Noch Anfang der 70er Jahre waren die nackten Männerkörper von Jack Nicholson in CARNAL KNOWLEDGE (USA 1971, R: Mike Nichols) und Marlon Brando in L'ULTIMO TANGO A PARIGI (I/F 1972, R: Bernardo Bertolucci) einen veritablen Skandal wert. Weit weniger tabuiert ist im Hollywoodkino seit jeher die Inszenierung (des mehr oder weniger nackten Frauenkörpers und) »exoti-

- scher« Männerkörper (oder von Männerkörpern im exotischen Ambiente): Buster Crabbe etwa zeigte bereits in den 30er Jahren als »Affenmensch« Tarzan viel Haut (TARZAN THE FEARLESS, USA 1933, R. Robert F. Hill) – wie auch das Unterwäschemodell und der Olympionike Johnny Weissmüller. 1973 wurde in SHAFT IN AFRICA (USA 1973, R. John Guillermin) ein nackter schwarzer Männerkörper ausgestellt (der eben *keinen* Skandal verursachte). Yul Brunners nackter Oberkörper fällt 1956 unter diese »Exotismusklausel« (noch fünf Jahre zuvor war etwa Marlon Brando in A STREETCAR NAMED DESIRE [USA 1951, R. Elia Kazan] von den Zensoren scharf angegriffen worden, weil er sich im Unterhemd [!] präsentierte).
- 22 Wiederaufgegriffen wird das Sujet »Sehhilfe« (Fernrohr, Brille) in der Episode, in der der englische Botschafter ein Monokel trägt. Vor Entsetzen schreiend fliehen die Haremsdamen vor diesem »Teufelsauge«.
  - 23 Sie tun es damit dem Kinzuschauer, der Kinzuschauerin gleich, der/die wie diese Protagonisten fasziniert und voller Interesse auf die fremde »orientalische« Welt blickt.
  - 24 Immer wieder stellt Langs Film-Musical die Kindlichkeit des Monarchen aus. So verfügt er über einen kindlichen Bewegungsdrang. Anna äußert ihrem Sohn gegenüber, der König sei, »in many ways [...] just as young as you«. Zudem vermag der König (wie manchmal Kinder) zwischen literalen und figurativen Wortbedeutungen nicht immer zu unterscheiden (auf Annas Aufforderung »Put your best foot forward!« hin überlegt er, welches sein besserer Fuß sei – und nimmt ihren Satz nicht als Vorschlag, sich von der besten Seite zu zeigen). Forciert wird der Eindruck des Kindlichen durch das Pidgin-English, das der König spricht (und das – zumindest ein einziges Mal – auch die Sprache der Lehrerin ansteckt: »The King say ... says«).
  - 25 Geheiratet werden kann Anna u. a. deshalb nicht, weil sie ohnehin der »Mann« und der bessere König ist.
  - 26 Laura Donaldson argumentiert, dass das Film-Musical Anna, obgleich es ihre feministischen Überzeugungen fokussiere, als »just another patriarchal object« (S. 56) darstelle – mittels Kameratechnik, die dem – von Mulvey beschriebenen – »male gaze« verpflichtet sei: »Anna's status as object of the look is most vividly revealed during a dinner and subsequent performance of *Uncle Tom's Cabin* arranged for the entertainment of the visiting English diplomats. In the initial shot of this sequence, King Mongkut sexualizes Anna's presence by remarking upon the daringly low-cut dress she wears – a sexualization that the camera perpetuates by conflating itself with the King's lingering inspection of Anna's bare shoulders and her pronounced cleavage. [...] This cinematic coding of her appearance for strong visual and erotic impact – or, in Mulvey's terms, her »to-be-looked-at-ness« – fetishizes Anna and uncovers the asymmetries of power lurking in *The King and I*'s material practices« (Laura Donaldson: *The King and I* in *Uncle Tom's Cabin*, or *On the Border of the Women's Room*, in: *Cinema Journal* 29/3 [1990], S. 53–68, S. 57). Donaldsons Argumentation ist zu widersprechen: Das Interesse der Kamera liegt deutlich mehr bei den »halb nackten« Siamesen mit ihren bunten Phantasiekostümen als bei der Lehrerin. Die Siamesen, auch König Mongkut, fungieren als Blickobjekte der Kamera.
  - 27 Und der König lässt die Lehrerin deshalb soufflieren, weil sie die »Spielvorgabe« akzeptiert, dass alle »genialen Einfälle« dem König zuzuschreiben sind.
  - 28 Sie nimmt damit eines der (nicht zahlreichen) Rollenangebote wahr, die die viktorianische Gesellschaft für nicht verheiratete Frauen vorsah.
  - 29 Virginia Woolf: *A Room of One's Own* [1929], Oxford 1998.
  - 30 Mongkut versieht alle erdenklichen Tätigkeiten mit dem Epitheton »wissenschaftlich«. So macht er die Vorgabe, dass die Ballgarderobe für seine Haremsdamen auf »wissenschaftliche« Art und Weise genäht werden solle.
  - 31 Um was für ein prekäres Konzept es sich bei der »Modernisierung« handelt, macht die »Modernisierung« der Abendgarderobe der Haremsdamen deutlich, die ihre bewegungsfreundlichen Gewänder durch Reifrockkonstruktionen ersetzen. Zumindest aus der Perspektive etwa der Reformkleidungsbewegung erscheint es als problematisch, das als »Fortschritt« anzusehen.
  - 32 Vgl. Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven/London 1979, dt. (gekürzte) Fassung: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988 (hier: S. 9, 141, 176 und passim).
  - 33 Zum Genre Hollywood-Musical vgl.: Rick Altman (Hg.): *Genre: The Musical. A Reader*, London/Boston 1981; Jane Feuer: *The Hollywood Musical*, London 1982; Douglas McVay: *The Musical Film*, London 1967; John Russell Taylor/Arthur Jackson: *The Hollywood Musical*, London 1971.
  - 34 Steve Neale: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men in Mainstream Cinema* [1983], in: Steven

- Cohan/Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S. 9–20 (hier: S. 18). Steven Cohan skizziert das Genre wie folgt: »This Hollywood genre actually differs from others because it features men in showstopping numbers as well as women. In making such a blatant spectacle of men, the musical thus challenges the very gendered division of labor which it keeps reproducing in its generic plots. For when he stops the show (and the story) to perform a socko number und fulfill what the genre takes to be his destiny as a star, the Hollywood song-and-dance man also connotes, to use Mulvey's fine phrase, »to-be-looked-at-ness« [...]. He therefore finds himself in rather problematic territory – at least as far as film theory is concerned – for the genre has placed him in the very position which the representation system of classic Hollywood cinema has traditionally designated as »feminine« (Steven Cohan: »Feminizing« the Song-and-Dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical, in: Steven Cohan/Ina Rae Hark [Hg.]: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S. 46–69 [hier: S. 46 f.]).
- 35 Und setzt damit ein gender-invertiertes Muster in Szene: sind es doch die (kulturübergreifend: von Petrarca bis Novalis) Künstler-Männer, die von ihren toten Geliebten »singen«. Da »Mem« allerdings ein »Sir« ist, haben wir es dann auch wiederum nicht mit einer »wirklichen« Gender-Inversion zu tun.
- 36 Harriet Beecher-Stowe: *Uncle Tom's Cabin* [1852], New York 1994.
- 37 Vgl. z. B. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, New York/London 1994, dt. Fassung: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000. Ent-stellt werden die kolonialen Konzepte schon dadurch, dass es die ehemalige englische Kolonie Amerika ist, die britischen Kolonialismus in Siam filmisch in Szene setzt. Amerikanischer Imperialismus dagegen wird im Film nicht explizit thematisiert.
- 38 Tuptim nimmt in ihrer Inszenierung von *Uncle Tom's Cabin* ein westliches Konzept auf: Sie fokussiert das Menschenrecht auf Freiheit und Selbstbestimmung (das Sklaverei als inhuman markiert). Dieses Menschenrecht ist aber in den USA (wenn man so will: dem westlichsten aller westlichen Staaten) durchaus noch nicht durchgesetzt (das wird im Film auch thematisiert); westliche Überzeugungen und Praktiken werden also als inhomogen markiert. Außerdem hält Tuptims Inszenierung, die den siamesischen König kritisieren will, freiwillig-unfreiwillig auch jenem Westen, auf dessen Menschenrechtskonzepte sie sich bezieht, den Spiegel vor – widerlegt der doch durch seinen Imperialismus die eigenen Konzepte oder, um es genauer zu formulieren, erweisen sich die hehren humanistischen Konzepte doch als Kehrseite der kolonialistischen Praxis. Zu den Überlegungen Homi K. Bhabhas bezüglich der kulturellen Differenz als produktive Desorientierung vgl. wiederum Bhabhas Aufsatzsammlung: *The Location of Culture* (Anm. 37).
- 39 In diesem Titel gewinnt das »Ich« von *THE KING AND I* also einen Namen, verloren geht allerdings der Hinweis, dass die Story von der subjektiven Perspektive der Lehrerin dominiert wird.
- 40 Die Reifröcke beider Annas »umpanzern« die Protagonistinnen, »blasen« sie »auf«. Die Kleidung der Siamesen in Tennants Film ist moderater, historisch »präziser« ausgefallen als in Langs Film-Musical; die siamesischen Protagonisten sind weniger bunt gewandet, verzichtet wird auf »Fantasiekostüme«.
- 41 Eigentlich ist Leonowens ja eine Privatlehrerin; sie unterrichtet aber die zahlreiche Kinderschar des Königs in einer Schulklasse, lässt sich also auch als Schullehrerin kategorisieren.
- 42 *THE ENGLISH PATIENT*, USA 1996, R: Anthony Minghella.
- 43 *THE TALENTED MR. RIPLEY*, USA 1999, R: Anthony Minghella.
- 44 Das Drehbuch sah ursprünglich vor, diese Kreisstruktur auch geographisch abzubilden: Die Eingangs- und Schlussequenzen des Films sollten in England gedreht werden.
- 45 Neben dem Walzer ist die (aus heutiger Perspektive »kindlicher« und »derber« als der Walzer wirkende) Polka der zweite populäre Paartanz des 19. Jahrhunderts.
- 46 Dieses indische Dienerpaaar reist mit Leonowens nach Siam, obgleich klargemacht wird, dass die Witwe die Dienstboten wohl nicht hat bezahlen können – Anna hat kein Geld. Worin genau der Unterschied zwischen nicht bezahlten Hausangestellten und den Leibeigenen/Sklaven am siamesischen Hof besteht, darüber bleibt der Film die Auskunft schuldig. Anna, die harsche Kritikerin der siamesischen Sklaverei, macht sich selbst einer durchaus ähnlichen Praxis schuldig.
- 47 Überdies »reflektiert« die hybride Konstellation des Englisch-Seins die hybride Konstellation des Siamesisch-Seins. Die »Dritte Welt« lässt sich so wenig naturalisieren und homogenisieren wie die »Erste«.
- 48 Zu den Hybridkonfigurationen in *ANNA AND THE KING* gehört auch diese Brille als Insigne westlichen Kulturimports. Liegt doch die »Heimat« der Brillen nicht in Europa, sondern in Arabien. Der Araber

Ibn al-Haitam (965–1039) schrieb das Buch *Schatz der Optik*. Darin berichtet er über die Lehren des Sehens, der Refraktion und der Reflexion – und entwickelt die bahnbrechende Überlegung, das Auge mittels einer geschliffenen, optischen Linse zu unterstützen. (Um 1240 übersetzte Erazm Golek Vitello [1220–1280] das Buch al-Haitams ins Lateinische. Westeuropäische Mönche griffen die dort entwickelten Konzepte auf und fertigten überhalbkugelige Plankonvexlinsen. Diese erste Lesehilfe wurde mit ihrer ebenen Fläche auf Schriften gelegt, womit eine erhebliche Vergrößerung der Schriftzeichen erreicht wurde: Alterssichtig gewordene Klosterbrüder konnten wieder lesen.)

- 49 Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition [1846], in: ders.: Essays and Reviews, New York 1984, S. 13–25.
- 50 Und Barbarei würde zurückgeführt auf den Westen, zu dessen Selbstverständnis ja gerade gehört, dass er zivilisiert und nicht barbarisch sei – eben anders als die kolonisierten Länder.
- 51 Christine Gledhill (Hg.): *Home Is Where the Heart Is*. Studies in Melodram and the Woman's Film, London 1987.
- 52 Protagonistin und Protagonist schleudern einander witzige Scharfzüngigkeiten ins Gesicht – manchmal auch harsche Wahrheiten, die später eine quasi therapeutische Wirkung erzielen. So konfrontiert Mongkut Leonowens mit der Bemerkung, sie habe den Tod ihres Mannes noch nicht verarbeitet. In einem Gespräch mit dem König gegen Ende des Films konzediert Anna das: ANNA: »You once said I had never faced up to my husband's death.« MONGKUT: »I had no right.« ANNA: »No, you did. There I was telling you how to mourn when I had never done so properly myself. Like Siam, I, too, just needed a teacher. I know now it isn't enough just to survive; life is far too precious for that. Especially when you are only allowed one.«  
Deutlich wird in dieser Passage auch die »Doppelkodierung«, mit der der Westen den Osten (jedenfalls: Ostasien) belegt: Er ist atavistisch und rückständig, irrational, aber eben auch weise – und verfügt über einen privilegierten Zugang zur Wahrheit.
- 53 Paul Virilio: *Krieg und Kino*. Logistik der Wahrnehmung, München 1986.
- 54 Dass der Buddhismus eher positiv dargestellt wird, entspricht allerdings durchaus der Konvention (auch von Hollywoodfilmen); ganz anders wird filmisch etwa mit dem Hinduismus umgegangen.
- 55 Der Kronprinz liest das Buch, während eine Bedienstete/Sklavin ihm währenddessen den Sonnenschirm hält.
- 56 Zwar finden sich im Film thailändische Stimmen, die den Imperialismus kritisieren, so beklagt sich der Kronprinz bei seinem Vater, dass dieser ihm eine »imperialistische Lehrerin« zumute, so begründet der aufständische General Alak seine Revolte damit, dass er verhindern wolle, dass der imperialistische Westen auf Siam zugreife. Sowohl der Kronprinz als auch Alak werden aber ins Unrecht gesetzt: Anna ist die beste aller Lehrerinnen; Alak wird diskreditiert durch seine Grausamkeit – überdies ist sein Aufstand zum Scheitern verurteilt. Die imperialismuskritischen Stimmen werden mithin im Film selbst widerlegt.
- 57 Bereits *im* Film wird »thailändische« kulturelle Misogynie gegenüber Frauen thematisiert: So prügelt sich der Kronprinz mit Annas Sohn Louis, weil Letzterer sich bei seiner Mutter entschuldigt. In Thailand – so der Kronprinz – entschuldige sich kein Mann jemals bei einer Frau.
- 58 Dieses Missvergnügen am »Frauenregiment« heißt nicht, dass Siam in seiner Geschichte keine Frauen in der Rolle von Regentinnen kannte. Bereits im 7. Jahrhundert fungierte Chama Devi als faktische Regentin über das damalige Haripunchai-Königreich.
- 59 Anna brachte zwar lange Zeit in »Asien« zu – der Film macht hier aber sehr deutlich, dass Asien nicht gleich Asien ist (in Indien verhält man sich offenbar anders als in Siam). Es ließe sich auch argumentieren, dass Anna ihren moralisierenden und aufklärerischen Impetus im hinduistischen Indien (dem eigentlich »barbarischen« Asien) kultiviert habe. Das buddhistische Siam dagegen erscheint in Tennants ANNA AND THE KING (jedenfalls wenn man seinen Repräsentanten, den König, fokussiert) recht »zivilisiert«: Die im Film implizit vorgenommene Gegenüberstellung des »barbarischen« Indien und des zivilisierteren Siam entspricht durchaus den Konventionen des Hollywoodkinos: Inder werden als eigenartige Gesellen mit fiepsiger Stimme porträtiert; dagegen – so die filmische Konvention – kann »der Westen« von der Disziplin und dem Witz der Ostasiaten noch durchaus das eine oder andere lernen.

**4. DER ENTWENDETE PHALLUS. ANG LEES »CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON« (2000) – MIT EINEM EXKURS ZU DAVID CRONENBERGS »M. BUTTERFLY«**

Die Behandlung von Ang Lees CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON<sup>1</sup> in einem Band, der sich mit US-amerikanischen Mainstream-Filmen befasst, bedarf zumindest der Erläuterung. Zwar lässt sich der in Taiwan geborene Ang Lee als Regisseur beschreiben, der etwa mit SENSE AND SENSIBILITY<sup>2</sup> oder THE ICE STORM<sup>3</sup> Filme vorgelegt hat, die im »Westen« gedreht wurden – und in den USA und Europa durchaus erfolgreich in den Kinos liefen, in Bezug auf CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON ist dagegen zu konstatieren, dass der Film in China und auf Mandarin<sup>4</sup> produziert wurde – in den amerikanischen Kinos lief er mit englischen Untertiteln. CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON im Kontext des amerikanischen Mainstream-Kinos zu behandeln erscheint jedoch durchaus sinnvoll, lässt er sich doch als Beispiel für die Versuche der großen Hollywood-Produktionsfirmen anführen, auch im Ausland Filme zu verfertigen, die nicht nur für den jeweiligen ausländischen Markt, sondern zudem für den heimischen US-amerikanischen Markt konzipiert sind.<sup>5</sup> Und nicht nur Europa, auch Asien ist für die großen Hollywood-Produktionsfirmen, die US-Majors, von zunehmender Bedeutung. Seit den 90er Jahren lassen sich Bemühungen beobachten, die Volksrepublik China filmkommerziell zu erschließen<sup>6</sup> – auch mit Produktionen, die gleichzeitig für den US-amerikanischen Markt gedacht sind. Mit Ang Lee wurde ein in den USA bereits erfolgreicher Regisseur gewählt, mit Chow Yun Fat und Michelle Yeoh wurden Akteure ausgesucht, die dem amerikanischen Publikum bekannt sind, reüssierte Chow Yun-Fat doch als Action-Darsteller in THE REPLACEMENT KILLERS<sup>7</sup>, in THE CORRUPTOR<sup>8</sup> und den beiden John-Woo-Filmen DIE XUE SHUANG XIONG<sup>9</sup> und YING HUANG BOON SIK<sup>10</sup>. Als thailändischer König Mongkut gab er in Andy Tennants immens aufwendig gedrehtem Remake ANNA AND THE KING<sup>11</sup> den Gegenpart zu Jodie Foster. Michelle Yeoh spielte im James-Bond-Streifen TOMORROW NEVER DIES<sup>12</sup>.

In den USA nahm CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON in einer untertitelten Fassung 128 Millionen Dollar ein und war damit einer der erfolgreichsten Filme des Jahres 2001 in den Vereinigten Staaten, zudem mit großem Abstand der erfolgreichste fremdsprachige Film aller Zeiten. Auch die Nominierung für den Oscar in solchen Kategorien, die üblicherweise amerikanischen Produktionen vorbehalten sind, zeigt die Akzeptanz der Produktion von Seiten der Academy.<sup>13</sup> CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON schließt an die asiatischen



Yu Shu Lien zeigt Jen Yu das legendäre Schwert  
Green Destiny

Martial-Arts-Filme an, bedient aber auch das Genre Liebesmelodram. Auf eine prekäre Weise scheint aber das Boy-meets-Girl-Muster die erzählte Geschichte nicht mehr wirklich zu integrieren; der Film handelt davon, dass alle Figuren damit befasst sind, den Phallus im lacanianischen Sinne zu »haben«, hebt mithin tradierte Geschlechterkonstellationen, die Frauen die Position zuweisen, den Phallus zu repräsentieren, auf. Über den heterosexuellen Liebesgeschichten, die der Film präsentiert, schwebt ein Hauch von Elegie – und natürlich haben die beiden Love-Stories, die uns der Film zeigt, einen unglücklichen Ausgang: etwa die zwischen Li Mu Bai, einem berühmten Krieger, und Yu Shu Lien (ebenfalls in verschiedenen Kampfsportarten ausgebildet), die nach dem Tod ihres Vaters dessen Firma, einen Sicherheits- und Eskortierungsservice, betreibt. Diesem Paar, dessen Liebe unausgesprochen ist – obgleich sich beide schon sehr lange kennen und in fortgeschrittenem, im besten Alter sind –, ist ein Liebespaar von stupender Jugendlichkeit gegenübergestellt: Jen Yu und Lo – sie Aristokratin und Gouverneurstochter, er Räuberhauptmann. Kennen gelernt haben sich Jen Yu und Lo, das erfahren wir in einem (sehr langen und ungewöhnlich platzierten) Flashback, in der Wüste Gobi; der Treck, in dem Jen Yu mit ihrer Mutter und zahlreichem Sicherheits- und Begleitpersonal unterwegs war, wurde Opfer des Überfalls einer Banditengruppe unter Lo. Dieser raubt Jen Yu einen Elfenbeinkamm; sie verfolgt ihn und holt sich zwar nicht den Kamm zurück, verliebt sich aber in den Dieb und lebt mit ihm in seiner Höhle. Nach einer Zeit in der Liebesgrotte kehrt Jen Yu zu ihren Eltern zurück. In Peking lernt sie Yu Shu Lien kennen, die ihr das legendäre Schwert Li Mu Bais, »Green Destiny«, zeigt. Li Mu Bai hatte nach kriegerischen Jahren als Kämpfer beschlossen, seinem Leben eine neue Richtung zu geben, sich deshalb von Green Destiny getrennt und Yu Shu Lien gebeten, es einem Pekinger



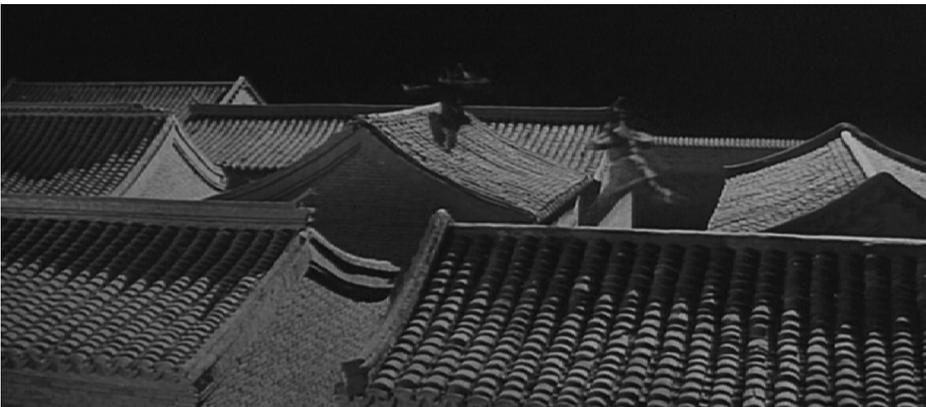
Jen Yu übt sich in der Kalligraphie

Freund ihres verstorbenen Vaters zur Aufbewahrung zu geben. Yu Shu Lien trifft mit der ihr sympathischen Jen Yu eine junge Frau, die das Leben einer (kurz vor der Heirat stehenden) Tochter aus bestem aristokratischem Hause führt: Die Eltern haben einen ranghohen Bräutigam für Jen Yu gefunden, die Hochzeitszeremonien sind schon im Detail geplant.

Ist Yu Shu Lien einfach und funktional gekleidet, trägt Jen Yu edle Gewänder, angefertigt aus kostbaren Stoffen, sie ist sorgfältig und der Konvention gemäß aufwendig frisiert, verbringt ihre Zeit – behütet von ihren Eltern, Dienerinnen, insbesondere einer Gouvernante, jener Jade Fox, von der sie seit ihrer Jugend betreut wird – mit traditionell chinesischen Beschäftigungen: mit Kalligraphie, mit Teezeremonien.

Gestört wird die Idylle durch den Diebstahl von Green Destiny. In einer

Pas de deux über den Dächern Pekings



nächtlichen Aktion entwendet eine schwarz maskierte Person das legendäre Schwert aus dem Haushalt des Gouverneurs. Der Dieb entkommt über die Dächer von Peking nach einem – auf spektakuläre Weise ins Bild gesetzten – Kampf mit Yu Shu Lien: Die Akteure scheinen zu fliegen, die Gesetze der Schwerkraft sind für sie außer Kraft gesetzt.

Inszeniert ist die Martial-Arts-Episode als Pas de deux über den Dächern – als Sequenz, in der die Narration stillgestellt scheint: Die »Medien« Tanz und Film als transitorische, als auf Bewegung bezogene, konvergieren. Wahrscheinlichkeitsaxiome und Mimesiskonzepte werden suspendiert. Bei der hier fokussierten Kampfszene, wie auch den vielen weiteren im Verlaufe des Films, der seine Kampf-Tanz-Szenen aneinander reiht, wie das Musical seine Nummern, geht es um Choreographie – und zwar um die Verwandlung von Tanz-Choreographie in Film, in das Medium, das Körper und ihre »natürlichen« Bewegungsabläufe in etwas völlig Neues, Anderes verwandeln kann. Sprünge werden – wie es für das Martial-Arts-Genre spezifisch ist – zu Flügen; die Figuren werden von der Kamera wie Zeichentrickfiguren in Szene gesetzt, deren Körper den Vorgaben der Schwerkraft trotzen dürfen.

Ihren eigentlichen Ausgang nimmt die Filmhandlung von jenem nächtlichen Schwertdiebstahl aus dem Haus des Gouverneurs. Green Destiny taucht wieder auf, verschwindet wieder, wird von dem einen der anderen und der einen dem anderen wieder abgenommen und so fort. Es ist die Gouverneurstochter Jen Yu, die das im Haus ihres Vaters aufbewahrte Green Destiny gestohlen hat; das chinesische Püppchen ist – in ihrem anderen, in ihrem nächtlichen Leben – eine von ihrer Gouvernante Jade Fox (die steckbrieflich als Mörderin gesucht wird) meisterlich ausgebildete Kämpferin. Li Mu Bai erkennt die außerordentliche Bewegungs- und Kampfbegabung der Schwerträuberin, er bemüht sich, sie zu seiner Schülerin zu machen, stirbt aber schließlich in den Armen von Yu Shu Lien, getroffen von einem vergifteten Pfeil, den Jade Fox abschießt (die diese Aktion mit dem Leben zu bezahlen hat). Jen Yu versucht zwar noch, das Antidot herbeizuschaffen, um Li Mu Bai zu retten: Ihre Hatz bleibt aber vergeblich. Am Ende des Films trifft sie im Kloster Wudan – dort soll sie nach dem Willen des Verstorbenen ihre Kampftechnik perfektionieren – ihre Jugendliebe Lo. Beide stehen nach einer gemeinsamen Nacht vor dem Kloster an einem Abgrund, von dem die Sage geht, dass ein Sprung in seine Tiefe jeden Wunsch erfülle. Jen Yu fragt Lo, was er sich wünsche. Während seiner Antwort, »To be back in the desert, together again«, springt Jen Yu – und wir sehen sie in den letzten Einstellungen des Films fliegen, hinabfallen, schweben.



Jen Yu springt in die Tiefe

#### MACGUFFIN/SCHWERT/PHALLUS: DER PHALLUS ALS MACGUFFIN

Es war davon die Rede, dass es das Schwert Green Destiny ist, das die Handlungen, die Bewegungen der Figuren in *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* anstößt – und bereits Richard Corliss hat vermutet, dass dieses Schwert in Ang Lees Film als »MacGuffin« funktioniert, »the object that kick-starts the adventure and puts everyone in frantic, purposeful motion«<sup>14</sup>. Hitchcock hat in seinen Gesprächen mit Truffaut<sup>15</sup> immer wieder darauf hingewiesen, dass

einer bestimmten Art von Objekt in seinen Filmen eine zentrale Bedeutung zukommt. Er hat diese Art von Objekt MacGuffin genannt – es ist

Das Schwert Green Destiny als »MacGuffin« des Films



dies ein »irrelevanter« Gegenstand, ein »Überhaupt-Nichts«, um das herum sich die Handlung dreht. Seinen Namen hat diesem Objekt ein Witz gegeben, der tatsächlich ein »Fremde-im-Zug«-Witz ist. Es gibt von ihm auch eine jugoslawische Version mit einem anderen Ende: »Was haben Sie denn da oben im Gepäcknetz?« »Ach das, das ist ein MacGuffin.« »Und was ist das, ein MacGuffin?« »Mit dem MacGuffin fängt man im schottischen Hochland Löwen.« »Aber im schottischen Hochland gibt es doch gar keine Löwen.« Version 1: »Na, dann ist [es] eben auch kein MacGuffin.« Version 2: »Da sehen Sie, wie gut es funktioniert.« Man muss die beiden Versionen zusammen lesen: das Objekt ist ein Nichts, es ist in der Tat kein MacGuffin, aber es funktioniert.<sup>16</sup>

Mladen Dolar fasst zusammen:

Die MacGuffins [also] bedeuten nur, daß sie etwas bedeuten; sie bedeuten die Bedeutung als solche, der tatsächliche Inhalt ist dabei völlig bedeutungslos. Sie sind sowohl im Zentrum der Handlung als auch völlig irrelevant. Ein Höchstmaß von Bedeutung – jeder ist hinter ihnen her – fällt mit dem Fehlen von Bedeutung zusammen. [...] [Ihre] Materialität ist unwesentlich; es genügt, daß man uns von [...] [ihrer] Existenz berichtet.<sup>17</sup>

Das Green Destiny lässt sich tatsächlich als ein solcher »irrelevanter Gegenstand« klassifizieren, als »Überhaupt-Nichts, um das herum sich die Handlung dreht«. Dass gerade das *Schwert* als MacGuffin fungiert, ist durchaus bemerkenswert, wird dieses Requisit vom Film doch mit hohem repräsentativen Valeur ausgestattet: Es steht für die klösterliche Kampfkultur Chinas, für Ordnungsstiftung, für den richtigen, den erleuchteten Weg. Es verweist, wurde es doch Li Mu Bai von seinem »Meister« geschenkt (und ist es doch ein »masterpiece«), auf den Vater und seine symbolische Ordnung, auf den Phallus im Lacanschen Sinne als »premier signifiant« – ein gleitender Signifikant, der die Menschen und die Dinge in Bewegung bringt: Sie haben das Schwert/den Phallus – oder sie haben ihn nicht, sie holen sich ihn wieder, sie verlieren ihn wieder. *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* rückt seine Protagonisten in Bezug auf das Schwert in wechselnde Positionen des (das Schwert/den Phallus) Habens respektive des (das Schwert/den Phallus) Nicht-Habens. Dabei sind es vor allem die Frauen, die vom Begehren, das Schwert zu besitzen, getrieben sind: Jen Yu setzt alles daran, das Schwert zu besitzen und seinen Besitz zu verteidigen – und auch Yu Shu Lien scheint davon besessen, der jungen Frau, Jen Yu, das Schwert wieder abzunehmen. Deut-

lich weniger enragiert agieren die männlichen Figuren: Li Mu Bai scheint mehr daran interessiert zu sein, Jen Yu als seine Schülerin zu gewinnen, als ihr das geraubte Schwert wieder abzunehmen. Auch Jen Yus Wüsten-Liebhaber, dem Räuberhauptmann Lo, geht es nicht um Green Destiny. Diese unterschiedliche Positionierung von Frauen und Männern zum Schwert ist dann plausibel, wenn die Gleichsetzung vom lacanianisch konzipierten Phallus als »premier signifiant« der symbolischen Ordnung und Schwert, die Ang Lees Film vornimmt, ernst genommen wird. Rückt Jen Yu doch durch ihren Diebstahl in die – männlich kodierte – Position dessen, der den Phallus hat (nach Lacan »haben« die Männer den Phallus – von dieser Argumentationsfigur war bereits in Bezug auf den TALENTED MR. RIPLEY die Rede –, Frauen dagegen repräsentieren ihn – und können das deshalb, weil ihnen jeder Anteil an ihm fehlt; Frauen »sind« nach dieser lacanianischen Konzeption der Phallus und die Komödie der Heterosexualität stellt diese beiden Positionen, den Phallus zu haben oder der Phallus zu sein, immer wieder neu nach<sup>18</sup>). Die Männer in Ang Lees Film müssen sich also weniger als die Frauen danach verzehren, das Schwert id est den Phallus in ihren Besitz zu bringen, weil ihre Position in der symbolischen Ordnung ohnehin die derer ist, die über den Phallus verfügen: Sie sind Sprecher im öffentlichen Diskurs; gesetzgebende Väter; sie verwenden die Zeichen (und fungieren anders als die Frauen nicht als Repräsentations-, Zeichen- oder Tauschobjekt). Jede symbolische Ordnung, jede kulturelle Ordnung ist – nach der Lacanschen Konzeption – eine phallische Ordnung, organisiert nach dem Gesetz des Vaters. Die vom Vater etablierte symbolische Ordnung, deren Repräsentant, deren »Symbol« und Emblem der Phallus ist, ist gekennzeichnet durch eine Gleichsetzung von Phallus, Kultur und Sprache. Der Phallus übernimmt eine Zeichenfunktion (ist also immer in Anführungszeichen gesetzt zu denken), er sei – so Lacan – nicht substanzial, essenziellistisch als Penis misszuverstehen, sondern sei aufzufassen als die kulturelle Konstitution von Bedeutung erst ermöglichende Differenzmarkierung.<sup>19</sup> Frauen, Jen Yu beispielsweise, sind darauf verwiesen, besondere Anstrengungen auf sich zu nehmen, um diese Position des Phallus-Habens zu besetzen. Dabei geht es – insofern ist auch der Phallus, wie er von Lacan konzipiert wurde, ein MacGuffin – nicht darum, was der Phallus »ist«, sondern nur darum, wie die Figuren zu ihm (dem »Überhaupt-Nichts«-MacGuffin) positioniert sind respektive sich zu ihm positionieren.

Jen Yu stellt sich als Diebin außerhalb des gesellschaftlichen Regelsystems, verletzt die Zuschreibungsmuster der symbolischen Ordnung. Damit reinszeniert Jen Yu den Ausschluss der Frau aus dem symbolischen Repräsentationssystem, wie Lacan ihn beschrieben hat. Und die Protagonistin zeigt, wie Frauen doch



Diebin Jen Yu: Usurpation und widerrechtliche Aneignung

Verfügungsgewalt über das Symbolische erhalten können: qua Usurpation und widerrechtlicher Aneignung.

In Bezug auf die symbolische Ordnung – so könnte man zugespitzt formulieren – ist also eigentlich jede Frau insofern eine »Diebin«, als ihr Umgang mit dem kulturellen Zeichensystem, ihre Aneignung der symbolischen Ordnung qua Phallus immer schon »usurpatorische« Züge hat: Wenn eine Frau sich den Phallus des Symbolischen aneignet, handelt es sich um eine widerrechtliche Bemächtigung<sup>20</sup> – Jen Yu figuriert demnach als ideale Weiblichkeitsrepräsentation. Und diese Usurpation des »Phallus« im Symbolischen, die uns Jen Yu vorführt, ist genauso provokativ wie die damit einhergehende Zurückweisung des Penis. Jen Yu verweigert sich nach ihrem Raub des Schwerts der Paarbildung: Sie heiratet weder den Mann, den ihre Eltern für sie ausgesucht haben, noch kehrt sie zu jenem Räuberhauptmann zurück, den sie als sehr junges Mädchen in der Wüste liebte. Jen Yu setzt nicht auf das Mitspielen in jener – wie Lacan sagt – Komödie der Heterosexualität. Jen Yus Verhalten wird gespiegelt und ent-stellt durch das ihrer Gouvernante Jade Fox. Wie ihr Schützling führt sie ein Doppelleben: ein nächtliches verbotenes und ein respektables bei Tage. Jen Yu lernen wir als Diebin kennen, Jade Fox als »master criminal« – und wie Jen Yu ist es auch Jade Fox um Usurpation des Phallus zu tun. Bitter beklagt sich Jade Fox, dass die chinesischen Männer und die chinesische Gesellschaft ihr den Zugriff auf den »Phallus« der symbolischen Ordnung, auf Wissen, auf Macht verwehrt hätten. Als Li Mu Bai sie beschimpft: »Wudan should have gotten rid of you long ago. It's been a long time, Jade Fox! You don't remember me. But you should remember my master. You infiltrated Wudan while I was away. You stole our secret manual and poisoned our master!«, entgegnet Jade Fox: »Your master underestimated us women. Sure, he'd

sleep with me, but he would never teach me. He deserved to die by a woman's hand.« Jade Fox ist also eine Kriminelle deshalb, weil sie eine »Suffragette« ist, weil sie den Zugang zu den Arcana des Wissens und der Kampfkunst für sich einfordert. Das gestohlene Wissen id est das Kampf-Handbuch gab sie an ihren Schützling, an die schöne, bezaubernde Jen Yu weiter, und auch die enthielt ihr das darin gesammelte Wissen vor. Als Analphabetin – Jade Fox hat also nicht einmal als Leserin, geschweige denn als Schreiberin respektive Sprecherin Zugang zu den Herrschaftsdiskursen – konnte die Gouvernante nur die Grafiken, die Diagramme des gestohlenen Buches für ihr Kampftraining nutzen – die Schriftzeichen lesen konnte sie anders als die gut ausgebildete Aristokratentochter Jen Yu, die zu ihr über das Geschriebene schwieg, nicht. Jade Fox ist mithin nicht nur durch ihre Gender-, sondern auch (und das unterscheidet sie von ihrem Schützling Jen Yu) durch ihre Class-Position benachteiligt.<sup>21</sup> Und führt der Film vor, dass Gender eine Größe ist, die transgrediert werden kann, scheinen die class-spezifischen Benachteiligungen die Entfaltungsmöglichkeiten deutlicher zu restringieren.

#### VON DER EXOTERIK DES ESOTERISCHEN UND »HOW TO CATCH A THIEF«

Li Mu Bai gibt Jen Yu bei einem ihrer wiederholten Kämpfe eine Reihe von Belehungen:

Like most things, I am nothing. It's the same for this sword. All of it is simply a state of mind. [...] No growth without assistance. No action without reaction. No desire without restraint. Now give yourself up and find yourself again. There is a lesson for you. [...] You need practice. I can teach you to fight with the Green Destiny, but first you must learn to hold it in stillness.

Jen Yu reagiert mit Abwehr und Skepsis: »Stop talking like a monk! Just fight!« Diese Aufforderung, das wissen alle Zuschauer, die den Geschehnissen auf der Leinwand folgen, markiert sie als noch Nicht-Initiierte, die die transzendente »Essenz« der Martial Arts noch nicht begriffen hat, die den Sieg im Kampf für das Entscheidende hält – und nicht die geistige Haltung, die meditative Selbstversenkung, die gleichzeitig Selbstkontrolle und Selbstaufgabe bedeutet. Jen Yu weist also jenen »ideologischen Überbau« zurück, den nicht nur in Ang Lees Film Li Mu Bai propagiert, sondern der in fast alle Martial-Arts-Filme eingeschrieben ist. Sie



»Just fight!«

fordert von Li Mu Bai die Performanz seines Körpers ein: »Just fight!«, disqualifiziert seine Lehren als Gerede und positioniert sich als Vertreterin jugendlich-ungestümer Kampfeslust.

Zu den vermittelten ehrwürdigen Weisheitslehren verhält sie sich ignorant, desinteressiert – und verweist damit auch auf den trivialen Impetus der Predigten Li Mu Bais: Das, was als esoterische Weisheitslehre daherkommt, ist – nicht erst auf den zweiten Blick – banal. Aktion – so lernen wir – zieht Reaktion nach sich; Begehren lässt sich nicht uneingeschränkt leben; alles, was ist, ist »simply a state of mind«. Es würde niemandem schwer fallen, die Reihe solcher Weisheiten zu komplettieren, etwa durch den Satz, das Licht könne nur durch Durchschreiten der Finsternis erreicht werden, oder den, dass der Weg das Ziel sei – und damit den Nachweis von der Exoterik des vermeintlich Esoterischen anzutreten.

Jen Yu stachelt gerade durch ihre Zurückweisung der Doxa Li Mu Bais dessen Begehren an (wir kennen das Pygmalion-Galathea-Muster), sie als Schülerin zu gewinnen und in die Arcana klösterlicher Kampfkunst einzuweihen. Das Drehbuch lässt ihn sterben, bevor er dieses Vorhaben umsetzen kann – und Jen Yu sucht nach seinem Tod das Kloster Wudan zwar auf, entscheidet sich aber, nicht zu kämpfen, sondern stürzt sich in der bereits beschriebenen Schlusszene des Films in einen Abgrund: »Jen smiles, turns, and leaps into the clouds. They seem to catch her gently, before she disappears into them.«<sup>22</sup> Mit diesem Schlussmotiv der fliegenden Jen rekurriert der Film auf die vielen »Flugszenen«, die in *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* immer wieder mit zum Teil aufwendiger Kamera- und Computertechnik inszeniert werden. Die in Szene gesetzten Kämpfe der Protagonisten stellen Ang Lees Film in Bezug zum Martial-Arts-Genre, auf das nicht nur en général verwiesen wird; jeder Kenner des Hongkong-Action-



Kampf in und unter Bambusbäumen: »Crouching Tiger, Hidden Dragon« meets »Hsia Nu«

Films wird präzise Zitationsstrukturen nachweisen können. So ruft der spektakuläre Kampf zwischen Li Mu Bai und Jen Yu in den Wipfeln von Bambusbäumen King Hus HSIA NU<sup>23</sup> von 1969 auf – und überbietet die Vorlage: In der findet der Kampf *unter* Bambusbäumen statt.

Alle Kämpfe, die in *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* als »Nummern« inszeniert werden, sind mit dem tricktechnischen Reservoir des Martial-Arts-Genres gedreht: Die Kämpferinnen und Kämpfer hängen an Stahlseilen (die qua Beleuchtung unsichtbar gemacht werden); das erlaubt ihnen Bewegungssequenzen, in denen jede Schwerkraft ausgeschaltet scheint – in denen die Akteure zu *fliegen* scheinen.

In großer Eindrücklichkeit wird das »antimimetische« Potenzial der in Ang Lees Film inszenierten Martial-Arts-Episoden bereits in der ersten Kampfsequenz dem Zuschauer vorgeführt. Jen Yu stiehlt das Schwert, Yu Shu Lien verfolgt sie und versucht, ihr das Schwert wieder abzunehmen: Die Szene spielt (»fliegen« die beiden Akteurinnen doch über die Hausdächer hinweg) »über den

Kämpfe als (Tanz-)Nummern



Dächern von Peking«. Die Sequenz erinnert an Hitchcocks *TO CATCH A THIEF*<sup>24</sup> mit Cary Grant und Grace Kelly. Hitchcocks Film operiert wie Ang Lees mit einer Rätselstruktur: Ein Dieb, schwarz maskiert, bewegt sich mit katzen gleicher Geschmeidigkeit über den Dächern der Stadt – und nimmt Raubzüge vor. In Ang Lees Film ist das *Green Destiny* das Objekt der kriminellen Energie, in Hitchcocks Film sind es die Juwelen reicher Monte-Carlo-Besucher, auf die es der Dieb abgesehen hat. Ist in Ang Lees Film zumindest Yu Shu Lien relativ schnell klar, *wer* die diebische Übeltäterin ist, vermutet die Polizei in Hitchcocks *TO CATCH A THIEF* fälschlicherweise, dass der ehemalige Juwelenräuber Robie wieder aktiv geworden ist. Robie macht sich – um den Verdacht gegen sich auszuräumen – selbst daran, den Dieb zu fangen. Das gelingt ihm schließlich – er entlarvt als Diebin die Tochter eines ihm bekannten Kellners, die die Beutezüge für ihren Vater unternimmt. In beiden Fällen, in Ang Lees und in Hitchcocks Film, haben wir es also mit jungen Frauen zu tun, die »der Gesellschaft« aufs Dach steigen – und Dinge in ihren Besitz bringen, die ihnen nicht gehören. Beide Filme arbeiten mit Geheimnis- und Überraschungsmomenten: Die Entmaskierung des Diebes geht einher mit dem Erstaunen darüber, dass die Position des Kriminellen von einer Frau besetzt ist.

*CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* und *TO CATCH A THIEF* modellieren ihre diebische Protagonistin aber unterschiedlich: Die klettergewandte Danielle Foussard (dargestellt von Brigitte Auber) in Hitchcocks Film stiehlt im Auftrag und Namen ihres Vaters – Jen Yu dagegen ist Diebin aus eigener Entscheidung und eigenem Recht; sie stellt sich gegen ihren Vater, der als hoher Staatsmann und Gouverneur für die Geltung von Recht und Gesetz einsteht; sie ist es, die (ganz in Übereinstimmung mit der freudschen Beobachtung, dass im Heimlichen immer schon das Unheimliche situiert sei) die Kriminalität, das Unrecht ins

Diebeszüge wider und für die Väter:  
Jen Yu und Danielle Foussard





Li Mu Bais Tod

Haus dessen bringt, der für Sicherheit einsteht, ins Haus des Gouverneurs. Während Hitchcocks Film mit der Überführung der Diebin durch Robie (den väterlich konnotierten Ex-Gangster) und der Hochzeit Robies mit einer wunderschönen und superreichen amerikanischen Erbin (gespielt von Grace Kelly) endet, lässt sich in Bezug auf Ang Lees Film nicht konstatieren, dass die Heldin von einer väterlichen Instanz zur Ordnung und Raison gerufen wird: Jen Yu verweigert sich – bis zu Li Mu Bais Tod – seinem Ansinnen, sie zu seinem Zögling zu machen, stellt sich also der »Anrufung« durch das väterliche Gesetz entgegen. Und auch auf die Zusammenführung von heterosexueller Paarbildung und Ehe verzichtet Ang Lee; Li Mu Bai und Yu Shu Lien dürfen sich am Ende des Films zwar ihre Liebe gestehen, sie vollziehen dürfen sie nicht, stirbt doch der von einem Giftpfeil getroffene Li Mu Bai in den Armen der Freundin.

Auf eine gemeinsame Zukunft (mit oder ohne Heiratszeremonie) verzichtet auch das jugendliche Paar Jen Yu und Lo. Jen Yu ignoriert Los Wunsch, wieder mit ihr in der Wüste zu leben – und springt (davon war die Rede) lieber in einen Abgrund. Mit derselben Konsequenz vermag sich Hitchcocks Protagonist Robie nicht vor der Ehefalle zu retten. *TO CATCH A THIEF* schließt mit einer Einstellung, in der Frances Stevens (Grace Kelly) John Robie, den eingefangenen Bräutigam (Cary Grant), umarmt – und glücklich konstatiert, wie gut seine Villa an der Côte d’Azur auch ihrer Mutter gefallen werde. Die Kamera fängt Cary Grants reaktiven Blick auf diese Äußerung ein: Der künftige Ehemann erkennt mit Entsetzen, dass sein Leben künftig nicht nur von Frances, sondern auch von seiner Schwiegermutter bestimmt sein wird.

Greift Hitchcock in seiner Kriminalkomödie also noch auf den Eheschluss von Protagonist und Protagonistin als eine genretypische Schließungsfigur zu-



John Robie in der »Ehefalle«

rück (nicht ohne uns deutlich zu machen, dass es sich beim »Glück« der Heirat um eine prekäre und instabile Kategorie handelt), verzichtet Ang Lee auf die Organisation seines Films durch solche Schließungsfiguren, es scheint fast so, als verzichte er auf die Kohäsionskraft des Organisationsprinzips »Liebesgeschichte« überhaupt. Zwar finden sich in *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* jene Handlungsmuster, die fast als »Universalien« der Kinosprache zu gelten haben, »boy meets girl« etwa, die heterosexuellen Liebesgeschichten scheinen in Ang Lees Film aber nur mehr randständige Bedeutung zu haben. Jen Yu und Lo treffen sich, bleiben in der Wüste, in jenem langen Flashback des Films, auch eine kurze Zeit zusammen (und spielen an diesem gesellschaftsfernen Ort viele der bekanntesten Liebestopiken – von der Widerspenstigen Zähmung bis zum Versprechen treuen Wartens – durch), zumindest Jen Yu aber zeigt allen Zuschauerinnen und Zuschauern des Films sehr deutlich, dass sie an Lo und der Ehe kein Interesse hat: Ihr ist es – es war davon die Rede – um die Usurpation des Phallus zu tun, der Penis scheint ihr weniger verlockend. Sie zeichnet sich durch jugendliches Unge-stüm aus, ihr geht es um Gefahr, um Selbsterfahrung, Selbstausbildung, um Kon-frontation – nicht um Liebe.

Und nicht nur das jugendliche Liebespaar findet sich nicht, auch ihr älteres Spiegelpaar, das sei wiederholt, kommt im Film nicht zusammen: Statt mit dem Versprechen auf Heirat entlässt der Film uns mit dem Prospekt auf Li Mu Bais Bererdigung. Ist Li Mu Bais und Yu Shu Liens Geschichte als melancholischer Kommentar über die Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten der Liebe zu lesen, über gesellschaftliche Barrieren und psychische Selbstbehinderungen, wird uns mit Jen Yu eine Protagonistin vorgeführt, die an einem heterosexuellen Liebes-/Ehemodell nicht mehr interessiert ist. *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* zeigt sie zwar noch in der konventionellen Rolle der Geliebten (des Räuberhauptmanns Lo in der Wüste Gobi). Jen Yu lässt dieses Konzept aber hinter sich – nur Lo, dessen Lebensumstände der Film in eine *utopische* Perspektive (Lo steht für einen gesellschaftsfreien Raum, ist bezogen auf das Modell, das im westlichen kulturellen Kontext mit »Liebesgrotte« zu kennzeichnen wäre) und eine *archaische* Perspektive rückt (er steht für eine überlebte, vorzivilisatorische Lebensweise), wünscht sich ein konventionell konfiguriertes »happy ending«.

Und so lässt sich die Story von Ang Lees Film (anders etwa als die von Hitchcocks *TO CATCH A THIEF*) nicht beschreiben als Variante jener Geschichten, an deren (filmischem) Ende die Protagonisten in den Hafen der Ehe einfahren. Die Muster heterosexueller Liebesver- und -entwirrungen werden in *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* nurmehr eingespielt, um suspendiert zu werden. Organisiert wird Ang Lees Film eben nicht durch die »klassische« Love-Story des Hollywoodfilms, vielmehr lässt sich der Film als variationenreiche Etüde des »self-fashioning« auffassen. Der Begriff »self-fashioning« sei im Folgenden so verstanden, wie er von Stephen Greenblatt in *Renaissance Self-fa-*

Jen Yu und Lo in der Wüste





Die Liebesgrotte

*shioning*<sup>25</sup> konzipiert wird. Greenblatt begreift als kulturelles »self-fashioning« die Art und Weise, wie sich ein Einzelner respektive eine Gesellschaft mit den Institutionen, kulturellen Einrichtungen und Lebensstilen in Szene setzt. Greenblatt fasst »self-fashioning« dabei – und zwar in den Spuren von Foucault – vornehmlich als Effekt von gesellschaftlichen Kontrollmechanismen. Die Identitäts- und Sicherungsversuche sowohl der Individuen als auch der Institutionen werden als Strategien verstanden, die immer schon und notwendigerweise ihr Anderes, ihr »alien« produzieren.

Self-fashioning is achieved in relation to something perceived as alien, strange, or hostile. This threatening Other – heretic, savage, witch, adulteress, traitor, Antichrist – must be discovered or invented in order to be attacked and destroyed. [...] The alien is perceived by the authority either as that which is unformed and chaotic (the absence of order) or that which is false or negative (the demonic parody of order).<sup>26</sup>

In Bezug auf Ang Lees Film heißt das, dass Jen Yus Einordnung in die traditionelle chinesische Gesellschaft und ihre Revolte gegen die traditionelle chinesische Gesellschaft aufeinander rekurren. Jen Yu operiert mit Strategien des »self-fashioning«, in denen sie sich selbst als »alien« hervorbringt.

## DRACHEN IN CHINA ODER GENDER-GENRE-PROBLEME

»For those familiar with the Chinese characters, the link between the film's title and the story line is graphically clear – Jen has the word for ›dragon‹ embedded in her name, while Lo, her lover, is the tiger. Jen and Lo are headstrong, self-centered, wild – and young.«<sup>27</sup> Aber – so führt Ang Lee weiter aus – »the true meaning of the film lies with the ›Hidden Dragon‹. CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON is a story about passions, emotions, desires – the dragons hidden inside all of us.« Dass Jen Yu in Ang Lees Film der Drache »ist« – auch wenn die Figur nach dem Willen des Regisseurs auf unser aller Drachennatur verweist –, lässt sich selbst dann vermuten, wenn man (wie der durchschnittliche westliche Zuschauer des Films) der chinesischen Schriftzeichen nicht mächtig ist. So begründet Li Mu Bai seine Überlegung, Jen Yu im Kloster Wudan (das Frauen eigentlich nicht unterrichtet) ausbilden zu lassen, damit, dass sie sonst ein »poisoned dragon« werden würde – setzt die junge Frau also zum Fabeltier in Bezug. Überdies ist im Englischen (allerdings weniger dezidiert als im Deutschen etwa »der Hausdrache«) »the dragon« weiblich konnotiert (wie im chinesischen Kontext auch). Dass sich Jen Yu als »hidden dragon« identifizieren lässt, macht natürlich auch ein Blick auf ihre »Flugtechnik« (die bei dieser Protagonistin besonders aufwendig in Szene gesetzt wird) deutlich: Drachen können fliegen – wie Hexen und wie Engel. Man griffe allerdings zu kurz, wenn man eine Liste einfacher Gleichungen aufstellen würde: »hidden dragon« Jen Yu als fliegender »Engel« – Jade Fox, die Gouvernante (und zweifellos ein anderer »hidden dragon«), als fliegende Hexe. Klare Aufspaltungen zwischen gut und böse, zwischen »rein« und verdorben, zwischen Himmlichem und Teuflischem lassen sich nicht vornehmen. Der »Engel« ist wild und ungestüm, agiert manchmal bösartig, hat seine Unschuld im doppelten Sinne verloren; was die »Hexe« angeht, tut der Film einiges, um ihr Handeln psychologisch verständlich zu machen: Sie reagiert nur auf Verletzungen und Zurücksetzungen, die sie als Frau hat hinnehmen müssen – und obgleich sie die »böse Mutter« figuriert, kümmert sie sich doch hingebungsvoll um ihren Zögling. Der »junge Drache« und der »alte Drache« sind also nur auf den ersten Blick strikt antithetisch konzipiert. Eine weitere wichtige Position im Film unter den Protagonistinnen nimmt Yu Shu Lien ein. Sie fungiert als (mütterliche) gute Freundin Jen Yus. Als ausgebildete Kämpferin und ehelos lebende Besitzerin der vom Vater übernommenen Sicherheitsfirma steht sie für ein Rollenmodell von »Weiblichkeit«, das sich zunächst sehr deutlich von dem, das Jen Yu lebt, unterscheidet, wird Jen Yu doch eingeführt als Tochter aus Aristokratenhause, die ganz im Rahmen der Konventionen und Regelsysteme ihrer Gesellschaftsschicht lebt.

Ang Lees Film, der dramaturgisch damit operiert, dass es sich bei Jen Yu um einen »*hidden dragon*« handelt, um eine Frau mit einer Doppelexistenz, setzt sehr offensiv in Szene, dass Jen Yu in ihren Auftritten als Blume Chinas und Gouverneurstochter eine Form von Maskerade »hinlegt«. Die Weiblichkeitszuschreibungen und -inszenierungen des »klassischen China«, die dem Zuschauer vor Augen geführt werden, werden vom (»westlichen«) Zuschauer nicht nur deshalb als Inszenierungen (und nicht als Bilder »natürlicher« Weiblichkeit) wahrgenommen, weil ihn der kulturelle Kontext fremd anmutet, die Filmhandlung selbst weist darauf hin, dass Jen Yu die traditionellen Gewänder, Frisuren, den konventionellen Habitus *anlegen* – und auch wieder *ablegen* kann.

Mithin verfolgt der Film zwei Strategien der Ent-Naturalisierung von Gender: Er spielt in einem vergangenen (kulturell sehr fremd und ganz und gar nicht »natürlich« anmutenden) China – und lässt in diesem China eine Protagonistin agieren, die »schauspielt«, die die Maske einer aristokratischen Lotusblüte verwendet. Kostüme, Schminktechnik, Schauspieltechnik stellen also – das ist intradiegetisches Thema des Films – jenen »Effekt« traditionell chinesischer aristokratischer Weiblichkeit erst her. Es handelt sich bei dieser »Weiblichkeit« (das erschließt sich insbesondere dem »westlichen« Blick, der die Differenz zur eigenen kulturellen Produktion von Weiblichkeit zur Kenntnis nehmen muss) um ein reines Kunstprodukt – etwaige Verwechslungen mit naturalisierter Weiblichkeit sind nicht möglich. Zum anderen thematisiert der Film selbst die Herstellung von Geschlecht, dessen kulturelle Produktion, indem er Gender selbstreferenziell als Maskierung vorführt: Jen Yu ist nicht immer danach, die sittsame Aristokratentochter zu geben, manchmal holt sie die schwarze Kampfkleidung aus dem Schrank und mutiert zum (geschlechtsindifferenten) Engel der Nacht. Manchmal legt sie die Maske eines jungen Kriegers an – und wird von ihrer Umwelt auch als solcher adressiert. Dabei lässt sich nicht entscheiden, welche dieser Masken für die »eigentliche« Jen Yu steht – der Effekt von »Eigentlichkeit« wird schauspiel- und kostümtechnisch für den Engel der Nacht, für den jungen Kämpfer und für die »Lotusblüte« evoziert.

Insgesamt ist in Bezug auf die Personenkonstellation des Films zu konstatieren, dass die Modelle und Figuren von »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« häufig nah aneinander gerückt<sup>28</sup> scheinen – wenn etwa Lo und Jen Yu ihr arkadisches Leben in der Wüste Gobi führen, tragen sie dieselben Kleider (Jen Yu bedient sich aus Los »Kleiderschrank«), beide verbringen ihre Tage mit wilden Ausritten. Und auch Li Mu Bai und Yu Shu Lien sind in ähnliche, in zweckmäßige Gewänder gekleidet; beide sind von der Profession her Kämpfer – Li Mu Bai ein Schüler des Klosters Wudan, Yu Shu Lien wurde von ihrem Vater ausgebildet und



Weiblichkeit (und Männlichkeit) als Maskerade

steht »ihren Mann« in ihrer Firma für Eskortierungen und Überwachung. Diese Gender-Annäherung hat Ang Lee wie folgt kommentiert: »[...] [T]he martial arts film is very masculine, but in the end our film finds its center in its women characters.«<sup>29</sup> Die feminine Zentrierung, von der Ang Lee spricht, funktioniert nun aber so, dass die agierenden Frauen, Yu Shu Lien, Jen Yu und Jade Fox (die nicht erst am Ende des Films so viel Raum zugemessen bekommen), so handeln und sich so bewegen, als seien sie Männer. Sie verfügen über jene Kampftechniken, die – wie der Zuschauer, die Zuschauerin bereits zu Beginn des Films erfährt – nur Männer gelehrt werden, beispielsweise im Kloster Wudan. Ang Lees These, bei *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* handele es sich um einen Film, der eine gängige Gender-Genre-Konstellation umschreibe, zielt aber nicht nur auf die Prädominanz der weiblichen Figuren, insbesondere der Protagonistin Jen Yu. »The film« – so kommentiert Ang Lee –

is not crafted in the realistic style, as my early films have been, but the emotions it conveys are real. So you will see that the drama is itself choreographed as a kind of martial art, while the fighting is never just kicking and punching, but is also a way for the characters to express their unique situation and feelings. At the same time, working with martial arts master Yuen Wo Ping and his team allowed me to learn an abstract form of filmmaking, where the images and editing are like dance and music.<sup>30</sup>

»Effeminiert« sei der Film also, weil er nicht von Realien, sondern von Gefühlen handele (und diese Gefühle fasst Ang Lee offensichtlich als weibliche Domäne

auf). Aufgehoben werde diese (auch genderspezifizierte) Opposition zwischen Melodrama (eines als besonders »weiblich« semantisierten Genres)<sup>31</sup> und den (männlich konnotierten) Martial-Arts-Partien; die Genre-Hybride *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* sei in den melodramatischen wie in den Martial-Arts-Teilen gleichermaßen choreographisch angelegt – und die Choreographien charakterisierten die Gefühle der Protagonistinnen und Protagonisten. *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* dekonstruiere – so zumindest die Selbstanalyse des Regisseurs – die Genre-Differenz von Women's Film und Men's (Martial-Arts-)Film, überführe Geschlechterkonstellationen in abstrakte Konfigurationen.<sup>32</sup> *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* operiert mit komplexen Gender-Genre-Verschiebungen und Durchkreuzungen; der Martial-Arts-Film »ist« ein Women's Film (weil die Kampfszenen nicht um der Kampfszenen willen gedreht seien, sondern als »a way for the characters to express their unique situation and feelings«). Dieser Women's Film ist wiederum ein Men's Film (weil es um »abstract filmmaking« geht und »Abstraktion« kulturell männlich konnotiert ist). Und dieser Men's Film ist ein Women's Film (denn Tanzfilme fokussieren auf besondere Weise den Körper und seine Bewegungen, zielen auf ein eher nicht-männliches Publikum und sind »weiblich« semantisiert) ... Die Kette der Kippfiguren ließe sich weiterführen.

#### EXKURS: LEE VERSUS CRONENBERG (»M. BUTTERFLY«) ODER DIE ANNIHILATION DER »WEIBLICHKEIT« DES ORIENTS

Das kulturelle Klischee von der Weiblichkeit des Orients, wie Edward Said<sup>33</sup> es beschrieben hat (eine Argumentationsfigur, auf die ich wiederholt – auch in Bezug auf *ANNA AND THE KING* – eingegangen bin), wird in Ang Lees Film ad absurdum geführt: Alle, jedenfalls alle *wichtigen* Figuren, die Lee in seinem Film auftreten lässt, werden in der Position derer gezeigt, die den Phallus »haben«, sind aktiv, selbstständig, kämpferisch, konzipieren sich auf eine Weise, die kulturell als männlich semantisiert gilt. Und auch die Genre-Zuschreibung (über die Gender-Zuschreibungen und -Modelle eingespielt werden)<sup>34</sup> infiltriert die Women's-Film-Men's-Film-Grenze; der Film changiert zwischen Kampffilm und Tanzfilm, Seelendrama und Körperkunst. Ang Lee »ignoriert« mithin die kulturelle Semantisierung vom *femininen Orient*. Einige Jahre zuvor hatte David Cronenberg die Wirkmächtigkeit dieser Zuschreibung in seinem Film *M. BUTTERFLY*,<sup>35</sup> dem ein längerer Exkurs gewidmet sei, noch in Szene gesetzt – mit dekonstruktivem, den Konstruktivismus dieser kulturellen Repräsentationen entlarvendem



Song gibt die Madame Butterfly –  
im Publikum ein faszinierter Gallimard

Impetus. Cronenbergs – Verflechtungen von Gender und Race thematisierender – Film aus dem Jahr 1993 basiert auf David Henry Hwangs Theaterstück gleichen Namens, das überaus erfolgreich auf dem Broadway lief. Die Geschichte, die *M. BUTTERFLY* erzählt, mutet schier unglaublich an. Im Peking der 60er Jahre verliebt sich ein französischer Diplomat in ein Mitglied der Pekingoper. René Gallimard (gespielt von Jeremy Irons), der Diplomat, lernt Song Li-Ling (dargestellt von John Lone) – ich skizziere die Geschehnisse aus Gallimards Perspektive – auf einem Gartenfest für westliche Diplomaten kennen, anlässlich dessen die Sängerin einen Ausflug in ein ihr fremdes Repertoire unternimmt: Sie gibt die Madame Butterfly aus Puccinis gleichnamiger Oper, die die Geschichte erzählt von der bis zum Selbstmord gehenden Aufopferung einer asiatischen Frau für ihren treulosen westlichen Liebhaber.

Song gefällt dem Diplomaten in dieser Rolle ganz ungemein, und eine Liebesgeschichte zwischen Gallimard und der Sängerin nimmt ihren clandestinen Lauf. Was Gallimard nicht weiß, ist, dass seine Geliebte für den chinesischen Geheimdienst arbeitet und ihn nach allen Regeln der Kunst aushorcht. Beide inszenieren ihr Verhältnis als wechselseitigen Bildungsprozess: So fordert Song Gallimard auf, die Pekingoper zu besuchen, um seinen »process of education« zu fördern (was Song eigentlich projiziert, ist aber nicht Gallimards Ausbildung, sondern seine Verstrickung in Illusion und Wahn). Und auch Gallimard betrachtet sein Verhältnis zu Song (wir haben es wiederum mit dem Pygmalion-Galatea-Muster zu tun) als Lehrer-Schülerin-Verhältnis, vor allem auf sexuellem Gebiet. Als sie ihm mitteilt, dass sie noch Jungfrau sei, verspricht er ihr: »I want to teach you, gently.« Der Unterricht scheint erfolgreich zu sein.

Dem Paar wird ein Kind geboren, ein glückliches Familienleben aber dadurch verhindert, dass die Sängerin – die Kulturrevolution ist inzwischen ausge-



Song und Gallimard wird ein Kind geboren

brochen – in ein chinesisches Umerziehungslager geschickt und Gallimard zurück nach Paris versetzt wird. Zurückgeschickt nach Paris wird Gallimard, weil sich alle seine Voraussagen über das Verhalten der Asiaten im Vietnamkrieg als katastrophal falsch erwiesen haben; in seinen Dossiers für den französischen und amerikanischen Geheimdienst hatte Gallimard das als politische Prognose gegeben, was ihm durch sein Privatleben als Wahrheit verbürgt schien: »The Oriental will always submit to the greater force.« Im Begriff des »Orientalen«, des »Orientalischen«, den Gallimard (alle Unterschiede zwischen Chinesen, Japanern, Vietnamesen verwischend) benutzt, sind alle Klischees des westlichen hegemonialen Diskurses über Asien enthalten (und ein Merkmal dieses Diskurses ist eben die nicht vorgenommene Spezifizierung: Asien ist Asien, der Orient der Orient, Differenzen werden nicht wahrgenommen, sind nicht repräsentiert). Gallimards Interpretation des privaten *und* des öffentlichen Lebens steht unter dem Zeichen des nationalen und sexistischen Chauvinismus. Und das Problem ist nicht nur, dass Gallimard unberechtigt Privates auf Politisches abbildet und falsche Schlüsse zieht. Das Problem ist, dass schon seine Einschätzung seines Privatlebens, seines Verhältnisses zu Song, so falsch ist wie seine Einschätzung der politi-

schen Lage in Vietnam. Zurück im Paris der späten 60er Jahre fühlt sich Gallimard, als sei er in Peking (hier wie dort schwenken protestierende Massen rote Fahnen), die klaren Differenzen zwischen Westen und Osten, Frankreich und China, drohen zu verschwinden. Das Fremde und das Eigene werden nahezu ununterscheidbar, eindeutige Zuschreibungssysteme kollabieren. Gallimard fällt es schwer, sich neu zu orientieren. Wenige Jahre später aber steht Song plötzlich vor seiner Pariser Wohnungstür. Beide sinken sich in die Arme – und leben so lange glücklich zusammen, bis ihnen der französische Geheimdienst auf die Spur kommt. Gallimard, nicht länger Diplomat, sondern Kurier für geheime Dokumente, hatte Kopien an die chinesische Botschaft weitergegeben. Seine Erklärung dafür: Man habe ihn mit seinem Sohn, der noch in China lebe, erpresst. Im Gerichtssaal dann erfährt Gallimard – der große Show-down –, dass seine Geliebte gar keine Frau ist, dass er vielmehr als Opfer einer Maskerade dasteht. Song wird abgeschoben, Gallimard zu mehrjähriger Haft verurteilt.

Im Gefängnis gibt er vor seinen Mitgefangenen eine Madame-Butterfly-Performance. Er verwandelt sich – Puccinis Opernmusik kommt vom Kassettenrekorder – mit Kimono, Perücke und Schminke in eine Asiatin, mittels jener per-

Gallimards theatralische Maskerade



formativen und vestimentären Gesten, die Geschlecht konstituieren.<sup>36</sup> Es geht bei Gallimards Verwandlung nicht so sehr – wie in allen jenen Szenen, in denen Song eine Frau spielt – um die Mimikry von Geschlecht, sondern um das demonstrative, ja fast parodistische, clowneske Ausstellen jener Gesten und jener Verrichtungen, die Geschlecht generieren. Gallimards theatralische Maskerade zeigt und reflektiert kulturelle Bilder und Zeichen von Weiblichkeitsperformanz. Song bemüht sich gewissermaßen, illusionistisch eine Frau zu sein, er »ist« Gallimards Butterfly – und die Camouflage gelingt ihm so gut, dass auch der Filmzuschauer es glauben kann, während Gallimard in dieser Finalszene, in der die angelegte Verkleidung immer als Verkleidung kenntlich bleibt, eher das Prinzip von theatralischer Dopplung in Szene setzt – einer Dopplung, bei der die Kluft zwischen Körper und Bedeutetem nicht zugeschüttet wird. Der Film nimmt sich viel Zeit, Gallimards Transformation zur Frau, das Umkleiden und Auflegen von Make-up »on stage« vorzuführen – und er gibt ihm/ihr viel Raum für den Schlussmonolog: »I have a vision. Of the Orient. That, deep within her almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth. [...] At last, in a prison far from China I have found her. My name is René Gallimard – also known as Madame Butterfly.« Auf diese Selbstidentifikation folgt dann der Suizid auf der Bühne, der auch ein wirklicher Suizid ist. Vor den Augen aller Zuschauer schneidet sich Gallimard mit dem scharfkantigen Handspiegel, mit dessen Hilfe er zuvor das Make-up aufgelegt hat, die Kehle durch.

Die Schlusszene des Films ist bemerkenswert in mancher Hinsicht. Cronenberg bezieht sein Finale optisch und musikalisch auf die große tragische Oper – als Zuschauer fungieren die Akteure *auf* der Leinwand, und auch wir, die Zuschauer *vor* der Leinwand. Wir, die Beobachter vor der Leinwand, sind gleichzeitig Beobachter erster und zweiter Ordnung. Wir beobachten Gallimards Performance, und wir beobachten den Voyeurismus der Gefängnisinsassen. Die Schlusszene, der auf und vor der Leinwand gefolgt wird, hebt den Unterschied von Offstage und Onstage auf. Denn Gallimards Performance, zu der er sich vom Kassettenrekorder Butterflys Arie *Un bel di* einspielt, besteht zum Großteil aus den kostüm- und schminktechnischen Akten, die aus einem Schauspieler eine theatralische Figur machen (und die üblicherweise nicht auf der Bühne, sondern in der Garderobe situiert sind). Puccinis Oper ist über die eingespielte *Opernmusik*, die hier zur *Filmmusik* wird, präsent – und natürlich als Sujet von Gallimards Performance. Cronenberg operiert hier also mit einer intermedialen Strategie: Die Filmbilder greifen auf ein anderes Medium, die Bühne, zurück – und setzen es in Szene. Er weist damit auch darauf hin, dass gerade das Medium Film (wie auch

der »Intermedialitätsklassiker« Oper) immer schon – das ist inzwischen ein Gemeinplatz – ein hybrides ist, in dem akustische und optische Medien sowie Mischformen interferieren. Der Film zitiert mit dieser finalen Operneinspielung auch eine seiner Eingangssequenzen, in der Gallimard im Publikum sitzend Songs Butterfly-Aufführung verfolgte. Schon am Filmbeginn also ist auf *den* Bezugstext der Tradition verwiesen, als dessen Gegenlektüre M. BUTTERFLY zu lesen ist: Puccinis *Madame Butterfly*. Und Cronenbergs Film lässt sich durchaus als Hommage des traditionellen Mediums verstehen, das als kulturelle Ikone herausgestellt wird – insofern wird das ältere Medium, Oper, vom jüngeren, Film, nicht abgelöst, sondern es wird für das jüngere Medium funktionalisiert.<sup>37</sup>

Mit der Reinszenierung von Puccinis *Madame Butterfly* gelingt dem Protagonisten, René Gallimard, ein fulminanter Abgang – auf der Bühne von der Bühne und aus dem Leben. Gallimard schreibt die Komödie, ja den Schwank, die Farce, zu der sein Leben verkommen war (schüttelt sich doch ganz Frankreich vor Lachen aus über den Trottel, der einen Mann nicht von einer Frau unterscheiden kann), zu einer (Opern-)Tragödie um: Ein *Genre*-Wechsel, der gelingt, der aber den Tod – das blutige Ende ist für das Genre Tragödie konstitutiv – des Protagonisten erfordert. Aus einer Witzblattfigur wird eine große tragische Heldin, die ihrem Tod einen Sinn zu geben weiß. Und die damit auf die paradoxe Struktur der Tragödie und der tragischen Oper rekurriert: Nur durch (Selbst-)Destruction der Heldin kann deren Eigenstes bewahrt werden. Ich-Konstitution wird mithin ermöglicht durch den Tod, Selbstrettung vollzieht sich durch Selbstdestruktion. Was das tragische Ende in Hwangs Stück und Cronenbergs Film von anderen Tragödien unterscheidet, ist das inszenierte Gender-Crossing,<sup>38</sup> das sich lesen lässt als konsequenter Abschluss jener Dekonstruktion von Puccinis *Madame Butterfly*, als die M. BUTTERFLY angelegt ist. Verliebt sich doch Gallimard nicht in Song Li-Ling, sondern in Cio-Cio-Sang, in die Protagonistin von Puccinis Oper – mithin in ein kulturelles Klischee von der hingebungsvollen Asiatin, die ihre ganze Existenz dem Liebhaber aus dem Westen weiht.

Seine Wahrnehmung wird also gesteuert von einer kollektiven Fantasie, mit der der Westen den Osten »belegt«; er sieht nicht, was er sieht, sondern was er wünscht zu sehen. In der Gerichtsszene<sup>39</sup> wird deutlich, dass die Realität keine Chance gegen die Imagination hatte. Für Gallimard war jeder Orientale immer schon irgendwie eine Frau, verhielt sich der Okzident zum Orient wie das Männliche zum Weiblichen. Diese Fantasiemuster und kulturellen Semantisierungen hielten Gallimard so sehr gefangen, dass seine Wahrnehmung von geschlechtlicher Identität gänzlich an ihnen ausgerichtet war. Der Film argumentiert mithin, dass die Wahrnehmung nicht die ideologischen Klischees korrigiert, sondern

dass die ideologischen Klischees die Wahrnehmung organisieren und strukturieren. Auf seine Wahrnehmung, auf den Augenschein, auf die Optik kann sich Gallimard nicht – so wenig wie die Zuschauer – verlassen: Es gibt keinen gewissermaßen unschuldigen Blick auf Songs Gesicht. Jeder Blick ist immer schon »kontaminiert« durch kulturelle Semantisierungen und Klischees und verstellt von Projektionen. Und der Film inszeniert immer wieder solche wirklichkeitskonstituierenden Blicke – etwa zu Beginn des Films, als Gallimard Songs Opern-Präsentation beiwohnt.

In Bezug auf Song ist für Gallimard der Augenschein also nicht hilfreich – und auch die direkte Aufklärung ist es nicht. Gleich im ersten Gespräch zwischen Song und Gallimard nach der *Madame-Butterfly*-Aufführung – ein Gespräch voller objektiver Ironie, beglückwünscht Gallimard Song doch zu der Performance, zu der Vorstellung, die sie gegeben hat – sagt Song zu ihrem/seinem Verehrer: »It's one of your favorite fantasies, isn't it? The submissive Oriental woman and the cruel white man.« Song spielt also mit offenen Karten; er weist Gallimard auf die Phantasmagorie hin, in die dieser verstrickt ist. So wenig wie der Augenschein hat aber dieser kritische Kommentar bei Gallimard eine Chance. Gallimard besteht auf seinem Nicht-Wissen-Wollen – und er besteht auf seiner kulturellen Ignoranz. Kann er doch nur glauben, Song sei eine Frau, weil er nicht weiß (und sich um dieses Wissen auch nie bemüht hat), dass alle Mitglieder des Ensembles der Peking-Oper Männer sind. Die Erklärung, die Song – spät im Film – einer Genossin für dieses Gender-Crossing in der Pekingoper gibt, ist so simpel wie überzeugend: Nur Männer wüssten, wie Männer wünschten, dass Frauen seien. Zumindest weiß Song, welche Männerfantasie sich Gallimard über »die« asiatische Frau zusammenspinnt. Gallimard nun ignoriert nicht nur die fremde, die asiatische (Kultur-)Geschichte; er ignoriert auch die eigene zivilisatorische und kulturelle Vorgeschichte: werden doch auch auf den europäischen Theatern der Renaissance Frauenrollen von Männern gespielt und Frauenrollen in Opern bis weit ins 18. Jahrhundert von Kastraten dargeboten. Gallimard ignoriert und verdrängt also nicht nur das Fremde, das Andere Chinas; er ignoriert, er verdrängt *auch* das Fremde, das *Andere* der eigenen Geschichte. Das Ignorierte und Abgespaltene schlägt zurück; der Orient in sich, den René Gallimard so lange negiert und verleugnet hat, feiert seine Resurrectio, wir haben es mit der altbekannten Wiederkehr des Verdrängten zu tun. In der Schlusszene *wird* René Gallimard Madame Butterfly – er verwandelt sich in eine asiatische Frau und vollzieht damit eine doppelte, eine ethnische und eine geschlechtliche Grenzüberschreitung. *Und* nimmt damit auch eine Korrektur der Positionen vor, die längst überfällig ist. Postfigurierte Gallimard doch nicht wirklich Pinkerton (also den Offizier aus dem

Westen, in den Butterfly sich in Puccinis Oper verliebt) und Song die opferbereite Schmetterlingsfrau. Eigentlich waren die Positionen immer schon anders besetzt: Song gab die Butterfly, um Gallimard auszuhorchen und zu täuschen. Nun ist der, der in der Oper täuscht und betrügt, aber Pinkerton. Hinter der Butterfly-Performance von Song verbirgt sich also eine Umkehrung der Rollen, die Gallimard mit seiner Schluss-Performance nur nachvollzieht.

Wovon er in seiner Beziehung mit Song nichts wissen *wollte*, akzeptiert er jetzt: den eigenen »weiblichen«, homosexuellen Anteil. Song hatte ihm ganz zu Beginn ihres Verhältnisses gesagt, dass es sich um eine der »most forbidden of loves« handle – die Liebe zu einem Ausländer. »Most forbidden«, das hätte Gallimard hören können, hätte er es hören wollen, ist aber auch die homosexuelle Liebe. Die praktiziert er, ohne dass er sich Rechenschaft darüber abgeben muss. Gallimard erforscht deshalb den Körper Songs nicht, verzichtet darauf, Song unbekleidet zu sehen, weil die Differenz von Songs weiblicher Kleidung und dem darunter befindlichen Körper zu seinem geheimen Wissen gehört. Songs einzige Entkleidungsszene spielt im Gefängniswagen, der die gerade Verurteilten, René und Song, abtransportiert. »You are nothing like my Butterfly«, konstatiert Gallimard. Worauf Song zurückfragt: »Are you so sure?« – und beginnt, sich auszuziehen.

Gallimard reagiert zunächst mit äußerster Panik, um dann in Gelächter auszubrechen. Die Filmszene ist deshalb so überzeugend geraten, weil sie eine virtuose Umkehrung traditionaler Vorgaben, ein ironisches Zitat kultureller Muster, darstellt. Der Voyeur wider Willen, Gallimard, reagiert auf einen *Männerkörper* mit namenlosem Entsetzen, als sähe er zum ersten Mal – Freud lässt grüßen – das kastrierte weibliche Genital, und er bricht in ein Gelächter aus, das als apotropäi-

Apotropäisches Gelächter:  
Gallimard muss der »Wahrheit« ins Gesicht sehen



sches zu verstehen ist. Gallimard muss, *nachdem* das Urteil über ihn bereits gesprochen ist (und dieses Verdikt ist nur vordergründig eines wegen Spionage, verurteilt wird Gallimards Versagen in und an der symbolischen Ordnung, deren konstitutive Differenz, die Geschlechterdifferenz, er anzuerkennen sich gewei-gert hat), der »Wahrheit« ins Gesicht (und auf das männliche Genitale) sehen. Nachdem sich Gallimard so endgültig *seiner* Butterfly beraubt sieht, entdeckt er – geschlechtliche und ethnische Grenzen transgredierend – die Butterfly in sich und schreibt diese Fantasie mit tödlicher Konsequenz in seinen Körper ein – in einem Akt, der als Gang in den Spiegel beschrieben werden kann. Einem Akt, in dem das Reale (das nach Lacan der Tod *ist*), das Imaginäre und das Symbolische (wenn wir mit Marjorie Garber das Transvestitische als Urszene von Kultur anerkennen)<sup>40</sup> zusammenfallen<sup>41</sup> – und in dem qua Kastration (ich lese den Schnitt in die Halsschlagader auch als solche) jene Maske des Weiblichen wieder re-etabliert wird, die Song abgelegt hatte. Der tötende Schnitt wird zur vollkommensten Kastration.

Cronenbergs Film thematisiert in seiner letzten Szene die Transgression jener Grenze zwischen Okzident und Orient – zwei Räumen, die (qua kultureller Semantik) auch geschlechtlich markiert sind. Und der qualvolle Tod seines Helden, Gallimards, ist auch ein Lehrstück über die Gefahren der Entnaturalisierung von Gender, ein Lehrstück über die Intransigenz und Brutalität der hegemonialen gesellschaftlichen Ordnungsmacht. Gallimards Tod setzt überdies in Szene, was Elisabeth Bronfen (in der Nachfolge von Lacan) als Fluchtpunkt des kulturellen Repräsentationssystems bestimmt hat – im ENGLISH-PATIENT-Zusammenhang war ausführlich davon die Rede: die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod, die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluss der (lebendigen) Frau. Demnach gilt: Erst der tote Transvestit ist wirklich eine Frau.

Und Cronenbergs Film – insofern ist ihm auch ein Raisonement über Funktionsweisen und Wahrheitswerte von Bildern eingeschrieben – hebt den Common Sense aus den Angeln, demontiert im filmischen Medium den Mythos, dass das Bild, dass der Augenschein etwas klären kann. Die Bilder, die sich Gallimard von *seiner* Butterfly macht, sind Ergebnis kultureller und sozialer Konventionen und verstellt von Projektionen. Gallimards Blick konstituiert Song als Frau; seine Perzeption zeigt, dass Songs Strategie aufgeht, Gender als Effekt von Theatralität, als Ergebnis vestimentärer und performativer Eindrucksmanipulation zu inszenieren. Gallimard geht in die illusionistische und phantasmagorische Falle; dass er das tut, ist auch Reflex jener westlichen Ideologie, die Asien immer schon »weiblich« semantisiert.

Ang Lee schließt mit *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* an Cronenbergs überzeugende Dekonstruktion des abendländischen Phantasmas vom weiblichen Orient an – er setzt nicht *noch einmal* jenes wirkmächtige kulturelle Klischee in Szene: Stattdessen zeichnet Ang Lee ein genderindifferentes China – einen Raum, in dem Geschlechterpositionen austauschbar sind, als Masken getragen und abgelegt werden. In diesem China »haben« Frauen nicht nur den Phallus – sondern sie dürfen auch in jenen Luftraum aufsteigen, von dem *PEARL HARBOR* (der Film, um den es im Folgenden geht) erzählt, dass er den Männern allein gehöre. In *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* fliegen auch Frauen – und sie fliegen besonders schön und besonders hoch, Männer und heterosexuelle Liebesgeschichten hinter sich lassend.

1 *WO HU CANG LONG/CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*, VR China/HK/Taiwan/USA 2000; Regie: Ang Lee; Drehbuch: Wang Hui Ling, James Shamus, Tsai Kuo Jung, nach dem Roman von Wang Du Lu; DarstellerInnen: Chow Yun Fat, Michelle Yeoh, Zhang Zi Yi, Chang Chen, Lung Sihung, Cheng Pei Pei; Kamera: Peter Pau; Schnitt: Tim Squyres; Choreographie: Yuen Wo Ping; Musik: Tan Dun, Jorge Candelrelli, Yong King; Kostüme: Tim Yip; Sony Pictures Classics, GMI, Columbia Pictures Film Production Asia.

Im Folgenden wird der amerikanische Titel von *WO HU CANG LONG* verwendet: *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*. Ich zitiere den Film nach der englischsprachigen Drehbuchfassung: Linda Sunshine (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon. A Portrait of the Ang Lee Film Including the Complete Screenplay*, New York 2000.

2 *SENSE AND SENSIBILITY*, USA/UK 1995, R: Ang Lee.

3 *THE ICE STORM*, USA 1997, R: Ang Lee.

4 Gedreht wurde nach einem Skript, das vom Englischen ins Mandarin übersetzt worden war. James Schamus, der Drehbuchautor, kommentiert den Entstehungsprozess wie folgt: »I write in English, it's rewritten into Mandarin, then I have it translated back into English. Going from English to Mandarin, and back into English is like crossing five oceans – by sail. You are going to another mental place. For the subtitles, we go to the original English text, move through the Chinese, and come back to English subtitles. I adapted a particular style to write this screenplay: the ›international subtitle‹ style« (zitiert nach: Sunshine [Hg.]: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [Anm. 1], S. 63).

5 Insbesondere haben die großen amerikanischen Produktionsfirmen inzwischen erkannt, dass ein Film, der in den USA keine schwarzen Zahlen schreibt, durch World Rentals doch noch zum Erfolg werden kann. So ging Kevin Costner in *WATERWORLD* (USA 1995, R: Kevin Reynolds) an den amerikanischen Kinokassen baden, spielte im europäischen Ausland aber die exorbitanten Produktionskosten wieder ein. Seit den 80er Jahren kümmern sich die großen Hollywood-Produktionsfirmen vermehrt selbst um den Vertrieb ihrer Filme im Ausland durch eigene Vertretungen (jedenfalls in kommerziell für sie interessanten Ländern) – und steigern dadurch erheblich ihre Einnahmen. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass der Weltmarkt (im Vergleich zum heimischen Markt) für Hollywood-Produktionen in den letzten Jahren zunehmend wichtiger geworden ist (auch *ANNA AND THE KING* etwa ist, wie im letzten Kapitel ausgeführt, dezidiert als Film konzipiert, der auch ein »asiatisches« Publikum ansprechen sollte). Bei Großproduktionen werden die Kosten gelegentlich zwischen zwei Hollywood-Studios geteilt (das war etwa bei James Camerons *TITANIC* [USA 1998] der Fall) – das eine Studio bekommt dann die amerikanischen Verwertungsrechte, das andere die für den übrigen Weltmarkt. So werden inzwischen etliche Filme teilweise durch europäische Geldgeber finanziert (die im Gegenzug die Auswertungsrechte für ihr Land erhalten).

6 Der Major, der sich bislang am intensivsten um den asiatischen Markt gekümmert hat, ist zweifellos Columbia Tristar. Deren asiatischer Ableger produzierte u. a. *YI GE DOU BU NENG SHAO* (VR China 1999; US-Titel: *NOT ONE LESS*) und *WO DE FU QIN MU QIN* (VR China 1999, US-Titel: *THE ROAD HOME*) von

- Zhang Yimou. Beide Filme wurden von Columbia Tristar weltweit, auch in den USA, vermarktet. Die Produktion des Martial-Arts-Dramas *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* kann als erster Versuch angesehen werden, in Amerika nicht nur ein Arthouse-Publikum anzusprechen, sondern ein Mainstream-Publikum für eine asiatische Produktion zu interessieren. Dieser Versuch war durchaus erfolgreich: Ang Lees Film ist der erste fremdsprachige Film, der die Blockbuster-Schallgrenze von 100 Mio. Dollar durchbrechen konnte. Damit spielte *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* mehr als doppelt so viel wie der bis dahin erfolgreichste fremdsprachige Film *LA VITA È BELLA* (mit 60 Mio. Dollar) ein.
- 7 *THE REPLACEMENT KILLERS*, USA 1998, R: Antoine Fuqua.
  - 8 *THE CORRUPTOR*, USA 1999, R: James Foley.
  - 9 *DIE XUE SHUANG XIONG*, HK 1989, R: John Woo, US-Titel: *THE KILLER*.
  - 10 *YING HUANG BOON SIK*, HK 1986, R: John Woo, US-Titel: *A BETTER TOMORROW*.
  - 11 *ANNA AND THE KING*, USA 1999, R: Andy Tennant.
  - 12 *TOMORROW NEVER DIES*, GB/USA 1997, R: Roger Spottiswoode.
  - 13 Allerdings lässt sich ein général von einer zunehmenden Berücksichtigung fremdsprachiger Filme bei den Nominierungen für den Oscar in den Kategorien sprechen, die üblicherweise amerikanischen Produktionen vorbehalten sind: etwa die Kategorien für den besten Film oder die besten Schauspielerleistungen. Noch in den 70ern wurden für solche Kategorien fast nie ausländische Filme berücksichtigt, in den letzten Jahren aber heimsten etwa auch *LA VITA È BELLA* (I 1997, R: Roberto Benigni) und *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* (F/D 2001, R: Jean-Pierre Jeunet) mehrere Nominierungen ein.
  - 14 Richard Corliss: *Martial Masterpiece*, in: *Sunshine* (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Anm. 1), S. 8–13 (hier: S. 10).
  - 15 Robert Fischer (Hg.): *Truffaut/Hitchcock*, München/Zürich 1999.
  - 16 Mladen Dolar: *Hitchcocks Objekte*, in: Slavoj Žižek u. a.: *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten* [1988], Frankfurt/M. 2002, S. 27–44 (hier: 42 f.).
  - 17 Ebd., S. 43.
  - 18 Vgl. Jacques Lacan: *Die Bedeutung des Phallus* [1966], in: ders.: *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1991, S. 119–132; ders.: *Leitsätze für einen Kongreß über weibliche Sexualität* [1964], in: *Schriften III*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1994, S. 221–236 (hier: S. 223–235); ders.: *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unterbewußtsein* [1966], in: *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1991, S. 165–204 (hier: S. 196 ff.); ders.: *Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung einer Psychose vorausgeht* [1958], in: *Schriften II*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1991, S. 61–118 (hier: S. 88 f.); ders.: *Seminar XX. Encore* [1972–1973], Weinheim/Berlin <sup>2</sup>1991, S. 71 ff.; ders.: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht* [1961], in: *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1991, S. 171–239 (hier: S. 210 ff.). Vgl. auch Gerda Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg <sup>3</sup>1999.
  - 19 Vgl. ebd. Lacan – das sei zumindest angemerkt – erweist sich also als blind dafür, dass die phallische Metapher als Metapher immer auch einen biologischen und anatomischen »Rest« transportiert. Es ist also einerseits richtig, wenn der Phallus als reine Differenzmarkierung bezeichnet wird; es ist andererseits genauso richtig, dass es in der Regel die Penisträger sind, die den Phallus »haben«. »Penis« und »Phallus« lassen sich nicht sauber »auseinander dividieren«.
  - 20 Dieser Zusammenhang findet sich besonders ausführlich entfaltet bei Joan Riviere: *Womanliness as a Masquerade* [1929], in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hg.): *Formations of Fantasy*, London 1986, S. 35–44, im Folgenden zitiert nach der dt. Fassung: *Weiblichkeit als Maskerade*, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 34–48. Riviere stellt in ihrer Studie, einer Fallbeschreibung, eine ihrer Patientinnen vor, eine tüchtige und erfolgreiche Amerikanerin, die eine ausgesprochen gute Ehe führt. Die »ausgezeichnete Beziehung zu ihrem Mann zeigte sich in der sehr innigen Zuneigung zwischen den beiden und dem vollkommenen und häufigen Erleben sexueller Lust. Sie war stolz auf ihre hausfraulichen Fähigkeiten; sie war ihrem Beruf ihr ganzes Leben lang mit ausgesprochenem Erfolg nachgegangen; sie hatte einen hohen Grad an Realitätsanpassung, und es gelang ihr, mit fast jedem, mit dem sie in Kontakt kam, gute und angemessene Beziehungen aufrechtzuerhalten« (ebd. S. 35). Allerdings – so Riviere – sei die Stabilität dieser Frau »nicht so vollkommen« gewesen wie dem Anschein nach. Denn die Frau, zu deren Aufgaben das häufige Halten von Vorträgen gehörte, litt »nach jedem öffentlichen Auftritt wie etwa einer Rede vor einem Publikum unter einer Angst, die manchmal sehr heftig sein konnte. Trotz des Erfolges, den sie unzweifelhaft hatte, und ihrer sowohl geistigen als auch praktischen Be-

fähigung und ihres Talents, mit einer Zuhörerschaft umzugehen und mit Diskussionen zurechtzukommen, war sie hinterher immer die ganze Nacht aufgeregt und besorgt, hatte Bedenken, etwas Unangebrachtes getan zu haben, und war besessen von einem Verlangen nach Bestätigung. Dieses Verlangen nach Bestätigung ließ sie jedesmal am Ende der Veranstaltung [...] zwanghaft um Aufmerksamkeit oder ein Kompliment von Seiten eines oder mehrerer Männer heischen. [Sie flirtete und kokettierte, versuchte sexuelle Annäherungsversuche der Männer zu provozieren.] [...] Der erstaunliche Gegensatz, den dieses Verhalten zu der höchst unpersönlichen und sachlichen Haltung während ihres Vortrags darstellte, auf den es zeitlich so schnell folgte, war ein Problem« (ebd., S. 36). Riviere erklärt nun dieses zwanghafte Flirten und Kokettieren als unbewussten Versuch, den Zorn jener Männer zu besänftigen, den die Vortragende durch ihre Phallizität, will heißen: den kompetenten, intellektuellen, öffentlichkeitswirksamen Auftritt, erweckt zu haben befürchtete. Die Vortragende usurpierte mithin die männliche Position des »Phallusträgers«, des Sprechers im öffentlichen Diskurs. Riviere konstatiert in Bezug auf ihre Patientin: »Die öffentliche Zurschaustellung ihrer geistigen Fähigkeiten, die sie an sich erfolgreich durchführte, bedeutete, daß sie sich selbst als im Besitz des Penis ihres Vaters zur Schau stellte, nachdem sie ihn kastriert hatte. Sobald die Vorführung vorüber war, wurde sie von einer furchtbaren Angst vor der Vergeltung, die ihr Vater üben würde, erfaßt. Offensichtlich war das Bestreben, sich ihm sexuell hinzugeben, ein Versuch, den Rachesuchenden zu besänftigen« (ebd., 37). »Weiblichkeit [die kokette, weibchenhaftes Verhalten inszenierende Strategie] war daher etwas, das sie vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete [...]. Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der »Maskerade« ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe« (ebd., S. 38 f.).

- 21 Ihrer Schülerin wirft Jade Fox vor, sie habe sie, ihre Gouvernante, unwissend gehalten. JEN YU: »You think you've been teaching me all these years from the manual? You couldn't even decipher the symbols.« JADE FOX: »I studied the diagrams. But you hid the details!« JEN YU: »You wouldn't have understood, even if I had tried to explain. You know ... you've gone as far as you can go. I hid my skills so as not to hurt you.« JADE FOX: »If I hadn't seen you fight with Li Mu Bai, I'd still be ignorant of all you've hidden from me.« JEN YU: »Master ... I started learning from you in secret when I was 10. You enchanted me with the world of Giang Hu. But once I realized I could surpass you, I became so frightened! Everything fell apart. I had no one to guide me, no one to learn from« (Sunshine [Hg.]: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [Anm. 1], S. 84).
- 22 So die Regieanweisung in der englischen Drehbuchfassung, in: Sunshine (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Anm. 1), S. 139.
- 23 HSIA NU, Taiwan 1969, R: King Hu, dt. Titel: EIN HAUCH VON ZEN.
- 24 TO CATCH A THIEF, USA 1955, R: Alfred Hitchcock, dt. Titel: ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA.
- 25 Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980.
- 26 Ebd., S. 9.
- 27 Ang Lee, zitiert nach: Sunshine (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Anm. 1), S. 76.
- 28 Ohnehin wird insbesondere in den Kampfszenen, die montierte, fragmentarisierte Körper in Bewegung konstruieren, hinreichend deutlich, dass es im Medium Film einen »natürlichen« Körper und ein »natürliches« Geschlecht nicht geben kann.
- 29 Sunshine (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Anm. 1), S. 7. Und nicht nur die Frauen besetzen männliche Positionen, die Männer besetzen – über die Kampf-Tanz-Szenen – weibliche: Alle *Kämpfer(innen)* sind ebenfalls *Tänzer(innen)*.
- 30 Ebd.
- 31 Vgl den Eintrag »melodrama and women's film«, in: Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts*, London/New York 2000, S. 213–226. Steve Neale kritisiert allerdings diese Gleichsetzung von Melodrama und Woman's Film (Steve Neale: *Genre und Hollywood*, New York/London 2000, S. 179–204).
- 32 »My desire to direct a martial arts film comes from nostalgia for classical China. The greatest appeal of the kung-fu world lies in its abstractions. It is a conceptual world based on »imaginary China«. This world does not exist in reality and is therefore free from its constraints. Here, I can express sentimentality; action scenes play like choreographed dances. I can design music and sound effects. There are no limitations. It is a free and unrestrained form of filmmaking« (Ang Lee zitiert nach: Sunshine [Hg.]: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [Anm. 1], S. 116).

- 33 Edward W. Said: *Orientalism*, New York 1978, dt. Fassung: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 1981.
- 34 Ich nenne nur zwei Beispiele: Mit dem Genre Melodrama etwa ist die Gender-Vorgabe von der passiven, leidenden und liebenden Frau verknüpft. Der Film *Noir*, akzeptieren wir ihn als Genre, fokussiert dagegen die geheimnisvolle Frau – die Sphinx, deren Rätsel zu lösen dem männlichen Protagonisten (meist ein »private eye«) als Ödipus redivivus aufgegeben ist.
- 35 M. BUTTERFLY, USA 1993; Regie: David Cronenberg; Drehbuch: David Henry Hwang (I); DarstellerInnen: Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa, Ian Richardson, Annabel Leventon, Shizuko Hoshi; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ronald Sanders; Musik: Howard Shore; Kostüme: Denise Cronenberg; Geffen Pictures, Miranda Productions.
- 36 Das haben bereits in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts Joan Riviere, in den 90ern dann Judith Butler, Marjorie Garber, Mary Ann Doane und andere beschrieben: Riviere: *Weiblichkeit als Maskerade* (Anm. 20); Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990, dt. Fassung: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991; dies.: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York/London 1993, dt. Fassung: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997; dies.: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, dt. Fassung: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998; Marjorie Garber: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York/London 1991, dt. Fassung: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993; Mary Ann Doane: *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator* [1982], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 418–436.
- 37 Herausgearbeitet wurde, dass der Inhalt von Minghellas *ENGLISH PATIENT* (USA 1996, R: Anthony Minghella) das Medium Buch, die *Historien* des Herodot sind. Analog dazu ließe sich davon sprechen, dass der McLuhansche »Inhalt« von Cronenbergs Film das Medium Oper ist.
- 38 Gender- und Genre-Crossing sind in M. BUTTERFLY mithin übereinander geblendet.
- 39 Nicht im Film, aber in Hwangs diskursiv angelegter Theatervorlage (die ausbuchstabiert, was auch der Film suggeriert), antwortet Song auf die Frage, warum, um alles in der Welt, Gallimard denn nicht Songs Geschlecht erkannt habe: »The West has sort of international rape mentality towards the East. [...] The West thinks of itself as masculine – big guns, big industry, big money – so the East is feminine – weak, delicate, poor [...]«. Der Richter fragt noch einmal nach: »But [how did you succeed in fooling] Monsieur Gallimard? Please – get to the point.« Song antwortet: »One, because he finally met his fantasy woman, he wanted more than anything to believe that she was, in fact, a woman. And second, I am an Oriental. And being an Oriental, I could never be completely a man« (David Henry Hwang: *M. Butterfly*, New York 1989, III, 1).
- 40 Vgl. Garber: *Verhüllte Interessen* (Anm. 36). Garber argumentiert in ihrer umfangreichen kulturwissenschaftlichen Studie, dass Transvestismus als kulturelle Metapher zu konzipieren sei. Cross-Dressers führten uns jene prekären Prozesse der Symbolisierung, jene Bedeutungssetzungen, die das kulturelle Repräsentationssystem konstituierten, vor – insofern gelte: Alle Kultur ist Transvestismus. »Die bezwingende Macht des Transvestismus in Literatur und Kultur kommt [...] von dessen eigener Installation als Metapher – nicht als das, wofür eine wortwörtliche Bedeutung gefunden werden müßte, sondern eben genau das, ohne das es so etwas wie Bedeutung erst gar nicht gäbe« (ebd., S. 544 f.).
- 41 Zu diesen drei Kategorien vgl. z. B. Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: ders.: *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel <sup>3</sup>1991, S. 61–70; ders.: *D'un syllabaire après coup*, in: ders. (Hg.): *Ecrits*, Paris 1966, S. 717–724, für einen Überblick über die Konzepte Lacans vgl. auch: Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (Anm. 18).

## 5. HITLERS HINTERN. LIEBE, KRIEG, PENETRATION IN MICHAEL BAYS »PEARL HARBOR« (2001)

Bei Michael Bays Film PEARL HARBOR, einer 152-Millionen-Dollar-Filmproduktion, handelt es sich um ein ambitioniertes Unternehmen: Nicht nur, dass der Film sich um den Titel »teuerster Film aller Zeiten« bewirbt,<sup>1</sup> auch nehmen die Produzenten Jerry Bruckheimer und Michael Bay mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor eines der zentralen US-amerikanischen Traumata in den Blick (in seiner verstörenden und aufrüttelnden Wirkung allenfalls noch zu vergleichen mit der Schlacht von Gettysburg, dem Vietnamkrieg oder dem 11. September 2001). Nach übereinstimmender Meinung der Filmkritik scheitert die Filmproduktion jedoch an ihrem Sujet: Der komplizierte politische Zusammenhang um Amerikas Kriegseintritt wird unzureichend und falsch beleuchtet. Auf eine Weise kommen sowohl die USA als auch der Angreifer Japan zu gut weg. So wird verschwiegen, dass Roosevelt nach einem Anlass für den amerikanischen Kriegseintritt suchte. Verschwiegen wird auch, dass der japanische Angriff auf Pearl Harbor nicht ganz so überraschend kam, wie der Film suggeriert. Jedenfalls waren die wertvollen Flugzeugträger aus Pearl Harbor abgezogen und lediglich veraltete Schlachtschiffe zurückgelassen worden. »Die Japaner haben nur einen Haufen alter Hardware zerstört«, zitiert John Gregory Dunne einen Admiral, der ungenannt bleiben will, im *New Yorker*. »Sie haben uns gewissermaßen einen Gefallen getan.«<sup>2</sup> Gewertet wird der Angriff auf Pearl Harbor in Bays Film nicht eigentlich als Akt japanischen Imperialismus<sup>3</sup>, sondern als einer der ökonomischen Vernunft. Roger Ebert konstatiert: »According to this movie, Japan attacked Pearl Harbor because America cut off its oil supply, and they were down to an 18 months reserve. Would going to war restore the fuel sources? Did they perhaps also have imperialist designs? Movie doesn't say.«<sup>3</sup> Motiviert ist dieser unpräzise Blick auf die Geschichte sicher auch durch das Schielen des Produzentenduos Bruckheimer/Bay auf den japanischen Kinomarkt: Gedreht werden sollte ein weltweit, eben nicht nur auf dem amerikanischen Markt zu verkaufender Film.

In seiner Dramaturgie versucht PEARL HARBOR die Vorgaben von TITANIC zu imitieren – und James Camerons Film gleichzeitig zu überbieten. In TITANIC haben wir es mit zwei – geschickt miteinander verknüpften – Geschichten zu tun: Der Film erzählt vom Untergang jenes »mythischen« Luxusdampfers, bei dem 1500 Menschen starben, und er erzählt die Geschichte, die im Kino am liebsten erzählt wird: »boy meets girl« – in einer (leicht modifizierten) Romeo-und-Julia-Variante.<sup>4</sup> Zwei junge Leute, sie der Oberklasse entstammend, er ein ar-

mer Kerl aus Wisconsin, der sich in Paris als Kunstmaler versucht hatte, verlieben sich ineinander und entscheiden sich für ihre Liebe, allen widrigen Umständen zum Trotz. Bay übernimmt diese Kopplung von Katastrophen- und Liebeshandlung – und kompliziert sie, macht aus dem Boy-meets-Girl- das Jules-et-Jim-Muster. Kompliziert, »überboten« wird auch das Katastrophensujet: Bay lässt nicht *ein* Schiff untergehen, sondern gleich die ganze Flotte: die in Pearl Harbor vor Anker liegende.

In Kürze lässt sich die Story wie folgt zusammenfassen. Zwei Freunde aus Tennessee (TENNESSEE lautete auch der Arbeitstitel des Films) gehen zur Luftwaffe. Einer von ihnen, Rafe (gespielt von Ben Affleck), verliebt sich in die Krankenschwester Evelyn (gegeben von Kate Beckinsale) und verlässt dann die USA, um als Freiwilliger am Luftkampf über England teilzunehmen. Rafe wird abgeschossen und für tot erklärt. Die Freundin und sein bester Freund Danny (Josh Hartnett) trauern um ihn – es kommt, wie es nach bester Melodram-Manier kommen muss: Danny und Evelyn trösten sich miteinander, Evelyn wird schwanger – und just in diesem Moment taucht der von einem französischen Fischkutter gerettete Rafe »on duty« auf dem Flottenstützpunkt Pearl Harbor wieder auf. Für alle drei, Evelyn, Danny und Rafe, eine private Katastrophe, auf die der Film die amerikanische nationale Katastrophe noch aufsattelt. Japanische Flugzeuge versenken mit ihren Bomben die amerikanische Pazifikflotte, mehrere tausend Matrosen sterben. Allerdings gelingt es Rafe und Danny, den beiden Fliegerassen, sechs japanische Bomber im Luftkampf abzuschießen. Sie werden mit Orden dekoriert und für einen amerikanischen Gegenschlag, ein (historisch verbürgtes) Bombardement von Tokio unter dem Kommando von Captain Doolittle, trainiert. Danny kommt bei dieser Militäraktion, die ganz den Anstrich eines Selbstmord-, eines Himmelfahrtskommandos hat,<sup>5</sup> ums Leben. Evelyns Liebeskonflikt ist mithin gelöst: Gemeinsam mit Rafe – eine Kleinfamilie, wie sie im Buche steht – zieht sie Dannys Sohn auf, der dem Vater wie aus dem Gesicht geschnitten ist.

So weit die überschaubare Handlung des mit etwa drei Stunden Spieldauer überlangen Films. Im Folgenden werden die homosexuellen Konnotationen des »male bonding« und ihre Auflösung respektive Nichtauflösung in Bays Film fokussiert – genauer: Es wird in den Blick genommen, wie die latente Homosexualität der Männerfreundschaft zwischen den beiden Protagonisten Rafe und Danny ins »Nationale« respektive »Internationale« verschoben wird. Die Japaner werden als diejenigen gebrandmarkt, die die Amerikaner mit einem aggressiven homosexuellen Akt zu unterwerfen trachten. PEARL HARBOR erzählt die Geschichte vom japanischen Angriff auf Hawaii als Geschichte einer Vergewalti-



Das Hitlerfigürchen auf Roosevelts Schreibtisch

gung: Die überaus viril gezeichneten Japaner überwältigen die amerikanische Flotte im muschelförmigen Hafen. Die kriegerische Aktion ist als sexueller Akt, als Penetration der Schiffe durch Torpedos und Bomben inszeniert.

Die Demütigung, die der Angriff auf Pearl Harbor für die USA signifiziert, liegt also auch darin, dass Hawaii als Pars pro toto des Landes »wie eine Frau« – oder noch »schlimmer«: wie ein schwuler Mann – genommen wird; erst der Gegenschlag wird Amerika, so Bays Film, *aktive* Männlichkeit zurückgeben.<sup>6</sup> Und so macht es Sinn, dass dieser amerikanische Gegenschlag gegen Japan und Hitlerdeutschland ebenfalls als Penetration visualisiert wird: Präsident Roosevelt hat auf seinem Schreibtisch ein Hitlerfigürchen stehen, dessen Hinterteil ein kleines Kissen ist, in das Nadeln gesteckt werden.

Der Genre-Konflikt zwischen patriotischem Kriegsfilm und Melodrama, den PEARL HARBOR prozessiert, ist auf einer Ebene, die als gendertopographische zu bezeichnen wäre, mithin stillgestellt. Es geht nicht nur in der Liebeshandlung um Akte und Penetrationen – um ebensolche geht es in der Katastrophenhandlung. Dabei scheint es durchaus legitim, in jenem erwähnten Hitlerfigürchen einen selbstironischen Reflex der »Penetrationsmanie« von Michael Bays Film zu sehen (und die Filmlektüre von dieser ironischen Distanz affizieren zu lassen). Diejenigen, die das passive amerikanische Volk, die schlafend da liegende Pazifikflotte angreifen, mit Bomben bewerfen und mit Torpedos penetrieren, die Japaner, sind (davon war bereits die Rede und damit unterscheidet sich PEARL HARBOR von den im Hollywoodfilm gängigen Darstellungskonventionen) ausgesprochen »männlich« konnotiert (keine Spur zu finden ist von der üblichen Semantisierung des Orients, auch Japans, als »weiblich«<sup>7</sup>). Inszeniert wird der japanische Bombenhagel auf Pearl Harbor mit Verve. Bays Film ist von Bomben geradezu besessen, von ihrem Abschuss und ihrem Einschlag.<sup>8</sup> Als visuelle Ur-



»The money-shot«: die visuelle Urszene des Films

szene, aus der er den Film entwickelt habe, hat der Regisseur jene Einstellung beschrieben, in der die Kamera der Bombe folgt, die das Schlachtschiff penetriert und mit einer grandiosen Explosion in die Luft jagt.<sup>9</sup>

Präsentiert wird die Schicksalsprüfung Pearl Harbor in Bays Film als »Auf-rüttelung«, als »Aktivierung« des bis dahin passiven amerikanischen Volkes. Der Angriff auf Hawaii, mithin *nicht* des »eigentlichen« Amerikas, aus dem die beiden Midwest-Jungen Rafe und Danny kommen (die diesen Angriff eben auch rächen werden<sup>10</sup>), wird im Film als japanischer Schlag mit einem Hammer bezeichnet; die Doolittle-Aktion als Nadelstich dahin, wo es wehtue.<sup>11</sup> Diese Gleichsetzung von Krieg und Penetration, dieses Erzählmodell über die Hervorbringung männlicher Kampfeskraft lässt sich auch auf die Liebeshandlung beziehen. In der Nacht, in der sich Rafe – Amerika ist noch nicht im Krieg – von Evelyn verabschiedet, verweigert er (und demonstriert damit zumindest eine mentale Form von Impotenz) den Beischlaf, nach dem Evelyn sich sehnt – Evelyn, die Protagonistin, die im Film in der Regel »Ev« genannt wird, mithin beinahe den »generischsten« aller Frauennamen »Eva« trägt. Die von Rafe gelieferte Rationalisierung (für den nicht vollzogenen Beischlaf), er wolle nicht, dass die Freundin später etwas bereue, wird auch von Ev nicht akzeptiert: Der Film schildert Rafe mithin als einen, der seine Penetrationsaufgaben nicht zu erfüllen vermag. Überdies ist er, als er mit Evelyn anbändelt, eine Zeit lang an der Nase verletzt (eine Verletzung, an der sie nicht ganz unschuldig ist); er trägt also auch im Gesicht den Hinweis spazieren, dass es mit seiner Männlichkeit, mit dem »performing masculinity«, nicht zum Besten bestellt ist.<sup>12</sup> Mit dieser lädierten Nase<sup>13</sup> trifft er Ev; sein Mitbringsel ist bei diesem Treffen eine Flasche Champagner. Ganz nach den Gesetzmäßigkeiten des Slapstick trifft ihn, als er die Flasche öffnet, der Korken an der Nase. Vor Schmer-



Romantische Liebe wird zum Slapstick

zen steigen ihm Tränen in die Augen und seine Hand zittert so, dass die Flasche beim Eingießen gegen das Champagnerglas klappert.

Kommentiert wird die Szene durch folgende Unterhaltung: RAFE: »You're so beautiful it hurts.« EV: »It's your nose that hurts.« RAFE: »No, it's my heart that hurts.« Die Dialogsequenz wurde als »worst line(s)« des Films nominiert<sup>14</sup>; dessen ungeachtet (oder gerade deshalb) gibt sie einen Blick frei auf die Funktions- und Zuschreibungsmechanismen von PEARL HARBOR. Rafe pocht in diesem Wortwechsel auf die »Tiefe«, die Authentizität seiner Gefühle. Ev dagegen banalisiert und trivialisiert den von Rafe aufgerufenen romantischen Liebesdiskurs. Die angeschlagene Nase (und nicht das Herz) sei es, die ihn schmerze. Schon in dieser kleinen Auseinandersetzung verteidigt Rafe das Konzept »wahre Liebe«, während Ev das Komische, das an Slapstick Gemahnende der Konstellation im Blick hat.

#### »PEARL HARBOR« UND »TITANIC«

Michael Bays Film rekurriert, wie schon erwähnt, auf Vorgaben von Camerons TITANIC<sup>15</sup>: Übernommen wird auch die (vom kulturellen Repräsentationssystem vorgegebene und) in Camerons Film äußerst wirkmächtige Inszenierung von Schiffen als »weiblichen« Objekten (die sowohl in TITANIC als auch in PEARL HARBOR penetriert werden).<sup>16</sup> In den Eingangssequenzen von TITANIC nähern sich Schatzsucher mittels modernster Unterwassertechnologie dem versunkenen Mythos Titanic. Ihr Interesse ist ein pekuniäres; sie vermuten im Tresor einer der Luxuskabinen einen überaus kostbaren Edelstein mit dem poetischen Namen *Le*



Der Roboter dringt in die Öffnung des Schiffleibes ein

*cœur de la mer*. Dieser Schmuck verweist auf den »Schatz« der Frau, auf ihre Virginität<sup>17</sup> – und jungfräulich ist auch das Schiff, dessen erotisch konnotierter Jungfernfahrt (»nobody had ever slept in these beds«, heißt es) Rose und Jack, die beiden Protagonisten des Films, beiwohnen. Um diesen Schmuck, das Herz des Ozeans, in Besitz zu nehmen, scheut die Crew keinen apparativen Aufwand; ausgerüstet mit U-Boot und Robotern erkundet sie den amorphen, dunklen, rätselhaften Meeresabgrund, eine Terra incognita, die das geheimnisvolle Schiffswrack birgt. Die Meerestiefen stehen – wie auch das (gesunkene) Schiff – für jenen dunklen unbekanntem Kontinent, als den nicht erst Freud Weiblichkeit definierte.<sup>18</sup>

Ein kleiner Roboter penetriert das Schiffswrack durch eine Öffnung des Schiffleibes, die an die Vagina dentata des kulturellen Bildrepertoires erinnert. Dem voyeuristischen Roboterauge werden (Innen-) Ansichten von Weiblichkeit

#### »Pearl« Harbor



preisgegeben.<sup>19</sup> Der Roboter fährt in ein Schlafzimmer ein, geöffnet wird jener dort befindliche Tresor, in dem die Crew den gesuchten Weiblichkeits-Schatz, den *cœur de la mer* vermutet.<sup>20</sup> Das Objekt der Begierde, der Bijou, verbirgt sich zumindest dem Namen nach auch in *Pearl Harbor*: Der Hafen ist muschelförmig, was anderes als eine Perle kann sein Geheimnis sein?

Die Japaner nähern sich (die homosexuelle Grundierung der Liebesgeschichte wird in der Angriffsstrategie gespiegelt) »von hinten«, über das Land an. Im Film nie gezeigt werden die japanischen U-Boote, die »von vorn«, vom Meer aus die amerikanischen Schiffe attackieren. Überwältigt, »vergewaltigt« von den japanischen Soldaten werden Tausende junger amerikanischer Männer, Matrosen, die ihren Stationsort Pearl Harbor und ihre Flotte nicht angemessen zu verteidigen vermögen. Wie in Camerons *TITANIC* geht es um »Schiffs-Penetration«; die amerikanische Flotte wird in Bays *PEARL HARBOR* aber (anders als die *Titanic* in Camerons Epos) nicht einer (heterosexuell konnotierten) Eroberung ausgesetzt, sondern einem homosexuell semantisierten Angriff (der das Opfer, die Opfer – wie es das Klischee vorgibt – »von hinten«, anal, vergewaltigt). Auch in Bays Kriegs- und Liebesepos geht die »heterosexuelle« Konnotation, die traditionelle Semantisierung von Schiffen als »weiblich« zwar nicht ganz verloren (die Flotte steht für die amerikanische Nation<sup>21</sup> und ihre Werte, insbesondere auch die »family values« ein – Ev und Rafe machen noch in New York einen Ausflug zu einem der großen Schlachtschiffe, das quasi zur »Patin« ihrer Liebesbeziehung wird, zu »ihrer« *Titanic*). Das (männliche) Geschlecht der vielhundertfachen Schiffsbesatzung scheint aber metonymisch, zumindest ein wenig, auf die Flotte »überzugreifen«: In *PEARL HARBOR* werden Schiffe nicht mit derselben Deutlichkeit wie in Camerons *TITANIC* als »weiblich« bestimmt, auch wenn nicht davon gesprochen

Die Japaner nähern sich »von hinten«



werden kann, dass diese traditionelle Konnotation in Michael Bays Film durch eine »homosexuell-männliche« einfach *ersetzt* wird: Die Semantisierungsverfahren in Bays Film sind deutlich komplexer. Die homosexuell-männliche Konnotation wird einerseits vorgenommen, andererseits wird die homosexuelle Konnotation wieder »verdeckt« durch die Analogisierung von Schiffsflotte und amerikanischer Werteordnung; die Schiffe heißen nicht nur so wie US-amerikanische Bundesstaaten (zum Beispiel »Arizona«), sie stehen auch für die »political values« und »family values« (und die sind »natürlich« heterosexuell konnotiert). Ähnlich intrikat wie die Semantisierung der Schiffe gestaltet sich auch die der Flugzeuge in PEARL HARBOR. Diese werden mit Frauenbildnissen bemalt und man spricht im Film davon, die fetten Ladys »abzuspecken«: »to lighten the fat ladies« (gemeint sind die B-52-Bomber, deren Gewicht – das wird uns im letzten Teil von PEARL HARBOR erzählt – reduziert werden muss, damit sie von Flugzeugträgern gestartet werden können). Bays Film konnotiert also durchaus auch die Flugzeuge (wie es das kulturelle Repräsentationssystem und die Grammatik des Englischen vorgibt) als »weiblich« (das unterscheidet PEARL HARBOR beispielsweise von Tony Scotts TOP GUN, in dem Flugzeuge mit den Namen der Piloten gekennzeichnet – und nicht durch die Bilder oder Namenszüge von Frauen markiert – sind). Das Deckmäntelchen der »Weiblichkeit«, mit dem die Flugzeuge versehen werden, ist allerdings denkbar fadenscheinig (und zwar deutlich *noch* fadenscheiniger als die Repräsentation von »family values« und »Heterosexualität«, für die die Schiffsflotte einsteht). Die weibliche Semantisierung von Flugzeugen, die PEARL HARBOR vornimmt, trägt nicht; sie wird durchkreuzt durch Signifizierungen von Fliegen und Flugzeugen als »homosozial« respektive »homosexuell«, das wird noch auszuführen sein.

Geht es in PEARL HARBOR um Flugzeuge und Schiffe, fokussiert TITANIC das *eine* untergehende Schiff. Als Jack und Rose während der Jungfernfahrt der Titanic miteinander schlafen, schlitzt der Eisberg den Schiffskörper auf: Rose' Penetration und die Penetration der Titanic werden parallel montiert, kleiner und großer Tod aufeinander bezogen. PEARL HARBOR nimmt diese »sexualmeta-

Leitfilm »Titanic«: »Pearl Harbor« zitiert Camerons Film





Auftritt Rose in »Titanic« – und Auftritt Ev  
in »Pearl Harbor«

phorische« Faktur von TITANIC auf, imitiert allerdings nicht nur Camerons Katastrophenfilm, sondern eine ganze Reihe von Melodramen der 30er und 40er Jahre. Dennoch: TITANIC fungiert als Leitfilm, an dem PEARL HARBOR »entlanggedreht« ist. Selbst die romantische Bootstour, die Rafe und Ev am Abend, bevor Rafe nach England aufbricht, an den Schiffsrumpf der Queen Mary unternehmen, verweist auf die Ikonographie von Camerons Film.

Die beiden Liebenden ziehen ein Ruderboot am Rumpf des Schiffes hoch, um dann – auf der Höhe ihrer »Leidenschaft« – aus Versehen abzustürzen: Was in TITANIC noch eine dramatische Visualisierung<sup>22</sup> war, wird in PEARL HARBOR zum Romantic Slapstick. Auch die Einstellung, in der Evelyn bei ihrer Ankunft in Pearl Harbor gezeigt wird, erinnert an den Muster-Film: an Rose' Vorstellung in TITANIC.

Ähnlich wie Cameron operiert auch Bay mit (fiktiven) Dokumentaraufnahmen, die in den Film hineingeschnitten sind – und wie Cameron spielt Bay mit der Simulation der Katastrophe vor der Katastrophe. Bekommen wir zu Beginn von TITANIC Computerbilder vorgeführt, die uns demonstrieren, wie der Luxusliner vor fast 100 Jahren versank, wohnen wir in Bays Film den militärischen Besprechungen der Japaner bei, die uns am Modell vorführen, wie sie die amerikanische Pazifik-Flotte vernichten wollen.

Die sinkenden Schiffe im Hafen von Pearl Harbor dann, die sich, bevor sie endgültig untergehen, im Wasser aufstellen (sodass die auf ihnen befindlichen Menschen sich nicht mehr halten können, sondern abstürzen), stellen den Untergang der Titanic, wie ihn Camerons Film inszeniert hat, nach.

Simulation der Katastrophe vor der Katastrophe in »Titanic«  
und »Pearl Harbor«





Sinkende Titanic und versinkendes Kriegsschiff im Hafen von Pearl Harbor

Vollends in TITANIC versetzt fühlt man sich, wenn John Schwartzmans Kamera die im Wasser schwimmenden Leichen in den Blick nimmt – und die Rettungsboote, die unter den Toten die noch Lebenden zu finden versuchen. Gegen Ende des Films werden dem Zuschauer von PEARL HARBOR Unterwasser-aufnahmen des – inzwischen von Korallen ganz überwachsenen – untergegangenen Schlachtschiffes Arizona gezeigt. Auch mit diesen Sequenzen zitiert Bay TITANIC, wird doch in Camerons Film das gesunkene Schiff, viele Jahrzehnte nach dem Unfall, ebenfalls von Unterwasserkameras in den Blick genommen.

Insgesamt lässt sich wohl festhalten, dass Bay den Gigantismus von Camerons Projekt übernimmt – ja noch steigert. Allerdings gelingt Cameron jene Integration von Liebes- und Katastrophensujet, an der Bay scheitert. PEARL HARBOR zerfällt in drei Teile: das Liebesmelodram vor dem Angriff der Pazifikflotte, den etwa einstündigen Pearl-Harbor-Action-Film – und die Doolittle-Mission als letzten Teil (und Action-Abspann) des Films.

#### »PEARL HARBOR« UND »TOP GUN«

PEARL HARBOR verweist nicht nur auf TITANIC, der Film recurriert auch auf TOP GUN<sup>23</sup>, eine Produktion, die die Genres Action-Film, Kriegsfilm und Liebesromanze amalgamiert. Wie bei Danny und Rafe handelt es sich bei den Protagonisten von TOP GUN, Tony Scotts Film aus dem Jahr 1986, um Piloten: Das

Die Schiffswracks der Titanic in Camerons und der Arizona in Bays Film





Männerfreundschaft: Goose und Maverick in »Top Gun«

Freundespaar Pete »Maverick« Mitchell (gegeben vom jungen Tom Cruise) und Goose (gespielt von Anthony Edwards) wird an der angesehenen Jagdfliegerschule der US-Navy ausgebildet; Goose stirbt bei einem Flugunfall (und haucht sein Leben in den Armen Mavericks aus).

Maverick verstrickt sich in Selbstzweifel, erst sein Einsatz in einem Ernstfall (die Gegner sind Russen) verhilft ihm dazu, sein Selbstvertrauen und seine fliegerische Kompetenz zurückzuerobieren. Auch den Weg zur Freundin Charlie (Kelly McGillis), einer zivilen Ausbilderin an seiner Militärakademie, findet er zurück. Scotts erfolgreicher Film (einer der Kassenschlager des Jahres 1986) feiert, insofern stellt er eine wichtige Folie für PEARL HARBOR dar, Männerfreundschaft und das gemeinsame Fliegen als privilegierten Ausdruck von »male bonding«. Wie in PEARL HARBOR haben die jungen Männer an nichts anderem wirklich Interesse. Frauen beschäftigen sie nur, jedenfalls ist das bei Maverick der Fall, wenn sie auch dem »aeronautischen Kontext« angehören (wie Charlie, die überdies einen »nickname« trägt, der auch ein Männername sein könnte<sup>24</sup>). Wenn die Männer eine Familie haben (das ist bei Goose der Fall), macht sie das zu weniger erfolgreichen Piloten (sie verlieren Wagemut und Hingabe, das zumindest suggeriert der Film). Als Goose stirbt, wird Maverick von dessen Frau aber noch einmal versichert, dass es das Fliegen mit ihm gewesen sei, was Goose im Leben am meisten bedeutet habe: »God, he loved flying with you, Maverick.« Wichtigste Vorgabe für die Piloten ist: »You never, never leave your wingman« – und so be-

Flugzeugpaare





Best friends in »Top Gun«

deutet es Mavericks endgültige Aufnahme in den Kreis der besten und vertrauenswürdigsten Piloten, wenn ein Kamerad ihm, nachdem er mutig gekämpft und eine Reihe russischer Flugzeuge abgeschossen hat, anbietet: »You can be my wingman, every time.« Maverick retourniert: »Bullshit, you can be mine« – und kombiniert so Teamfähigkeit mit dem Anspruch, selbst der beste Pilot zu sein. Der Abspann des Films zeigt uns noch einmal die Köpfe der Piloten und dann zwei sich umkreisende »tänzelnde« Flugzeuge (von denen wir wissen, dass sie für die männlichen Protagonisten eintreten: Alle Flugzeuge sind mit den Namen ihrer Piloten versehen).<sup>25</sup>

Die sexuellen Anzüglichkeiten jedenfalls, mit denen PEARL HARBOR operiert, finden sich bereits in TOP GUN (von »I'm on his tail« bis »Just stay on my wings«). Schon in TOP GUN erscheint die heterosexuelle Liebesgeschichte als Screen – als Deckgeschichte für die homosexuell konnotierten Männerbeziehungen. Der Film ist mit Mavericks Wiedergewinn seiner fliegerischen Potenz »eigentlich« zu Ende. Die abschließenden Filmsequenzen, in denen die Partnerschaft mit Charlie wiederhergestellt wird, bilden nur einen »Nachklapp«, transformieren den Buddy-Film (von diesem Genre wird im Folgenden behandelt) nicht in eine heterosexuelle Love-Story.

#### GENRES UND IHRE HYBRIDISIERUNGEN

PEARL HARBOR einem einzigen Genre zuzuordnen ist kaum möglich<sup>26</sup> – handelt es sich bei dem Film doch ganz offensichtlich um eine Genre-Hybride: um ei-



»Boys will be boys«?

nen Kriegsfilm, der als Action-Film daherkommt, um ein Melo und, last but not least, um ein Buddy-Movie – Letzteres wie Kriegsfilm und Action-Film ein »Männergenre«, das »Männerfreundschaft« fokussiert. Als Ikonen dieses Genres können Paul Newman and Robert Redford gelten, in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*<sup>27</sup> und *THE STING*<sup>28</sup>, beide von George Roy Hill.

In der Regel bemüht sich der Buddy-Film, seine Protagonisten keinem Homosexualitätsverdacht auszusetzen. »[...] [T]he heroes are always doing action-packed things together (shooting themselves out of trouble, primarily) – ›boys will be boys‹ – and a woman will be ›around‹ even if very marginal to the narrative (she guarantees the heroes' heterosexuality, just in case).«<sup>29</sup> Umspielt wird also gerade jene Homozialitäts-/Homosexualitätsgrenze, von der in Bezug auf *PEARL HARBOR* bereits so viel die Rede war. Etabliert wird ein mann-männliches Paar – ein Paar, das dezidiert kein Liebespaar zu sein hat; dennoch erscheint Männerfreundschaft als Kippfigur, die zwischen Homozialität und Homosexualität changiert, gerade wenn Letztere konsequent zu negieren, zu verleugnen versucht wird. Das Buddy-Movie, mit dem wir es in *PEARL HARBOR* zu tun haben, ist (wie die meisten Buddy-Filme) action-orientiert. Es zeichnet sich durch Charakteristika aus, die Steve Neale für den Action-Adventure-Film wie folgt beschrieben hat: »a propensity for spectacular physical action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, and in addition to the deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts.«<sup>30</sup> *PEARL HARBOR* ist insbesondere in den Sequenzen, in denen die Japaner Hawaii angreifen, ganz auf Spektakel, Special Effects, Aktion hin orientiert; die Narration wird angehalten, ist durch ein »Cinema of Attractions«<sup>31</sup>, durch Stunts und Explosionen unterbrochen. Seit Anfang der 90er Jahre wird diese Form des »Attraktionskinos« als *BLAM*<sup>32</sup> (»big loud action movie«) bezeichnet.<sup>33</sup> Kennzeichnend für diese Form von Action-Filmen (von Neale auch als »action-adventure« bezeichnet<sup>34</sup>) ist auch, dass sie auf tradierte Genres wie Abenteuerfilm, Science-Fiction, Thriller, Western, Kriegsfilm<sup>35</sup> rekurrieren, deren Genre-Vorgaben aber hybridisieren. Die in Bezug auf *PEARL HARBOR* relevante Verbindung von Melodram/Liebesfilm und Action-Film wird präfiguriert in den historischen

Abenteuerfilmen, für die neben den Kampfszenen auch immer eine Liebesgeschichte zentral ist; ein Beispiel hierfür sind die Erroll-Flynn-Filme der 30er und 40er Jahre. Hier finden sich auch bereits jene komödiantischen, ironischen, selbst-reflexiven Elemente, die für den Action-Film der 90er Jahre so bezeichnend sind.<sup>36</sup> Charakterisiert wird der Action-Film durch das, was als »visueller Exzess« beschrieben werden kann.<sup>37</sup> Der Action-Film operiert innerhalb einer Überbietungslogik: immer fulminantere Explosionen, schnellere Schnitte, aufwendigere Computereffekte etc. Die Diskussion um Exzess nun verbindet den Action-Film mit einem Genre, das auf den ersten Blick nicht viel mit »action-adventure« zu tun zu haben scheint: dem Melodram. In Bezug auf das Melo haben Christine Gledhill und andere<sup>38</sup> das Zuviel, den Exzess als konstitutiv herausgearbeitet: zu viel Liebe, zu viele Tränen, zu viele Schicksalsschläge. PEARL HARBOR setzt diese Melodramatradition in Szene, zitiert sie, stellt auch Szenen aus berühmten Melodramen, wie etwa die Bahnhofsszene aus David Leans BRIEF ENCOUNTER<sup>39</sup>, nach.

Energetisches Zentrum des Melodramas PEARL HARBOR ist aber keine heterosexuelle Liebeskonfiguration (also die Verbindung zwischen Rafe und Ev respektive Danny und Ev), energetisches Zentrum ist das Buddy-Paar, das eigentlich kein Buddy-Paar ist, sondern ein veritables gleichgeschlechtliches Liebespaar: Rafe und Danny.

#### »MA'AM, PLEASE. DON'T TAKE MY WINGS«: HOMOSEXUALITÄT VERSUS HETEROSEXUALITÄT

Das zentrale Paar in PEARL HARBOR, das »wirkliche Paar«, schon seit Sandkastenzeiten, das Paar, dessen Beziehung emotionsgeladen und intensiv ist, sind –

#### Bahnhofsszene





Dreiecksverhältnis

das ist die hier vertretene These – Rafe und Danny; sie lieben einander, sie beschützen einander. Demzufolge ist es logisch, dass sie alles teilen: auch die Frau. Und faktisch übergibt Rafe seinem Freund Danny Ev, bevor er nach England geht, für den Fall, er komme nicht zurück: »If anything happens to me, I want you to be the one to tell her, all right?« Ev fungiert nur als das von Sedgwick als Kopula beschriebene Verbindungselement – »where man meets man«. <sup>40</sup>

Nicht einmal den (prekären) Moment, in dem Rafe erkennt, dass Ev ihn liebt, teilen Rafe und Ev miteinander. Rafe sitzt schon im Zug, Ev (die entgegen seiner Anweisung an den Bahnhof gekommen ist, mithin den Liebestest bestanden hat) sucht ihn vergeblich auf dem Bahnsteig. Rafe ruft sie, Ev hört ihn nicht. Eine letzte Begegnung (und sei es eine von wechselseitigen Blicken) findet nicht statt; <sup>41</sup> nichtsdestotrotz lehnt sich Rafe vergnügt zurück und teilt einem männlichen Mitreisenden im Abteil mit: »She loves me.«

Die »letzte Begegnung« findet nicht statt



Die Protagonistin erscheint mithin als Medium zwischen Männern, etwa zwischen Rafe und dem Abteilgenossen – vor allem aber als Medium zwischen den beiden Freunden. Rafe und Danny intensivieren ihren Kontakt über ihr gemeinsames Link Ev (über den Besitz von Evs Körper oder von Evs Liebe). Sogar, wenn einer von beiden Ev anfasst, ist der zweite zugegen: Als Rafe und Ev zusammen tanzen (am letzten Abend vor Rafes Aufbruch nach England), erzählt Rafe Evelyn, sein Freund, Danny, sei seine rechte Hand. Daraufhin fordert Ev ihn auf, »Dannys Hand« von ihrem verlängerten Rücken zu nehmen. Der Dialog ist nicht ohne Witz – und macht jedenfalls hinreichend deutlich, dass Evs Körper die Agora ist, auf der sich beide Freunde treffen.

Als Rafe sich als Freiwilliger nach England meldet, versucht Danny den Freund von seiner Entscheidung abzubringen. Wir kennen diese Konstellation aus dem (heterosexuellen) Liebesdiskurs: die besorgte, liebende Frau (deren Position Danny einnimmt), die ihren Liebsten vom gefährlichen Einsatz abbringen will.<sup>42</sup> Mehrmals retten sich beide Freunde wechselseitig das Leben,<sup>43</sup> immer wieder Rafe das Dannys, Danny »revanchiert« sich, indem er schließlich auf dem chinesischen Festland sein Leben für das des Freundes opfert. Dass das (gemeinsame) Fliegen (und nicht etwa die Beziehung mit einer Frau oder die Gründung einer Familie) das Einzige sei, was sie vom Leben erwarteten, formulieren beide Freunde, am unmissverständlichsten Rafe, der Ev gegenüber konstatiert: »Flying is the only thing I ever wanted to do.« Der gemeinsame Kampfeinsatz gegen die Pearl Harbor bombardierenden Japaner, bei dem Danny als Rafes »Flügelmann« (»wingman«) fungiert, wird von Dialogen begleitet, die die sexuelle Kodierung der Flugbilder noch unterstreichen: RAFE: »Danny, I need you.« DANNY: »I got you.« [...] »It's real tight, Rafe.« Und mehrmals: »I'm with you.« Bezogen auf ein japanisches Flugzeug formuliert Rafe gar: »I'm on your ass.«<sup>44</sup> Beobachtet hat diese homosexuelle Grundierung des Films bereits Henry Taylor in seiner Besprechung in der Neuen Zürcher Zeitung.<sup>45</sup> Taylor sieht den amerikanischen Angriff als Vehikel für die Lösung eines »anfänglich homoerotischen Liebeskonflikt[s] der drei amerikanischen Hauptfiguren in Richtung heterosexueller Liaison«.<sup>46</sup> Es ist allerdings die Frage, ob

#### Rafe und Klein-Danny



es mit der Lösung dieses homoerotischen Liebeskonflikts so weit her ist. Eigentlich endet der Film, wie er beginnt: In den Eingangssequenzen sehen wir den jungen Rafe mit dem jungen Danny in einem Flugzeug in/über der weiten Landschaft Tennessees. In den Schlusssequenzen schauen wir wieder Rafe zu, diesmal in Begleitung von Klein-Danny (dem Sohn des inzwischen gestorbenen Freundes), der dem großen Danny freilich wie aus dem Gesicht geschnitten ist.

Die Zur-Schau-Stellung von Homosozialität, mit der der Film beginnt, scheint an seinem Ende päderastisch konnotiert zu sein. Man glaubt es mit männlicher Parthogenese zu tun zu haben. Nachdem der Geliebte/der Freund gestorben ist, macht Rafe – die Castor-Pollux-Konstellation wird aufrechterhalten – eben mit Klein-Danny weiter, die daneben stehende Frau und Mutter interessiert nicht wirklich (und stört deshalb auch nicht). Auch Klein-Danny wird Rafe das Fliegen beibringen – und sich mit ihm (wie er es schon mit dessen Vater tat) in akrobatischen Luftspielen, Luftkämpfen messen, die eigentlich übermütige Liebesspiele sind (Fliegen, das macht Bays Film überdeutlich, ist ein Analogon von »Sex haben«). Und es ist der Krieg, der Männern erlaubt, sich spektakuläre und akrobatische Luftkämpfe zu liefern – es ist der Krieg, der Männern erlaubt, einen anderen Mann zu umarmen, als umarmten sie eine Frau. Als Danny nach der Doolittle-Aktion auf dem chinesischen Festland stirbt, nachdem er Rafe das Leben gerettet hat, liegt er wie der vom Kreuz abgenommene Christus<sup>47</sup> im Schoß von Rafe als Pietà.<sup>48</sup>

In dieser Szene fungiert der bitterlich weinende Rafe tatsächlich als Screen, genauer als »screen woman«; teilt er doch, als sei er die schwangere Frau, Danny mit, dieser werde Vater: »You're gonna be a father.« Danny antwortet darauf: »You are.« Danny erteilt also Rafe den Auftrag, für seinen Sohn zu sorgen wie für seinen eigenen. Gelesen werden könnte Dannys Äußerung auch als Berichtigung: Der Sohn, den Evelyn erwarte, sei nicht von ihm, sondern von Rafe gezeugt worden. Letzteres ist unwahrscheinlich, weigerte – wie wir wissen – Rafe sich doch, den Akt mit Evelyn zu vollziehen: »I don't want to be like everybody else«, teilt er ihr beim letzten Rendezvous vor seiner Abreise nach England mit. Mit seinem

#### Kreuzabnahme und Pietà



Satz bezieht sich Rafe auf eine vorangegangene Szene des Films, in der die jungen Flugschüler sich auf ein Treffen mit den Krankenschwestern vorbereiten – und dabei darüber philosophieren, wie man kurz vor einem möglichen Kriegseinsatz am besten eine Frau herumkriegeln könne: Rafe, das soll dem Kinozuschauer, der Kinozuschauerin mitgeteilt werden, wolle Evelyns Liebe zu ihm also nicht allein zu seinem sexuellen Vergnügen ausnutzen. Mit Bezug auf die homoerotisch gefärbte Männerfreundschaft zwischen Danny und Rafe lässt sich seine Äußerung aber auch anders lesen: als Ablehnung einer heterosexuellen Norm. Die oben angesprochene Uneindeutigkeit bei der Frage nach dem Erzeuger von Evelyns Baby (ist es Dannys Kind, ist es Rafes Kind?) ist insofern von Bedeutung, als auch eine Lesart möglich ist, die Geschlechter- und Begehrenspositionen verschiebt: Rafe und Danny erklären sich gegenseitig zum Vater »ihres« Kindes.

Dass die Freundschaft zwischen Danny und Rafe die Hauptrolle in PEARL HARBOR spielt, macht bereits ihre exponierte Stellung zu Beginn des Films klar. Der Film präsentiert uns heterosexuelle Beziehungen – und er präsentiert uns die »wahre Liebe« zwischen Männern. Diese »wahre« Liebe, das erzählt uns PEARL HARBOR schon in seinen ersten Bildern, verleiht Flügel. Und so ist das Flugzeug als auffälligstes Symbol dieser (homosexuellen) Liebe inszeniert: »You know, he taught me to fly. I always knew, that no matter what kind of trouble I got into I'd never be in it alone. He'd be there with me«, beschreibt Danny gegenüber Evelyn seine Gefühle zum totgeglaubten Rafe. »Ma'am, please, don't take my wings«, fleht Rafe Evelyn bei ihrem ersten Zusammentreffen an.<sup>49</sup> Es sind also die Frauen (in Gestalt der Ur-Frau Ev[a]), von denen äußerste Gefahr ausgeht. Flirtet man nicht mit ihnen, bewegt man sie nicht dazu, die körperliche Integrität nicht zu ge-

Komische Variante eines prominenten Themas:  
bedrohende Weiblichkeit



fährden, stutzen sie selbst einem Fliegerass wie Rafe die Flügel (und das, obwohl Rafes, id est Raphaels Name auf einen der – mit besonders schönen Flügeln ausgestatteten – Erzengel verweist). Von den Frauen, die uns im Film ausschließlich als Krankenschwestern begegnen, geht mithin eine massive Kastrationsgefahr<sup>50</sup> aus; sie verfügen über die Macht, den Männern zu nehmen, was ihnen am wichtigsten ist: ihre »Flügel«.

Traditionell stehen Flügel für die Überwindung von Erdschwere, verweisen auf den Bereich des Göttlichen, des Transzendenten. Die griechische und römische Siegesgöttin (Nike, Victoria) werden mit Flügeln dargestellt; die Bibel lässt den Thron Jahwes auf Flügelwesen, auf Cherubim, ruhen. Auch die Götterboten sind mit Flügel(schuhe)n versehen: der Merkur der römischen und der Hermes der griechischen Mythologie; auch bei den Engeln der christlichen Tradition handelt es sich um Flügelwesen. Sprichwörtliche Flügel hat die Seele, aber auch die alle Hindernisse überwindende Liebe (zum Beispiel in Gestalt Amors). Überdies stellt die antike Mythologie mit der Geschichte von Dädalus und Ikarus ein Muster bereit, auf das in PEARL HARBOR zumindest implizit Bezug genommen wird. Bekanntlich flieht Dädalus (griechisch »der Kunstfertige«) zusammen mit seinem Sohn Ikarus von der Insel Kreta mittels kunstvoller Flugmaschinen, die er für sich und seinen Sohn verfertigt. Ikarus ignoriert den Ratschlag seines Vaters, nicht zu hoch aufzusteigen, sich der Sonne nicht zu sehr zu nähern. Das Wachs, das die Federn seiner Flügel zusammenhält, schmilzt und er stürzt bei der nach ihm benannten Insel Ikaria in die Ägäis. Auch Rafe und Danny spielen die Geschichte von Ikarus (aufgrund seines »Dranges zur Sonne«, seiner jugendlichen Hyperbia und seines tragischen Endes in der abendländischen Kulturgeschichte unter anderem zur paradigmatischen Künstlerfigur stilisiert) nach. Als Danny nach dem vorgeblichen Tod von Rafe Ev in einem Café trifft, erzählt er ihr, er habe als Kind Flügel aus Papier für Rafe gebastelt. Dieser sei mit diesem Fluggerät vom Scheunendach gesprungen und habe sich dabei ein Bein gebrochen. Ein Unfall, der beide Freunde, Rafe und Danny, offensichtlich nur noch in dem Vorsatz, »richtig« zu fliegen, bestärkt hat.<sup>51</sup>

Wenn in PEARL HARBOR also die Gefahr thematisiert wird, dass (die paradigmatische Frau) Ev (dem Erzengel) Rafe die Flügel wegnehmen könnte, geht es um weit mehr als um den möglichen Verlust eines Abzeichens (jenes Flügel-Emblems, das auf Rafes Lizenz als Airforce-Pilot verweist). Die Gefahr, die sich abzeichnet, ist vielmehr die, dass »den Männern« von »den Frauen« die Möglichkeit genommen wird, in den »Himmel« aufzusteigen, sich in einem Bereich der Transzendenz zu bewegen, der nicht kontaminiert ist durch Immanenz und Weiblichkeit, in dem Männer »unter sich« sind. Jenes Zuschreibungssystem, das Weiblich-



Ev besucht Danny am Luftwaffenstützpunkt

keit mit Körperlichkeit, mit Immanenz, mit Geistferne, auch mit Lüge gleichsetzt,<sup>52</sup> gehört zum Grundarsenal der abendländischen Kulturgeschichte; und offensichtlich rekurriert PEARL HARBOR darauf. Auch die Liebesbeziehung zwischen Danny und Ev (nach Rafe's vorgeblichem Tod), ihr sexueller Verkehr, wird vom Film nach den Vorgaben dieser kulturellen Stereotype inszeniert.

Danny fragt Ev, die ihn (in ein leuchtend rotes<sup>53</sup> Kleid gewandet) am Luftwaffenstützpunkt besucht: »Evelyn, have you ever seen Pearl Harbor at sunset?« EV: »Of course.« DANNY: »Well, from the air.« Danny – so ließe sich argumentieren – macht seine Beziehung zu Ev dadurch möglich, dass er sie, zumindest einmal, in jenen (sonst »frauenfreien«<sup>54</sup>) Luftraum mitnimmt: Wie früher Rafe ist jetzt sie in der Luft an seiner Seite.<sup>55</sup> Der erste Beischlaf beider findet nach diesem Rundflug statt – in ganz »aeronautischem« Ambiente: in der Flugzeughalle unter einem (zum Trocknen) aufgehängten Fallschirm.<sup>56</sup>

#### Liebe in aeronautischem Ambiente



## HETEROSEXUALITÄT ALS KOMÖDIE

Dass die Männerfreundschaft in PEARL HARBOR so viel »wahrer« und »echter« erscheint als die Liebe zwischen Mann und Frau, liegt auch an der konsequenten Inszenierung von Heterosexualität als Komödie (versus Homosexualität als eben nicht komisch, sondern als authentische Gefühle präntendierendes Melodram), die Bays Film vornimmt. So wohnen wir in einer Umkleidekabine für die Flugschüler Männergesprächen über die besten Verführungsmethoden bei; die jungen Männer sind beim Styling für den Abend zu beobachten<sup>57</sup> und unterhalten sich über die beste Taktik beim Umgang mit Frauen. Heterosexuelle Liebe erscheint als Frage der richtigen Inszenierung. Einer der Erfolg versprechenden Tricks besteht darin, sich mittels tränentreibender Tropfen zum Weinen zu bringen, das heißt Emotionen vorzutäuschen, zu schauspielern. Eine beiläufige Äußerung über den bevorstehenden Einsatz im Krieg soll dann die ins – tränende – Auge gefasste Frau zu einer »letzten« gemeinsamen Nacht bewegen. Damit skizziert PEARL HARBOR sein Konzept von heterosexueller Liebe als kulturellem Liebescode, den der Mann nur überzeugend zitieren können muss.

Rafe gelingt dieses angemessene Zitieren des Liebescodes nur sehr unvollkommen. Dass die romantische Liebesgeschichte<sup>58</sup> eher eine Anhäufung von Missverständnissen, komischen Situationen und tapsiger Unbeholfenheit – der Protagonist stolpert von Fettnäpfchen zu Fettnäpfchen – ist, darüber kann der Zuschauer keinen Zweifel hegen.<sup>59</sup> Dennoch verlobt sich das Paar. Man tauscht zwar keine Ringe, Rafe überreicht Evelyn aber eines von zwei kleinen (von ihm selbst gefalteten) Papierflugzeugen (das andere behält er).

Das heterosexuelle Paar Evelyn und Rafe wird durch diese Papierflugzeuge

## Verlobung mit Papierflugzeugen



»verbunden«; dagegen gewährleisten »richtige« Flugzeuge den Konnex von Danny und Rafe. Letztere agieren – beider Flugzeuge durchqueren paarweise die Weiten des Himmels – »im Fluge« ihre »wahre Liebe«. An das »echte« Pathos dieser Flugästhetik reicht die plagiatsverdächtige Visualisierung des heterosexuellen Liebespaares bei weitem nicht heran. Denn während das Fliegen Flügel verleiht (die, das wurde gezeigt, beiden Männern alles bedeuten und ihre Freundschaft, die eine Liebe ist, als »engelhaft«, auf Transzendenz bezogene erweisen), ist die heterosexuelle Paarbildung als Schauspiel, als Zitat, als Plagiat inszeniert. In der nachfolgenden Nachtclubsequenz, in der die Krankenschwestern und die Soldaten beim Amüsement gezeigt werden, sind die Szenen zwischen Evelyn und Rafe stets mit Episoden unterschritten, die auf die narrativ bereits eingeführte Verführungstaktik der Männer verweisen. Dieser komödiantische Kommentar zu der Annäherung von Rafe und Evelyn findet seinen Höhepunkt in einer Szene, in der die Manipulation der Tränendrüsen außer Kontrolle gerät – und der Manipulator vor lauter Weinen gar kein Wort mehr herausbringen kann.

Heterosexuelle Beziehungen sind, das wird uns präsentiert, stets bedroht, ins Komische abzugleiten; sie sind voller Lügen, schwierig und verursachen Ärger.<sup>60</sup> In Bays Film kann man diesem Ärger dann entkommen, wenn man in den Krieg flieht: und genau das macht Rafe (kurz nachdem er Evelyn kennen gelernt hat). Auch in PEARL HARBOR greift jenes Muster, das ich – auf Hegel rekurrend – bereits im Zusammenhang mit dem ENGLISH PATIENT<sup>61</sup> beschrieben habe: Der Krieg (respektive die Kampfhandlungen, die die Narration von PEARL HARBOR fast zum Stillstand bringen) ermöglicht den männlichen Helden, dem häuslichen »gender trouble« mit Ehefrau oder Braut zu entkommen. Die hetero-

#### Tränenreiche Avancen



sexuelle Liebe kann der Liebe fürs Vaterland nachgeordnet werden, die in rein homo-  
sozial organisierten, militärischen Männerbünden ausagiert wird.<sup>62</sup> Insofern  
ist fraglich, wer von den beiden Freunden, Rafe und Danny, im Laufe des Films  
das günstigere Los zieht: Rafe, der überlebt – und der am Ende des Krieges zwar in  
die Welt der Heterosexualität zurückkehren muss (der allerdings die Liebe zu  
Danny in die Liebe zu dessen Sohn transformieren kann), oder Danny, der im  
Krieg geblieben ist – damit jenen (Sehnsuchts-)Raum der Homosozialität nicht  
verlassen musste, den einen Himmel (»sky«) gegen den anderen (»heaven«) aus-  
tauschen konnte.<sup>63</sup>

### DOOLITTLE UND DIE BOMBE

Der Angriff auf Tokio ist die letzte gemeinsame Aktion von Danny und Rafe, die  
sich nach deren Abschluss auf dem chinesischen Festland schließlich in den Ar-  
men liegen dürfen. Der Sinn der Doolittle-Aktion liegt wohl eher in der Ermög-  
lichung dieser Bilder der beiden sich umschlingenden Männer als in der Dem-  
onstration von amerikanischer Rache. Doolittles Name scheint ein sprechender  
zu sein: Er tut tatsächlich wenig. Die Schäden, die die amerikanischen Bomber in  
Tokio anrichten, sind zwar nicht ganz unbeträchtlich, erlauben aber keinen Ver-  
gleich zum Pearl-Harbor-Desaster; auch dramaturgisch balanciert die Doolittle-  
Aktion jene fast einstündige Pearl-Harbor-Sequenz nicht aus: Das Rache-Konto,  
das wird jedem Filmzuschauer, jeder Filmzuschauerin klargemacht, ist keines-  
falls ausgeglichen, die *wirkliche* Bestrafung der Japaner steht noch aus. Implizit  
scheint mir Bays Film, indem er dieses Ungleichgewicht inszeniert, einen Be-  
gründungszusammenhang für eine amerikanische Kriegsaktion zu liefern, die der  
Film wohlweislich ausspart: Hiroshima und Nagasaki. Der Film verhandelt also  
auch jene Nuklearbomben, von denen gar nicht die Rede ist.<sup>64</sup> Es lässt sich also ar-  
gumentieren, dass Bays Film weniger »politically correct« ist, als es auf den ersten  
Blick scheint. Die Japaner werden zwar als ehrenwerte und ernst zu nehmende  
Gegner porträtiert. Sie handeln aus hehren patriotischen Motiven und aus ökonomi-  
scher Vernunft, gegen die – so der Impetus des Films – niemand etwas haben  
könne. Ihre militärischen Planungen nötigen Bewunderung ab; die japanischen  
jungen Soldaten sind möglicherweise nicht ganz so tapfere und liebenswerte Jun-  
gen wie Rafe und Danny, aber immerhin nahezu. Das Verständnis, das der Film  
den Japanern gegenüber aufbringt – ein Verständnis, das wohl in erster Linie  
kommerziellem Kalkül entspringt, die Verwertbarkeit von PEARL HARBOR in  
Japan gewährleisten soll –, wird im Kontext einer dramaturgischen Logik situiert,

die eine Antwort auf Pearl Harbor fordert, die der Film selbst zwar nicht gibt, die wir aber aus der Geschichte kennen: die Atombombe. Wie »oberflächlich« das PC-Glase von PEARL HARBOR tatsächlich ist, macht die die Spielfilm-DVD von Bays Film komplettierende Begleit-DVD deutlich:<sup>65</sup> Neben dem obligatorischen Making-of des Films findet sich als weiteres Extra die »japanische Sicht der Ereignisse«. Klickt die Interessierte dieses Special an, wird sie allerdings mit einem zweiminütigen Beitrag abgespeist, in dem das Produzentenduo und ein japanischer Schauspieler mitteilen, wie ausgewogen die Darstellung Japans im vorliegenden Film sei.

Bays Kriegsfilm stellt jene Homosozialität aus, die nicht nur für so viele Kriegsfilme, sondern wohl auch für den Krieg kennzeichnend ist. Die Schlusssequenz präsentiert uns dann zwar eine »normale« heterosexuelle Kleinfamilie und scheint »family values« der traditionellen Art zu predigen. Auf den zweiten Blick dient die heterosexuelle Patchwork-Familie (die überdies aussieht, als werbe sie für irgendein familienrelevantes Produkt – Bays Film, das ist mit Recht konstatiert worden, orientiert sich immer wieder an Vorgaben der Werbeästhetik<sup>66</sup>) aber nur als Screen für die wirklich relevante Beziehung: die zwischen Rafe und Klein-Danny. Diese beiden steigen ins Flugzeug, Ev bleibt zurück. Die »family values« sind am Ende des Films also möglicherweise nicht restituiert, sondern verabschiedet. PEARL HARBOR gibt vor, von der Auflösung eines homoerotischen Liebeskonflikts zu erzählen – und führt uns vor, wie homoerotische Wünsche in der traditionellen Kleinfamilie überleben können.

#### VON SCHIFFEN UND FLUGZEUGEN

Sind Homosozialität/Homoerotik am Ende des Films durch einen familiären Screen gut abgeschirmt, begegnen sie uns unvermittelter während der kriegerischen Auseinandersetzungen, insbesondere während des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor. Setzte der Film in den Sequenzen vor diesem Angriff Flugzeuge als Metaphern »wahrer Liebe« zwischen Männern in Szene, als wunderbare Spielzeuge, die ihre Piloten von Erdschwere erlösen, in einen quasi transzendenten Raum katapultieren, werden die japanischen Bomber, obgleich die Kamera sie extrem ästhetisierend in den Blick nimmt (etwa im Angriffsflug über die Insel) zum Inbegriff der Gefährdung der US-amerikanischen Gesellschaft. Die japanischen Flugzeuge bedrohen jene (für Amerika einstehenden) Schiffe, die im (nur vorgeblich sicheren) Hafen vor Anker liegen.

In diesen etwa einstündigen Angriffssequenzen auf Pearl Harbor attackiert



Angriff der japanischen Bomber

das japanische Geschwader die amerikanische Flotte, die für alle amerikanischen Werte – Demokratie, Freiheit, Familie – steht. Flugzeuge – so führt uns der Film also vor – sind einerseits Instrumente von »wahrer Männerfreundschaft«, von »wahrer Liebe« (etwa zwischen Danny und Rafe), andererseits signifizieren sie auch etwas Gefährliches, Bedrohliches, zu Vermeidendes. Anders formuliert: PEARL HARBOR stellt die Behauptung auf, dass »wahre Liebe« nur unter Männern möglich ist – und verschiebt gleichzeitig die homosexuelle Bedrohung, die von dieser Behauptung ausgeht, auf die angreifenden Japaner.<sup>67</sup> Da die guten amerikanischen Jungen Rafe und Danny nach dem Angriff auf Pearl Harbor ebendieses gefährlichen homoerotischen Verdachts enthoben werden müssen, lässt Bays Film einen der beiden einen klassischen Melodram-Tod sterben. Das »unmögliche« Paar Danny und Rafe wird damit aus der Welt geschafft, gleichzeitig wird

»Vater« und »Sohn«



ihre Beziehung ein letztes Mal als »wahre« Liebe codiert. Zeigt uns Dannys Sterben doch, dass wir es mit einer wirklichen romantischen Liebesgeschichte zu tun haben, die nur durch den Tod mindestens eines der beiden Liebespartner definitiv als solche verifiziert werden kann.<sup>68</sup> Und so ist am Ende des Films das »ursprüngliche« Dreieck Danny-Evelyn-Rafe zwar aufgelöst, an die Stelle des Dreiecks tritt aber das zwischen Evelyn, Rafe und Dannys kleinem Sohn, der den Namen seines Vaters trägt. Die letzten Bilder des Films präsentieren uns Rafe und Klein-Danny im gemeinsamen Flug über die Landschaft: »Hey Danny. How'd you like to go flying? Come here.« Ganz wie zu Beginn des Films steigen Rafe und Danny in einen kleinen roten Doppeldecker (so knallrot wie ein Spielzeugflugzeug oder wie die roten Sonnen auf den japanischen Bombern). Inszeniert wird damit wieder eine homosoziale Konstellation; diesmal allerdings eine, die durch die Kleinfamilienstruktur »abgeschirmt« wird.

#### DIE DIOSKUREN UND DIE LEINWANDGÖTTIN

Die Bilder in PEARL HARBOR verweisen – ähnlich wie die des ENGLISH PATIENT – nicht auf ein wie auch immer »reales« Amerika der 40er Jahre, sondern auf mediale Repräsentationen eines Zelluloid-Amerikas der Vorkriegszeit, wie es in den Liebesfilmen der 30er und frühen 40er vorgestellt wird. Auch die Dreieckskonstellation, die Bays Film bemüht, erinnert an die Liebesmelodramen jener Jahrzehnte. Und bemerkenswert ist die Ähnlichkeit, die die von Kate Beckinsale gegebene Protagonistin Ev mit den Leinwandgöttinnen der 40er Jahre hat. Beckinsale erinnert auf verblüffende Weise an Rita Hayworth, Jane Russell oder auch an Hedy Lamarr (die in den 40ern als »schönste Frau des Jahrhunderts«

Kate Beckinsale und Ben Affleck als Ev und Rafe –  
Rita Hayworth als Gilda<sup>69</sup>





»Let's play chicken!«

galt). Sie gehört zum Typ »dunkle Schönheit«, trägt die Haare lang – die Lippen sind tiefrot geschminkt.

Ihr Gesicht ruft tatsächlich die Gesichter einer ganzen Reihe weiblicher Stars der 30er und 40er auf – vermag mithin als Projektionsfläche für Imaginationen der Filmzuschauer zu fungieren.<sup>70</sup> Beckinsale übt in ihrer Rolle als Ev den Beruf der Krankenschwester aus<sup>71</sup> – viele andere Möglichkeiten, als diesen typisch »weiblichen« Beruf zu ergreifen, hatten junge, bei der amerikanischen Armee angestellte Frauen nicht. Dagegen stilisiert PEARL HARBOR Männer zu geborenen Kämpfern. Für Rafe und Danny, Castor und Pollux, bedeutet Krieg zu führen nur die Reinszenierung eines seit Kindertagen geübten Spiels. Und schon in den Eingangssequenzen des Films scheint es so, dass zur Stabilisierung der Beziehung zwischen beiden Freunden andere Männer bekämpft und geschlagen werden müssen – später Japaner, an jenem Kindheitstag im Tennessee von 1923 ist es Dannys Vater, der (weil er den Sohn bedroht) von Rafe mit einer Holzlatte zu Boden geschlagen wird. Dannys Vater gehört in die Väterreihe des Films (die nicht durch eine Mütterreihe komplettiert wird; in PEARL HARBOR kommen neben der Gruppe an Krankenschwestern so gut wie keine Frauen vor). Zu diesen Vätern gehören etwa auch Doolittle und der »Landesvater« Roosevelt. Und um diese Väter ist es durchaus prekär bestellt:<sup>72</sup> So werden Doolittle und Roosevelt zwar als unerschrockene Kämpfer fürs Vaterland gezeichnet (und selbst Dannys Vater hat im Ersten Weltkrieg tapfer gegen die Deutschen gekämpft); beide setzen aber das Leben ihrer »Söhne« aufs Spiel, lassen Danny und Rafe an einem Selbstmordkommando teilnehmen (über dessen Risiken sich die Freunde nicht vollends klar sind: So gehen sie etwa davon aus, dass Peilsender ihnen den Weg nach China weisen würden). Weniger prekär als die Väterordnung scheint die homosoziale Brüderordnung zu sein. Die Kameraden Rafe und Danny unterstützen unter Ein-

satz des eigenen Lebens die Flugattacken der Freunde gegen die japanischen Bomber. Bei diesem Einsatz reinszenieren beide Piloten ein wagemutiges Flugmanöver (»Let's play chicken!«<sup>73</sup>), das zu ihrer Freundschaftsinszenierung zu gehören scheint. Beider Flugzeuge fliegen aufeinander zu – und erst in allerletzter Sekunde entscheidet sich, welches Flugzeug links und welches rechts am anderen vorbeifliegt.

Aus dieser Unsicherheit hatte vor allem Rafe ein Spiel gemacht; im Laufe der Übungs-Flugmanöver kündigte er immer wieder an: »I'm going right ... No, I'm going left ... No, I'm going right« et cetera. Dieses Training war offenbar auf blindes Vertrauen und blitzartige Reaktionsfähigkeit ausgelegt, das lebensgefährliche Spiel lässt sich aber auch lesen als Inszenierung einer Irritation: Fliege ich rechts, fliege ich links; entscheide ich mich für die »rechte« (heterosexuelle) Ordnung – oder für deren Inversion. (In Bezug zu dieser Irritation von »rechter« Ordnung lässt sich auch Rafes Rechtschreibschwäche setzen. Er fällt aus der Norm, ist nicht in der Lage, »richtig« zu schreiben.<sup>74</sup>) Jedenfalls setzt der Film Dannys und Rafes Flugmanöver zu ihren Kinderspielen in Beziehung – und als Spiele erscheinen die Flugmanöver auch in anderer Perspektive; schießen Danny und Rafe doch gegnerische Flugzeuge ab, als seien sie mit einem Videospiele beschäftigt. Mit den zerstörten Körpern, die auch Rafes und Dannys Kriegshandlungen hinterlassen, sind nicht so sehr Männer befasst als vielmehr Frauen.

Es sind die Krankenschwestern, die im Hospital von Pearl Harbor eine Notfallversorgung gewährleisten. Es ist Ev, die einen fast kollabierenden jungen Arzt durch bestimmtes Zureden dazu bringt, eine verletzte Halsschlagader zu behandeln. Es ist Ev, die mit einem Lippenstift versehen vor dem Krankenhausgebäude als Parze fungiert.

Ev als Parze mit Lippenstift



Sie kennzeichnet (fast möchte man an eine »Selektion an der Rampe« denken) jene Verletzten, denen nicht mehr zu helfen sei – und die erst gar nicht ins Krankenhaus hineingebracht werden sollen. Obgleich der Krieg in PEARL HARBOR also eine ganz und gar homosoziale Angelegenheit ist, die Männer unter sich ausmachen, scheint es – jedenfalls in dieser zentralen Szene – so, dass Sterben, der Tod weiblich »infiziert« ist. So nötig und hilfreich Evs Einsatz vor dem Krankenhaus auch sein mag, faktisch spielt sie einen Todesengel, »verantwortet« den Tod der Männer, die sie durch ihren Lippenstift (ein »weiblicheres« Attribut hätte man kaum wählen können) markiert. Die (in diesem Fall: misogynie) Strategie, die sich hier beobachten lässt, ist durchaus mit der zu vergleichen, mit der PEARL HARBOR die »gefährliche« Homosexualität auf die Japaner verschiebt. Wird mit der Aufspaltung in gute, wahre Freundschaft/Liebe (zwischen Rafe und Danny) und bedrohlichem homosozialen/homosexuellen asiatischen Verbund die in der Homosozialität verborgene Homosexualität »entschärft« und »ausgelagert«, werden die Kriegsspiele von Danny und Rafe vom »Vorwurf« der Tödlichkeit entlastet: Die Star-Wars-Piloten-Spiele (wie Danny und Rafe sie spielen) sind von deren Effekten abgetrennt – von zerstörten Körpern, Traumata, Vernichtung. Rafe und Danny fliegen; die Opfer, die sich vor dem Krankenhaus finden, haben mit ihnen nicht wirklich etwas zu tun. Der Tod, der unter den Verletzten umhergeht, hat vielmehr einerseits Evs Gesicht, andererseits das Bettys. Fungiert Betty, Evs Freundin, die beim Bombenangriff ums Leben kommt (deren Körper aber ganz unversehrt scheint) doch offensichtlich als weiblicher Screen: Sie ist die mit langen blondlockigen Engelshaaren geschmückte »schöne Leiche«, die eine Repräsentationsfigur abgibt für die vielen grausam entstellten und zerstückelten Körper der männlichen Toten.<sup>75</sup>

Betty als »schöne Leiche«





Blutsbrüderschaft und (Blut-)Hochzeit

Danny und Rafe treffen nach ihrem Angriffsflug im Krankenhaus ein, aber nicht, um Ev bei ihrer schwierigen Selektionsaufgabe zu helfen – sie spenden, nebeneinander liegend, Blut in zwei Colaflaschen. »Male bonding« scheint so »uramerikanisch« wie Coca Cola.

Die beiden Freunde feiern also, wenn man so will, eine Blutsbrüderschaft,<sup>76</sup> die man möglicherweise auch als (Blut-)Hochzeit verstehen kann. Körperflüssigkeiten fließen, sie spenden ihr Blut, das sich wenig später vielleicht im Körper *eines* Verletzten vermischen wird.

Schon während des Angriffs auf Pearl Harbor werden Rafe und Danny als diejenigen präsentiert, die Amerika werden retten können. Während der Vorbereitung der »Dreißig Sekunden über Tokio« hören wir auch aus dem Munde Doolittles – die Kamera nimmt Danny und Rafe in den Blick –, Amerika werde den Krieg gewinnen: »Because they are rare. [...] There is nothing stronger than the heart of a volunteer [...]«. Rafe wird von einem Fliegerkameraden direkt angesprochen: »Rafe, we're the tip of the sword.« Mit dieser Schwert-, mit dieser Speerspitze wird das *Vaterland*, Amerika, verteidigt. Roosevelts Radioansprache, die auf die Doolittle-Aktion Bezug nimmt, feiert den Angriff auf Japan, weil der diejenigen ins Unrecht setze, die in der Vergangenheit Amerika beschrieben hätten »as a nation of weaklings and playboys«. Amerikanische Selbsterrettung angesichts der (von hoch motivierten Soldaten mit hoher individueller Moral und Hingabebereitschaft durchgeführten) Attacke Japans scheint nun möglich. Die Stimme aus dem Off am Ende des Films belehrt uns ein weiteres Mal darüber: »America realized that she would win and surged forward.« Auch Dannys und Rafes Unerschrockenheit und Mut ist es zu verdanken – das hat uns der Film gelehrt –, dass die Vereinigten Staaten sich der »Eindringlinge« erwehren können.

Der Kampf gegen »intruders«, das wird auch das folgende Kapitel zu THE OTHERS zeigen, ermöglicht die Selbstbewahrung.

- 1 PEARL HARBOR, USA 2001; Regie: Michael Bay; Drehbuch: Randall Wallace; DarstellerInnen: Ben Affleck, Josh Hartnett, Kate Beckinsale, William Lee Scott, Alec Baldwin, James King, John Voigt, Cuba Gooding Jr.; Kamera: John Schwartzman; Schnitt: Roger Barton, Mark Goldblatt, Chris Lebenzon, Steven Rosenblum; Musik: Hans Zimmer; Kostüme: Michael Kaplan; Jerry Bruckheimer Films, Touchstone Pictures.

Eingespielt hat PEARL HARBOR 198 Millionen Dollar. Das macht den Film zum dritterfolgreichsten des Jahres 2001; auf der All-Time-Bestenliste ist er damit auf Platz 38, inflationsbereinigt immerhin noch Platz 94. Allerdings verschlang sowohl die Nr. 2 des Jahres 2001 SHREK wie auch die Nr. 1 HARRY POTTER deutlich weniger Produktionskosten (PEARL HARBOR: Budget 152 Mio. Dollar zu Einnahmen von 198 Mio. Dollar, SHREK: Budget 60 Mio. Dollar zu Einnahmen von 268 Mio. Dollar, HARRY POTTER: Budget 130 Mio. Dollar zu Einnahmen von über 300 Mio. Dollar; alle Angaben nach [www.imdb.com](http://www.imdb.com) [letzte Abfrage 02.04.2002]). Um auf dem amerikanischen Markt bereits im Kino seine Kosten zu amortisieren, sollte ein Film das Doppelte seines Budgets einspielen; dies ist PEARL HARBOR nicht gelungen. Bei seiner Veröffentlichung im November 2001 als DVD führte der Film allerdings die DVD-Charts an und zählt inzwischen zu den meistverkauften DVDs auf dem amerikanischen Markt – eine überraschende Entwicklung, die nach dem nicht überwältigenden Kinoerfolg nicht zu erwarten war. Es darf angenommen werden, dass der DVD-Erfolg von PEARL HARBOR ein Post-11.-September-Phänomen ist (wurde doch der Einsturz der Türme des WTC in den Medien immer wieder in Bezug zur Pearl-Harbor-Katastrophe gesetzt).

Mit den Produktionskosten (»teuerster Film aller Zeiten«) geworben wurde nur vor dem Kinostart von PEARL HARBOR. Nachdem der Film (mit eher durchwachsenem Erfolg) angelaufen war, betonte man – wohl um »Schadensbegrenzung« vorzunehmen –, dass der Film doch billiger als TITANIC gewesen sei.

- 2 Thomas Hüetlin: Top Gun in Pearl Harbor, in: Der Spiegel 22 (2001), S. 238.
- 3 Roger Ebert: Pearl Harbor, in: [suntimes.com](http://www.suntimes.com), unter: [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/2001/05/052501.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/05/052501.html), letzte Abfrage 30.03.2002.
- 4 Der Hauptunterschied zu Shakespeares *Romeo und Julia* ist die soziale Ungleichheit zwischen Rose und Jack. Shakespeares Helden stammen aus verfeindeten Familien, gehören aber dem gleichen Stand an; beide sind von (patrizischer) Familie. Was den Kinogänger an das Romeo-Julia-Pattern denken lässt, ist die stupende Jugendlichkeit des Filmliebespaars (und DiCaprio wirkt *noch* jünger als Winslet). Überdies war DiCaprio, bevor er mit den Dreharbeiten zu TITANIC begann, in den Kinos erfolgreich mit einer Aktualisierung des Romeo-und-Julia-Stoffes. Seine Fans werden das noch im Gedächtnis gehabt haben.
- 5 Die Amerikaner imitieren offensichtlich die »Spezialität« der Japaner, die sie am meisten erschreckt hat: die Kamikaze-Kommandos.
- 6 Das Sinnbild dafür, dass Amerika Aktivität, Männlichkeit, »Stehvermögen« zurückgegeben wird, ist jene Szene, in der der gelähmte Roosevelt sich aus eigener Kraft aus dem Rollstuhl erhebt, seine Impotenz in einen »Ständer« verwandelt.
- 7 Vgl. Edward W. Said: *Orientalism*, New York 1978, dt. Fassung: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 1981. Zur filmischen Semantisierung des Ostens als »weiblich« vgl. das ENGLISH-PATIENT-, das ANNA-AND-THE KING- sowie das CROUCHING-TIGER-HIDDEN-DRAGON-Kapitel.
- 8 So auch Claudius Seidel: »Schon der Trailer verschreckte sein Publikum mit einer Szene, da sah man eine Bombe vom Himmel stürzen, von oben, denn die Kamera stürzte ihr direkt hinterher; und der fertige Film hält unbedingt, was die Werbung versprach: die kleinen Propeller, die offenbar die Flugbahnen der japanischen Bomben stabilisieren, sind jedenfalls mit mehr Sorgfalt und Interesse gefilmt als die hübschen Nasenflügel der noch hübscheren Kate Beckinsale. Und immer wieder stürzt der Blick der Kamera hinunter auf Pearl Harbor, als wäre der Film die Bombe, deren Explosionen er zeigt« (Claudius Seidel: Verdummt in alle Ewigkeit. Vorsicht, Explosionsgefahr: Wie ich lernte, die Bomben zu lieben, in: [sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de), unter: <http://www.sueddeutsche.de/index.php?url=/kultur/kino/leinwand/12273/index.php>, letzte Abfrage 05.04.2002).
- 9 Vgl. auch Lars-Olav Beier in seiner FAZ-Besprechung: »Es ist die Einstellung des Jahres. Die

- Bombe fällt aus dem Schacht des Flugzeugs und reißt den Zuschauer mehrere hundert Meter mit in die Tiefe, bis sie auf das Deck des Schlachtschiffs ›U. S. S. Arizona‹ trifft. Der Film ›Pearl Harbor‹, der um jeden Preis einschlagen will wie eine Bombe, vermittelt uns eine neue Erfahrung. So fühlt man sich, wenn man fast tausendzweihundert Menschen den Tod bringt« (Lars-Olav Beier: Die Kamera in Bombenhöhe. Amerika unter Beschuss im Kino. Von ›Verdammt in alle Ewigkeit‹ bis zu ›Pearl Harbor‹, in: FAZ 130 [7. Juni 2001], S. 52).
- 10 Rafe und Danny kommen aus dem »Herzen« Amerikas, dem Mittleren Westen – und stehen für dessen Werte: Gemeinsinn, Unerschrockenheit etc. Insofern bringen sie alle Voraussetzungen mit, sich den Japanern entgegenzustellen.
  - 11 Der »pinprick straight to the heart« wird dem »sledgehammer« gegenübergestellt (»pinprick« ist phallisch konnotiert, signifiziert »prick« doch auch das männliche Genital).
  - 12 Dass die lädierte Nase auf den lädierten Penis verweist, lässt sich bekanntlich bereits in Laurence Sternes *Tristram Shandy* nachlesen (Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759–67], Oxford 1998).
  - 13 Ev ist, wie die anderen Krankenschwestern auch, mit einer intakten Nase ausgestattet – und so haben sie und ihre Freundinnen ironischerweise sehr viel weniger Schwierigkeiten mit dem »performing masculinity« als Rafe. Einer der Running Gags im ersten Teil des Films ist die spritzenbewehrte Schwester, die die Soldaten-Männer literal und figurativ »piekst«. Rafe verabreicht die Krankenschwester Ev sogar eine doppelte Injektion (der Pilot hatte sich zweimal in die Reihe gestellt, um ihr nahe zu sein). Dem zweiten Stich geht Rafes Liebeserklärung voran, auf die Ev mit Spott reagiert (»They [gemeint ist wohl die Armeeführung – C. L.] didn't tell us to deal with this feeling.«) und mit besonders viel Verve die Spritzennadel in Rafes Hinterteil stößt.
  - 14 Nominiert wurden überdies: DANNY: »I think World War II just hit us!« RAFE: »I'm not anxious to die. Just anxious to matter.« RAFE: »Sir, it's risky, but it is bold.« DOOLITTLE: »We're going to Tokyo, and we're going to bomb it.« EV: »I'm gonna give Danny my whole heart, but I don't think I'll ever look at another sunset without thinking of you« (vgl. Timothy Noah: Contest Results. Readers Remember Pearl Harbor, unter: <http://slate.msn.com/code/chatterbox/chatterbox.asp?Show=6/4/2001&idMessage=7790>, letzte Abfrage 28.06.2001).
  - 15 TITANIC, USA 1997, R: James Cameron.
  - 16 Vgl. Claudia Liebrand/Franziska Schößler: Und die schönste Frau ist DiCaprio. Gender-Konzepte in James Camerons Film *Titanic*, in: Elisabeth Cheauré/Ortrud Gutjahr/Claudia Schmidt (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal*, Freiburg/Br. 2002, S. 137–151.
  - 17 Der Bijou verweist allerdings nicht nur auf Virginität, sondern auch auf ihr Gegenteil: Defloration (und Promiskuität – »Madame Bijou« in Jacks Bildermappe steht dafür). Dass Schmuck für das (weibliche) Geschlecht steht, setzt der Film um, als Rose das »Herz« übergeben wird und der Verlobte sie bittet, ihm ihr Herz zu öffnen. Rose bedeckt mit der flachen Hand den Stein; diese Geste impliziert den Schutz ihres Geschlechts. Zur Gleichsetzung von Bijou und weiblichem Geschlechtsorgan vgl. auch Diderots *Les bijoux indiscrets* (Denis Diderot: *Les bijoux indiscrets* [1747], Paris 1981).
  - 18 Der Meeresgrund, der in den Blick kommt, erinnert fast an eine Mondlandschaft – und die Explorationsapparate an die Roboter, die zur Erforschung des Erdtrabanten eingesetzt wurden: Auch der Mond ist (im Deutschen nur nicht grammatikalisch) traditionellerweise weiblich semantisiert. Die Landschaft, die die Forscher investigieren, ist geschlechtlich konnotiert. Weiblichkeit wird (und das sind nur einige der zahlreichen Repräsentationen des Weiblichen, die Camerons Film in Szene setzt) sowohl durch das Schiff wie die amorphe Unterwasserwelt repräsentiert und damit bereits zu Beginn des Films als metonymisch gleitende Größe eingeführt.
  - 19 Zunächst schauen wir mit der Kamera durch die Bullaugen des U-Boots, danach mit den »Augen« des kleinen Roboters; sein »left eye« gibt der Crew und den Voyeuren vor der Leinwand – eine Art Peep-Show – die ersehnten Einblicke in das Wrack und markiert diesen Blick zugleich als medial mehrfach vermittelten. Zunächst kommt ein klassischer weiblicher Fetisch in den Blick, ein Paar Frauenschuhe. Danach fokussiert die Kamera ein Insigne der männlich-voyeuristischen Blickordnung, eine Brille, um dann auf ein Puppengesicht umzuschwenken, eine Form mortifizierter, stillgestellter Weiblichkeit, wie sie die »Bilderarbeit« des Malers Jack, aber auch die Kamera selbst produziert. In der Eröffnungssequenz wird also zum einen der (phallische) Kamerablick, der den Blick der Zuschauer mit dem des Computers, der Maschine koinzidiert lässt, ausgestellt, ja übercodiert. Zum anderen kommt dieser investigierende Blick auch innerhalb des Schiffes nicht an sein

- Ziel – das Gesuchte, das das Weibliche selbst ist, zeigt sich lediglich in Repräsentationen, die wiederholt durch andere ersetzt werden, ohne je das »Eigentliche« zu erreichen.
- 20 Als dieser Tresor geöffnet wird, ergießt sich aus ihm zunächst ein Schwall roten Schlamms, dessen Farbe metonymisch die Aktzeichnung der jungen Rose, die sich im Tresor befindet, mit der alten Rose verbindet: Führt der Film doch die gealterte Rose an einer Töpferscheibe sitzend ein, mit roter Tonerde arbeitend, die in Farbe und Konsistenz dem Inhalt des Tresors gleicht (auch Rose' Name – ein Blumenname, der das Heideröslein und die Defloration assoziieren lässt – meint Rot oder Rosa). Das Innere des Tresors enthält zudem eine weitere Repräsentation des Weiblichen, eben die Aktzeichnung eines jungen Mädchens, das nichts trägt als den *cœur de la mer*. Zudem wird über dieses Bild, das zu Reinigungszwecken in einen Wasserbehälter gegeben wird, noch ein anderer Weiblichkeitsmythos aufgerufen: Bei diesem Vorgang nämlich erhebt sich Rose' Abbild buchstäblich aus dem Wasserspiegel – sie gleicht einer Nixe, eine der gängigen Formen kultureller Weiblichkeitsdarstellung. Die nackte Schöne taucht aus der Wasserfläche auf, die als Screen die Projektionsfläche der Kinoleinwand doppelt – gespielt wird mit der eigenen »Grenze« des Films, mit seiner »Oberfläche«, seinem Medium, das eine Vielzahl an Weiblichkeitsmythen in Erscheinung treten lässt. Doch bleibt der Schmuck, Symbol des »Weiblichen«, trotz dieser Repräsentationen weiterhin abwesend – eine Leerstelle, die die Kehrseite der überbordenden Symbolisierungen des Weiblichen darstellt: als Meeresgrund, Schiff, Frauenschuh, Puppe, Tresor, Bild und als *Erzählung* der 100-jährigen Rose.
- 21 Gemeinschaftskörper, Nationen sind traditionell weiblich semantisiert.
- 22 Rose und Jack werden durch das Abseilen der Rettungsboote voneinander getrennt – bis Rose in einer halbsbrecherischen Aktion auf das Mitteldeck des Schiffs zurückspringt. Das Motiv der abstürzenden Rettungsboote wird in *TITANIC* darüber hinaus eingesetzt, um die dramatische Situation, in der sich die Passagiere auf dem sinkenden Schiff befinden, zu visualisieren.
- 23 *TOP GUN*, USA 1986, R: Tony Scott. Wie *PEARL HARBOR* wurde *TOP GUN* von Jerry Bruckheimer (damals noch mit seinem Partner Don Simpson) produziert.
- 24 Wie in *PEARL HARBOR* wird auch in *TOP GUN* die Mann-Frau-Beziehung durch ein kleines, aus Papier gefaltetes Flugzeug symbolisiert. Wie Ev sehen wir auch Charlie mit diesem Accessoire ausgestattet. Deren Name fungiert übrigens nicht nur als Männername, sie trägt gleichzeitig den »Namen des Feindes« (in Vietnam wurde der Vietcong als »Charlie« bezeichnet).
- 25 Spätestens seit Dantes *Göttlicher Komödie* ist das Flugmotiv als Liebesmotiv eingeführt: »Beim jungen Schiller und bei den Romantikern, bei Baudelaire und bei Brecht ist der Flug der Liebenden, der gemeinsame Flug über alles hinaus und nicht selten durch den ganzen Weltraum bis in dessen Mitte hinein, ein bedeutendes Motiv. Es geht in der Art seiner dichterischen Ausgestaltung weit über die poetische Umsetzung der sprichwörtlichen Flugträume hinaus, mag es immer von diesen her seine sinnliche Energie beziehen. In der Dichtung erfliegen die Liebenden ihre Gemeinsamkeit als etwas, das anders ist als die Welt der andern, die Welt unten« (Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1989, S. 83). *PEARL HARBOR* greift diese tradierte Flugsemantik auf, verschiebt sie aber vom heterosexuellen in einen homosexuellen Kontext.
- 26 Ohnehin ist darauf hinzuweisen, dass Genres uns meist »hybridisiert« begegnen.
- 27 *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*, USA 1969, R: George Roy Hill.
- 28 *THE STING*, USA 1973, R: George Roy Hill.
- 29 Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts*, London/New York <sup>2</sup>2000, S. 52.
- 30 Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London/New York 2000, S. 52.
- 31 Als »Cinema of Attractions« bezeichnet Tom Gunning den nicht erzählerisch integrierten frühen Film (vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* [1983], in: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990, S. 56–62.
- 32 Als Muster-BLAMs gelten *STAR-WARS* (USA 1977, R: George Lucas) sowie die Filme Schwarzeneggers und Stallones der 80er Jahre.
- 33 Als Wortschöpfer gilt der Drehbuchautor Larry Gross: »Wie auch immer man dieses Genre nennen mag – Film-als-Themenkino, Film-als-Riesen-Comic-Buch, Film-als-Achterbahn. Ich nenne es einfach Big Loud Action Movie (Blam)« (zitiert nach: Jan Distelmeier: *Mittendrin statt nur dabei*, in: *jungle-world.com*, unter: [http://www.jungle-world.com/\\_2001/45/26a.htm](http://www.jungle-world.com/_2001/45/26a.htm), letzte Abfrage 05.04.2002). BLAM bezeichnet nicht den Stoff, das Thema eines Films, sondern seine Produktionsbedingungen.
- 34 Neale: *Genre and Hollywood* (Anm. 30), S. 52.

- 35 Zu den Kriegsfilmen, auf die PEARL HARBOR mehr oder weniger deutlich Bezug nimmt, gehören: BATTLE OF THE BULGE (USA 1965, R: Ken Annakin), MIDWAY (USA 1976, R: Jack Smight), TORA! TORA! TORA! (USA/JAP 1970, R: Richard Fleischer/Kinji Fukasaku/Toshio Masuda), SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998, R: Steven Spielberg).
- 36 Vgl. Yvonne Tasker: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, London 1993.
- 37 Vgl. Neale: Genre and Hollywood (Anm. 30), S. 54.
- 38 Christine Gledhill (Hg.): Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodram and the Woman's Film, London 1987.
- 39 BRIEF ENCOUNTER, GB 1946, R: David Lean.
- 40 Vgl. hierzu Eve Kosofsky Sedgwick: Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire, New York 1985.
- 41 Dieses Sich-Verfehlen der Liebenden kann als typische Melodrama-Konfiguration angesehen werden. Was im Melodrama aber zutiefst traurig ist, was Protagonist und Protagonistin in Verzweiflung stürzt, darauf reagiert Rafe äußerst vergnügt.
- 42 Das Muster wird gegen Ende des Films umgedreht. Vor der Doolittle-Aktion versucht Rafe Danny zu überreden, nicht teilzunehmen.
- 43 Männer übernehmen mithin die Funktionsstelle von Frauen (die der biologischen Geburt), schenken sich wechselseitig das Leben.
- 44 Nachdem der totgeglaubte Rafe zurückkehrt, prügelt er sich zwar mit seinem Freund (weil der ihm die Freundin ausgespannt habe), verbringt aber im Anschluss an diese Schlägerei die Nacht am Hawaiianischen Strand – zusammen mit Danny in dessen Auto, übernimmt mithin den Platz, den der Film zuvor Ev zugewiesen hatte.
- 45 Vgl. auch Georg Seeßlen: Liebe wird durch Krieg erst schön. Michael Bays »Pearl Harbor« ist ein Film aus dem Geist von Propaganda, Computerspiel und Seifenoper, in: Die Zeit 24 (7. Juni 2001), S. 40.
- 46 Henry Taylor: Lovestory mit Schlachtenlärm. »Pearl Harbor« oder Wie Jerry Bruckheimer und Disney sich den Zweiten Weltkrieg vorstellen, in: NZZ Online, unter: <http://www.nzz.ch/2001/06/08/fi/page-article7FQBL.html>, letzte Abfrage 12.03.2002.
- 47 Der Film operiert also mit Versatzstücken aus dem ikonographischen Repertoire des Christentums: Kreuzabnahme, Pietà.
- 48 In dieser Szene postfiguriert PEARL HARBOR William A. Wellmans WINGS von 1927 (ein Kriegsfilm/Melodram, das vor allem wegen seiner Flugszenen berühmt ist – WINGS, ein »Stummfilm«, war der erste Film, der mit einem Academy Award für den besten Film ausgezeichnet wurde). Minutenlang hält in WINGS der eine Freund den anderen, der im Sterben liegt, küssend im Arm. Und bevor David stirbt, macht er seinem Freund Jack noch einmal klar, dass sein Interesse nicht Frauen gilt (auch nicht Sylvia, in die er selbst und auch Jack verliebt zu sein glaubt/e); er formuliert (wie uns der Zwischentitel mitteilt): »There is nothing in the world that means to me so much as your friendship.«
- 49 Rafe begegnet Ev zum ersten Mal bei einer Routineuntersuchung im Militärkrankenhaus. Ev bemerkt, dass er nicht lesen kann – und entscheidet sich, da er sie so inständig bittet, dafür, ihm den Stempel, der ihn als »flugfähig« ausweist, nicht vorzuenthalten. Sie macht sich um Rafes willen also einer Dienstverletzung schuldig.
- 50 »Kastrieren« können die Krankenschwestern die Piloten, indem sie ihnen die Flügel abschneiden. Die Entfernung dieses Flügelemblems geht einher mit institutioneller Entmächtigung – ein Pilot, der nicht mehr fliegen darf, ist keiner mehr, verliert Ansehen und Reputation in Militär und Gesellschaft (ist mithin figurativ »kastriert«, literal sind ihm die [emblematischen] Flügel abgetrennt).
- 51 Wenn »Fliegen« – wie vorgeschlagen – im Film »Geschlechtsverkehr haben« signifiziert, haben wir es bei diesem frühen Flugversuch mit kindlichen »Doktorspielen«, kindlicher Sexualität zu tun, die erst im Erwachsenenalter in »richtige Sexualität«, »richtiges Fliegen« überführt wird.
- 52 Cornelia Klinger: Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen. Genus im Diskurs der Philosophie, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 34–59.
- 53 Die Farbe dieses Kleides (und die tiefrote des Lippenstifts, den Ev den gesamten Film hindurch trägt) signalisiert: Auch von Ev geht (wie von den Japanern, die ebenfalls »rot« konnotiert sind, durch den roten Punkt, der sich auf ihrer Flagge und auf ihren Flugzeugen findet) Gefahr aus – wenn auch keine kriegerische, so doch erotische.
- 54 Wie ungewöhnlich Frauen insbesondere als Piloten waren, lässt sich an der Ikonisierung von Ame-

- lia Earhart ablesen, eine der wenigen Pilotinnen – und sicher die berühmteste – im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts, der ersten Frau, die den Atlantik überflog.
- 55 Dass der Luftraum, auch für Ev, »männlich« semantisiert ist, macht ihre Bemerkung deutlich, ihr Vater habe sie ein paar Mal zum Fliegen mitgenommen (»My dad took me up a couple of times«). Sie bewegt sich also nicht zum ersten Mal im »luftigen Bereich«. Auch die bisherigen »Himmelsausflüge« unternahm sie aber mit einem Mann: ihrem Vater.
- 56 Es scheint so, als sei in PEARL HARBOR heterosexueller Sex nur möglich im »homosozial« konnotierten Raum der Fliegerei (in einer der Hallen, in der sich Flugzeuge und/oder fliegerisches Gerät befinden): Dort finden beide, Danny und Ev, den »Himmel auf Erden«, verschränken sich auf fast heterotopisch zu nennende Weise – Immanenz und Transzendenz.  
An der Liebesbeziehung zwischen Danny und Ev nehmen Dannys soldatische Freunde auf eine Weise teil. Sie beobachten, sie kommentieren, sie ermutigen; man gewinnt den Eindruck, dass sich die Fliegerkameraden über Ev als Liebesobjekt von Danny (und vormals von Rafe) zueinander in Beziehung setzen.
- 57 Dieses »Herrichten« und »Herausputzen« ist homosexuell konnotiert (auch wenn der Zuschauer weiß, dass die Soldaten sich für Mädchen schön machen).
- 58 Als Evelyn mit den anderen, zum Ausgehen herausgeputzten Krankenschwestern (die aber auch im Dienst ähnlich »aufgetakelt« sind), im Zug nach New York sitzt, erzählt sie ihren Freundinnen von ihrer ersten Begegnung mit Rafe. Dieser hatte sie – davon wurde bereits gehandelt – angefleht, ihn nicht durch die medizinische Prüfung fallen zu lassen. Eine der Freundinnen Evelyns kommentiert deren Geschichte begeistert: »That's the most romantic story I've ever heard.«
- 59 Als »komisches« Paar ist auch das Nebenliebespaar inszeniert – Betty und Red, der so stottert, dass er seinen Heiratsantrag kaum herausbringt.
- 60 Die Reaktion des manipulierten weiblichen »Opfers«: Es lässt sich trotz der Offensichtlichkeit der Komödie darauf ein (und küsst den »Manipulator«). Heterosexuelle Liebe ist also »verlogen«, »unehrlich«, oder auch rein »triebhaft«, in keinem Fall aber authentisch. Überdies scheint sie immer auch lächerlich zu sein.
- 61 THE ENGLISH PATIENT, USA 1996, R: Anthony Minghella.
- 62 Vgl. auch Elisabeth Bronfen's Analyse von Fords THE SEARCHERS (USA 1956). Auch Bronfen argumentiert – davon war im ENGLISH-PATIENT-Kapitel bereits die Rede –, dass Krieg auch immer eine Taktik sei, dem »gender trouble« des trauten Heims zu entkommen und es gegen die einfacheren Strukturen homosozialer Lebensumstände einzutauschen. Bronfen bezieht sich auf »jene von Hegel formulierte Theorie der Notwendigkeit des Krieges. Der nach außen getragene Kampf könne dafür sorgen, dass Ruhe im Inneren gewonnen bzw. innere Unruhe verhindert werden könne. Wie sehr dies – analog der Western-Ideologie – als Kampf der Geschlechter umformuliert werden muss, betont Hegel dann, wenn er behauptet, die Weiblichkeit stehe für die Vereinzelung in Familien ein, welche die Männlichkeit – als Vertreter des menschlichen Gesetzes in seinem allgemeinen Dasein – in sich aufzehren und in der Kontinuität seiner Flüssigkeit auflösen muß. [...] Die für die Familie und das home einstehende Welt der Frauen, in der Allgemeines in differenzträchtige, individuelle Einzelheiten zerfällt, stellt die Verkörperung eines unlösbaren Antagonismus, das »feindselige Prinzip« dar, gegen das der nach Gemeinwesen drängende männliche Held sich auflehnen muß. [...] Das auf einem vom familiären Heim klar abgetrennten Schauplatz durchgeführte Kampfszenarium – ob zwischen dem Helden und den die Gemeinschaft bedrohenden Indianern oder den die Gemeinschaft mit ihrem obszönen Gesetz heimsuchenden Banditen – bietet sinnigerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen inneren Unruhe zu entkommen« (Elisabeth Bronfen: Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood, Berlin 1999, S. 334–335).
- 63 Sogar Ev erweist Dannys Flügeln noch die letzte Reverenz. Sie legt ihre Hand auf das Flügel-Abzeichen seiner Lederjacke, die auf seinem Sarg drapiert ist.
- 64 Dieses explizite Ausklammern der Atombombe erinnert an die Strategie des ENGLISH PATIENT. Während in Ondaatjes Roman die Diskussion um die Atombombe eine wichtige Rolle spielt, wird diese Diskussion in Minghella's Film ganz ausgeklammert.
- 65 Ich beziehe mich auf die DVD der Kinofassung, nicht auf die DVD-Edition, die den Director's Cut präsentiert.
- 66 Michael Bay begann seine Regisseurkarriere als Werbefilmer.
- 67 Die Attacke der Japaner lässt sich also lesen als homosexueller Angriff auf die amerikanischen »family values«.
- 68 Auch dafür ist TITANIC, der »Leitfilm« von PEARL HARBOR, ein gutes Beispiel.

- 69 Der Film GILDA (USA/ARG 1946, R: Charles Vidor) wurde mit der Tagline beworben: »There NEVER was a woman like Gilda!«
- 70 Und offensichtlich auch für die des Protagonisten Rafe. Aus Frankreich zurückgekehrt erklärt er Ev, die inzwischen mit Danny liiert ist, erbittert, die Gedanken an sie hätten ihn am Leben gehalten. Rafe benutzt also das imaginäre Bild Evs als Schirm für seine Fantasien und Überlebenswünsche. Bei der Doolittle-Aktion hat Danny dann ein Foto von Ev bei sich.
- 71 Wir sehen sie und ihre Freundinnen allerdings eher selten in Krankenschwesterntracht, meist begegnen wir ihnen in Ausgeh- und Partykleidung im 40er-Jahre-Schick. In der Schlusszene des Films tragen dann auch die Krankenschwestern eine Armeuniform und werden – die Geschlechterdifferenz scheint eingezogen – mit Orden ausgezeichnet.
- 72 Und zwar so prekär, dass sogar der »perfekte« Vater im Film – und das ist Rafe – eben (achtet man auf die päderastische »Einfärbung« der Beziehung Rafe und Klein-Danny) alles andere als perfekt ist.
- 73 Die homosexuelle Grundierung von Rafes und Dannys Flugspielen wird schon in dieser Formulierung alludiert: Mädchen werden kolloquial zwar nicht als »chicken« (chicken = Feigling) bezeichnet, aber als »chicks«; möglicherweise versichern sich die Freunde also gegenseitig, dass sie füreinander »das Mädchen machen« wollen.
- 74 Diese Rechtschreibschwäche verbindet ihn mit anderen Figuren des Mainstream-Hollywoodfilms, deren Verhältnis zur heterosexuellen Matrix prekär ist, etwa mit Dickie Greenleaf in Minghellas TALENTED MR. RIPLEY (USA 1999).
- 75 Und die Sexbombe Betty wird nach ihrem Tod zur literalen Bombe. Ihr Freund Red kennzeichnet eine der Bomben, die auf Tokio niedergehen, mit ihrem Namen.
- 76 Sie sind allerdings so wenig Brüder wie etwa Tom und Dickie im TALENTED MR. RIPLEY. Der Brüdertopos fungiert als Deckfigur für Homosexualität.

## 6. MAD WOMAN IN THE MANOR-HOUSE. MÜTTERLICHKEIT IN ALEJANDRO AMENÁBARS »THE OTHERS« (2001)

Fokussiert PEARL HARBOR die Zeit des Zweiten Weltkrieges in den USA, spielt THE OTHERS<sup>1</sup> nach Kriegsende in England. Alejandro Amenábars Film verdient aus gendertheoretischer Perspektive Interesse: Der Film ist als Horrorfilm konzipiert (und Horrorfilme, das wissen wir spätestens seit den Studien von Carol J. Clover und Barbara Creed,<sup>2</sup> verhandeln Gender-Konzepte, Phantasmagorien über Weiblichkeit und Männlichkeit). Gelesen werden kann der Film als Etüde über bürgerliche Konzepte von Mütterlichkeit, als Kartographierung der Verwerfungen und der Untiefen von Mutter-Kind-Verhältnissen. Situiert hat Amenábar THE OTHERS im Herbst des Jahres 1945. In einem einsamen großen, stets nebelumfängenen Haus auf einer der Kanalinseln lebt Grace (Nicole Kidman) mit ihren beiden Kindern Anne und Nicholas. Insbesondere der Name der Protagonistin erzählt, nach der Nomen-est-omen-Regel, schon eine ganze Geschichte über Grace: Sie ist anmutig und voller Grazie, Liebreiz und Charme; geprägt durch Anstand und Schicklichkeit, voller Wohlwollen und Huld, tugendhaft und »im Zustand der Gnade«. Charles, der Ehemann und Vater, ist nicht aus dem Krieg zurückgekehrt, in den er als Freiwilliger gezogen war. In den Eingangssequenzen des Films stellt Grace drei Dienstmoten, Mrs. Mills, Mr. Tuttle und (die stumme) Lydia, ein – und macht sie mit den Regeln vertraut, der Hausordnung, die sie verfügt hat. Die Vorhänge vor allen Fenstern müssen zugezogen sein, die Türen geschlossen. Ihre Kinder, so erklärt sie, litten an einer seltenen Krankheit, einer Lichtunverträglichkeit, und dürften ungeschützt der Sonne nicht ausgesetzt werden – sonst sei ihr Leben in Gefahr. Zu Tochter und Sohn außerordentlich streng verhält sich Grace, eine fromme, eine fundamentalistische Katholikin, die ihre Kinder über die Höllentopographien des Jenseits instruiert<sup>3</sup> und auf den Limbus hinweist, in dem unartige Kinder nach ihrem Tode ausharren müssten. Vor allem ihre Beziehung zu ihrer Tochter ist spannungsgeladen; erwähnt Anne doch immer wieder eine Episode, in der die Mutter »verrückt« geworden, gewesen sei, und behauptet sie doch, gelegentlich einen Jungen, Victor, und andere Personen im Haus zu treffen – und mit ihnen zu reden. Grace verbietet ihrer Tochter zwar dergleichen Fantasien. Auch sie kann die Augen aber nicht davor verschließen, dass eigenartige Dinge im Haus passieren: Türen, die abgeschlossen sein sollten, stehen offen, alle Vorhänge im Haus sind eines Tages abgehängt, man hört Klavierspiel, obgleich niemand im Musikzimmer ist – kurz: Es scheint zu spuken. Wieder und wieder durchsucht Grace das Haus, ohne Hinweise auf die »Eindringlinge« zu finden. Eines Tages

kehrt Charles, der totgegläubte Ehemann, aus dem Krieg zurück. Er macht einen schwer traumatisierten Eindruck – und ist bereits am nächsten Morgen, nachdem er die Nacht mit seiner Frau verbracht hat, wieder verschwunden. Grace findet eine Fotografie, auf der die drei Dienstmoten, die für sie arbeiten, tot abgebildet sind; sie versucht ihre Kinder zu retten und die Untoten zu verjagen. Als sie ein unbenutztes Zimmer im Haus betritt, kommt sie zu einer Séance hinzu: An einem runden Tisch sitzt als Medium eine alte Dame mit glasigem Blick, die Kontakt zu ihren Kindern aufgenommen hat, die ebenfalls im Zimmer sind – und die dem Medium zurufen: »We're not dead!«<sup>4</sup> »The Others«, die geheimnisvollen Eindringlinge, gegen die Grace gekämpft hat, sind – das wird mit einem Schlage klar – keinesfalls Geister, sondern die sehr lebendigen neuen Hausbewohner. Zur Kategorie der (Un-)Toten, der Geister gehören nicht Victor und seine Eltern, die das Haus bezogen haben, sondern Grace und ihre Kinder samt den Dienstmoten (die freilich schon viele Jahre tot sind und – anders als die gerade erst Gestorbenen – schon seit langem wissen, dass sie nicht mehr zu den Lebenden gehören). Grace hatte – das erkennt sie während der Séance – in einem Anfall von Verrücktheit ihre Kinder mit dem Kopfkissen erstickt und sich danach erschossen. Die »Eindringlinge«, Victor und seine Eltern, beschließen, aus dem Geisterhaus auszuziehen, und Mrs. Mills kocht ihrer Herrin zur Nervenberuhigung erst einmal einen Tee.

#### (ANTI-)MUTTER UND VAMPIRKINDER

THE OTHERS operiert also mit den Ingredienzen klassischer Spukgeschichten: der psychisch instabilen Heldin und dem nebelverhangenen, einsamen englischen Herrenhaus.

Insbesondere die Präsentation des »Spukhauses« erinnert an zwei Leitfilme des Horrorgenres: Alfred Hitchcocks *PSYCHO*<sup>5</sup> und Robert Wise' *THE HAUNTING*<sup>6</sup>. Das »verwunschene« Haus in *THE HAUNTING*<sup>7</sup> wird mit rasanten Kamerafahrten und verkanteten Aufnahmewinkeln in Szene gesetzt (Wise zitiert die frühen expressionistischen Horrorstummfilme, etwa *NOSFERATU*<sup>8</sup>, und die Universalproduktionen der 30er Jahre, *DRACULA*<sup>9</sup>, *FRANKENSTEIN*<sup>10</sup>). Im Unterschied zu *PSYCHO* oder zu *THE HAUNTING* kommt Amenábars Film *THE OTHERS* allerdings eher als Kammerspiel daher und ähnelt darin Kubricks *THE SHINING*<sup>11</sup>. Wie letzterer Film erzählt *THE OTHERS* eine Familiengeschichte – und wie wir es aus dem Horrorgenre kennen, lässt sich nicht wirklich entscheiden, was größer ist, der Horror, der die (hier rudimentäre) Kleinfamilie bedroht –



Das nebelverhangene Spukhaus

oder der Horror *in* dieser Kleinfamilie.<sup>12</sup> Wir begegnen einer jungen schönen Frau mit alabasternem Teint, die (die Filmkritiker haben hymnisch darauf hingewiesen) aussieht wie eine (freilich: rothaarige) Grace Kelly der 40er Jahre.<sup>13</sup> Ihre Kleidung ist streng und unbequem, die Schuhe könnten auch die einer Soldatin der Heilsarmee sein; man gewinnt den Eindruck einer Frau, die sehr um Contenance und Haltung bemüht ist. Sie liebt ihre Kinder zweifellos, quält diese aber mit rigorosen Erziehungsmethoden. Der religiöse Fundamentalismus der Katholikin kommt zum Ausdruck in jenen Schreckensgeschichten, die Grace ihren Kindern, auch um sie zu disziplinieren, über die Hölle und das Jenseits erzählt. Bemerkenswert ist, wie wenig »orthodox« die Glaubenslehren, die die Katholikin den Kindern vermittelt, daherkommen. Die vier Höllen, die Grace unterscheidet, und der Kinder-Limbus, mit dem sie Anne und Nicholas immer wieder erschreckt, gehören nicht zu den dogmatischen Gewissheiten (wenn auch zu den abergläubischen Zugaben) des Katholizismus.<sup>14</sup> Es scheint Grace' eigene psychische Instabilität zu sein, die sie Sicherheit in kuriosen religiösen Endzeit- und Strafvorstellungen suchen lässt. Der Druck, dem sie sich ausgesetzt fühlt, entlädt sich in Migräneattacken, nachts erwacht sie schreiend von Albträumen, ihre Kinder behandelt sie mit neurotischer Überfürsorge und unnötiger Härte. Das Haus, in dem sie allein mit den Kindern lebt (nachdem ihre Dienstboten sie plötzlich und ohne Erklärungen abzugeben über Nacht verlassen haben), ist viel zu groß – ständig ist sie, wie dann auch die neu eingestellten Dienstboten, die die verschwundenen ersetzen, damit befasst, die 50 Türen des Hauses zu verschließen.



»No door must be opened without the previous one being closed first«

»In this house no door must be opened without the previous one being closed first« – das ist die Regel, die Grace aufgestellt hat, mit der Begründung, es handle sich um eine notwendige Vorsichtsmaßnahme (neben dem Zuziehen der Fenstervorhänge), um die lichtempfindlichen Kinder vor der feindlichen Sonne zu schützen. Auch wenn man der besorgten Mutter glaubt, dass sie ihre Kinder vor dem Licht schützen will, die von ihr erlassenen »Türregeln« scheinen durchaus auch die Funktion zu haben, etwas anderes als das Sonnenlicht ab-, wegzuschließen, Bedrohliches einzudämmen. Die Regeln scheinen ersonnen, um jenen »Eindringlingen«, von denen Grace zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht weiß, dass es sie gibt, die freie Bewegung im Haus zu verunmöglichen. Das Haus, in dem sich Grace bewegt, ist deutlich als »ihr« Haus markiert; und es ist offensichtlich ihr Bestreben, »ihren« Raum zu besetzen und zu kontrollieren. Die »intruders«, mit denen sie es im Laufe des Films zu tun bekommt, machen freilich deutlich, dass die Kontrolle ihr Gegenteil hervorzubringen scheint. Grace schließt die Türen – und wird konfrontiert damit, dass einige doch offen stehen. Das Haus scheint ein Eigenleben zu haben, immer wieder ereignet sich Unerwartetes; Grace gelingt es zunehmend weniger, sich mit dem Gefühl von Sicherheit in den Zimmerfluten zu bewegen. Ohne Schlüssel, figurativ in das Regelsystem der Mutter und literal in deren Haus eingesperrt, sind die beiden Kinder. Grace verhindert, dass Anne oder Nicholas die Sonne sehen, beide führen eine »nächtliche«, *vampirische* Existenz in abgedunkelten Zimmern (ihnen wird immer wieder eingehämmert, dass sie das Haus nie verlassen dürften).

Bekanntlich sind Vampire gekennzeichnet durch ihre prekäre Grenzgängerschaft zwischen Leben und Tod (und Anne und Nicholas – am Ende des Films wissen wir es dann – figurieren eben auch als »lebende Tote«, als Un-Tote). Lange bevor der Filmzuschauer und die Filmzuschauerin, und lange bevor Grace und ihre Kinder um diesen Untoten-Status wissen, behandelt Grace ihre Kinder, als seien sie Vampire, mithin: als lebende Tote. Sie redet zwar ständig von der Gefahr, die für das Leben ihrer Kinder bestehe, und kämpft mit ihren eigenartigen Hausregeln um das Leben ihres Sohnes und ihrer Tochter; sie funktionalisiert ihr Haus aber als überdimensionalen Sarg, der die Kinder-Vampire vor dem Tageslicht schützt. Schon ihre Krankheit, die Lichtallergie, markiert die Kleinen als Untote, lange bevor wir erfahren, dass es sich »wirklich« um Gestorbene handelt.

Bedrohlich und sehr fremd wirkt die Krankheit der Kinder nicht nur, weil sie als sehr selten und sehr gefährlich charakterisiert wird, bedrohlich scheint jene Lichtallergie vor allem deshalb zu sein, weil die Zuschauerin, der Zuschauer nicht entscheiden kann, ob beide Kinder *wirklich* an der beschriebenen Krankheit leiden – oder ob eine neurotische, psychopathische und kontrollbesessene Mutter, sei es aus Überfürsorge, sei es aus sadistischen Impulsen, nur prätendiert, Sonne sei für ihre Kinder schädlich.<sup>15</sup> Amenábar ruft hier das *Turn-of-the-Screw*-Muster ab,<sup>16</sup> versetzt uns in einen Raum der Unentscheidbarkeit.<sup>17</sup> Wer ist krank? Die Kinder? Oder leidet doch die Mutter an psychischen Störungen? Die Frage ist auch deshalb nicht zu entscheiden, weil wir keine Position außerhalb des Systems

»Kinder-Vampire«:  
Anne und Nicholas



einnehmen können: Es ist die Mutter, von der wir erfahren, ihre Kinder seien lichtkrank. Und es ist die Tochter, von der wir erfahren, die Mutter sei verrückt oder erlebe jedenfalls verrückte »Schübe«. Wir hören also von Anne, die mit Geistern Umgang pflegt, Personen sieht, die die anderen Hausbewohner nicht sehen, ihre Mutter sei geisteskrank. Erzählt uns mithin ein psychiatrisch auffälliges Kind etwas, was wir ihm, weil es psychiatrisch auffällig ist, besser nicht glauben sollen – oder liefert hier nur eine Wahnsinnige eine besonders valide Einschätzung einer anderen Wahnsinnigen? Oder ist das Kind gar nicht wahnsinnig, sondern ganz »normal« – und wir müssen »nur« entscheiden, ob das Kind lügt oder die Wahrheit spricht? Und wenn es die Wahrheit spricht, was es damit meint, die Mutter sei »ganz verrückt geworden«. Jene »Verrücktheits«-Episode der Mutter scheint jedenfalls zu den »Familiengeheimnissen«, die mit dem Bann des Darüberschweigen-Müssens belegt sind, zu gehören. Und es ist nur Anne, Grace' kleine Tochter, die vorsichtig gegen ihre Mutter revoltiert, die jenes Familiengeheimnis zwar nicht ausplaudert, aber doch auf dessen Existenz verweist. Im Gespräch mit der neu eingestellten Köchin und Kinderfrau Mrs. Mills, dem »guten Geist« des Hauses, einer freundlichen, warmherzigen älteren Frau, die den Kindern eine »bessere«, eine weniger rigide Mutter zu sein scheint, als Grace es ist, erwähnt sie jene Episode eine Woche zuvor, bei der die Mutter aus der Norm gefallen sei, sich *eigenartig* verhalten habe. Der intervenierende kleine Bruder<sup>18</sup> und die die Küche betretende Grace verhindern, dass Anne mehr ausplaudern kann. Das Familiengeheimnis als Familiengeheimnis ist für den Zuschauer, die Zuschauerin damit aber eingeführt; eine Rätselstruktur vorgegeben, die auf das verweist, was hinter der kontrollierten, strengen, rigiden Fassade der Mutter verborgen ist. Und wie es bei Familienrätseln nun einmal ist, taucht jene nächtliche Episode, die jenes Geheimnis birgt, ostinat wieder und wieder auf, das freudsche Axiom von der Wiederkehr des Verdrängten in Szene setzend. So spricht auch der heimgekehrte Ehemann seine Frau auf das Geschehene an: »I am talking about what happened that day. Tell me what happened.« Hinweise darauf, was passiert ist, geben am ehesten die Äußerungen der Tochter, die anklagend formuliert: »She won't stop until she kills us. You're wicked, you're wicked, wicked, wicked.« Grace dagegen erklärt gegenüber ihrem Ehemann: »They know I'd never hurt them. I'd die first.« Von der Tochter ins Spiel gebracht (und von Grace mit Verve zurückgewiesen) wird mithin der Vorwurf, Grace wolle ihre Kinder töten – ein Vorwurf, der unglaublich anmutet (wie unglaublich, zeigt das so eminent überraschende Ende des Films – das auch deshalb so fulminant ist, weil das Kinopublikum mit vielem rechnet, mit einer mordenden Mutter aber nicht). Nicht nur, dass der Zuschauer Grace als bezaubernde, wenn auch schwierige Frau kennen gelernt hat. Er hat sie

als Mutter kennen gelernt – und Mütter, das »wissen« wir, weil es zum Grundbestand bürgerlicher Familienideologie gehört, lieben ihre Kinder, tun ihnen nichts Böses; sie sind mit dem Leben, und nicht mit dem Tod, verbündet, haben sie ihre Kinder doch geboren. Eine mordende Mutter, eine Mutter, die ihre Kinder tötet, ist mithin eine *Contradictio in adiecto*, eine nahezu undenkbare Figur. Nicht, dass wir nicht alle wüssten, dass es natürlich Fälle gibt, in denen Mütter ihre Kinder (aus den unterschiedlichsten Gründen) töten – und nicht, dass es nicht im kulturellen Repertoire Bilder gäbe, die mordende Mütter in Szene setzen (wie es etwa der Medea-Mythos tut). Die bürgerliche Familienideologie versichert uns aber, dass eine Mutter schon aus Gründen ihrer »natürlichen« mütterlichen Gefühle ihre Kinder eben nicht töten könne. Obwohl der Zuschauer, die Zuschauerin den Film hindurch immer wieder mit Hinweisen auf die Tötungsgefahr versehen wird (es sei nur an Annes »She won't stop until she kills us!« erinnert), negiert er, negiert sie diese Hinweise. Der Film »funktioniert« deshalb, weil wir nicht der Figur glauben, die die präziseste und unverstellteste Wahrnehmung von dem, was passiert, hat – Anne –, sondern deren Position ihrer Mutter gegenüber psychologisieren, als nicht berechtigte Angriffe einer vorpubertären Tochter ansehen, die ihr schwieriges Verhältnis zu ihrer Mutter ausagiert. *THE OTHERS* operiert mithin mit einer paradoxen, ja aporetischen Figur: der Mutter, die nicht Leben, sondern den Tod bringt, mithin die bestimmte Negation alles Mütterlichen darstellt.<sup>19</sup> *THE OTHERS* greift damit ein Motiv auf, das schon in einem seiner Bezugsfilme, in M. Night Shyamalans *THE SIXTH SENSE*<sup>20</sup>, thematisiert wird.<sup>21</sup> In *THE SIXTH SENSE* werden wir Zeuge, wie eine Mutter das Leben ihrer Tochter vergiftet – und zwar nicht figurativ, sondern literal. Mit den Augen des Protagonisten, eines kleinen von Haley Joel Osment gespielten Jungen namens Cole Sear, der – so die Filmhandlung – Tote *sehen* kann, schauen wir hinter die Fassade bürgerlicher Anständigkeit und Familienideologie, beobachten wir eine Mutter bei ihrem Mord-Geschäft. Auch Amenábars *THE OTHERS* spielt bürgerliche Konzepte von Mütterlichkeit ein, um sie zu verkehren. So ist die Mutter – etwa bei Rousseau, einem der Propagandisten und Erfinder bürgerlicher Mütterlichkeit – durch einen Ort bestimmt. Für den französischen Romancier und Philosophen war sie

an das Haus gebunden, und zwar an ein Haus, das kein offenes Haus, sondern abgeschlossener, intimer Raum der Familie war. Die vollkommene Abgeschlossenheit dieses Ortes, der zum Antipoden der Welt wurde, illustrierte Rousseau durch einen Vergleich von Mutter und Nonne: »Eine richtige Familienmutter«, dekretierte er, »ist bestimmt keine Dame von

Welt, denn sie ist in ihrem Heim kaum weniger eingeschlossen als eine Nonne in ihrem Kloster.«<sup>22</sup>

Bei Rousseau dient diese vierundzwanzigstündige Bindung der Mutter an das Haus, ihr Akzeptieren des engen Bewegungsradius und ihr diszipliniertes Sich-den-häuslichen-Aufgaben-Widmen einer optimalen Betreuung der Kinder, die ganz *frei* aufwachsen sollen. Davon kann in Amenábars Film keine Rede sein: Grace opfert ihre Freiheit nicht für die ihrer Kinder, sie oktroyiert ihnen vielmehr jenes Zwangssystem auf, in dem sie selbst lebt. Dabei agiert sie fast als jene Nonne, mit der Rousseau die wahre Mutter vergleicht; sie ist nicht abgelenkt durch ihren Ehemann (jedenfalls nur sehr kurz) und kann sich ihrer »Berufung« (der Kindererziehung – und ihr Impetus liegt ganz auf einer religiösen Erziehung) ganz uneingeschränkt widmen. Grace' Ehemann taucht in Amenábars Film tatsächlich nur sporadisch auf; Weiblichkeit wird in *THE OTHERS* nicht als Komplementärfigur zum Männlichen, sondern als Mütterlichkeit entworfen (also in Bezug zu Kindern gesetzt). Wie Rousseau es konzipiert, hat Grace ihr Frau-Sein, ihre Koketterie, ihre Erotik dem Mutter-Sein geopfert; wir sehen sie nicht dekolletiert und geschminkt, sondern in hochgeschlossenen Tweedkleidern. Die filmische Pointe liegt nun genau darin, dass diese Mutter, die die Rousseauschen Vorgaben idealiter erfüllt, als Subversion, ja als Perversion einer Ideal-Mutter erscheint – als eine, die ihren Kindern nicht Leben, sondern den Tod schenkt: so das Ende des Films. Damit invertiert *THE OTHERS* jenes bürgerliche, zuerst von Luther mit Furor gepredigte Ideologem, dass es zur recht verstandenen Mütterlichkeit gehöre, das eigene Leben, zum Beispiel bei der Geburt, für das der Kinder herzugeben. Frauen seien, so Luther, entsprechend zu instruieren:

Gedenk [...], daß du ein Weib bist, und dies Werk Gott an dir gefället, tröste dich seines Willens fröhlich und laß ihm sein Recht an dir. Gib das Kind her und tu dazu mit aller Macht. Stirbst du darüber, so fahr hin, wohl dir, denn du stirbest eigentlich im edlen Werk und Gehorsam Gottes. Ja, wenn du nicht ein Weib wärest, so solltest du jetzt allein um dieses Werks willen wünschen, daß du ein Weib wärest, und so köstlich in Gottes Werk und Willen Not leiden und sterben.<sup>23</sup>

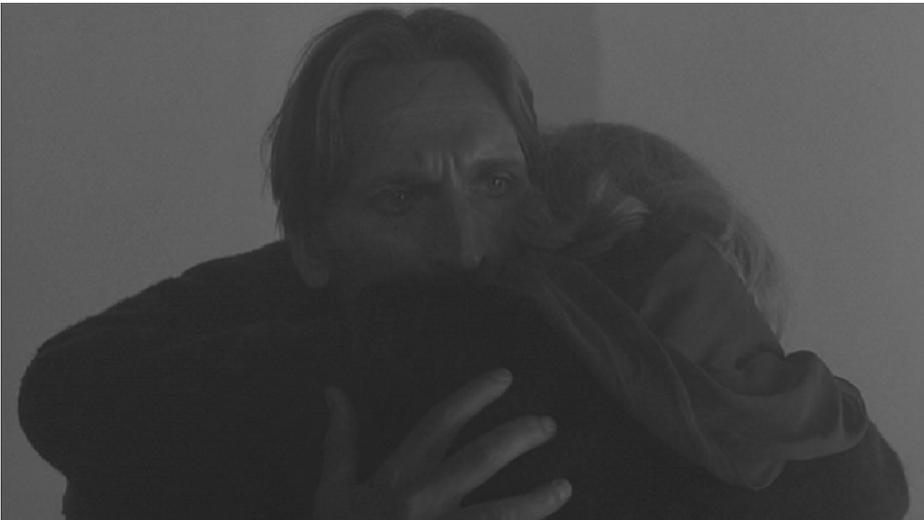
Grace' Kindstötungen verkehren dieses »Anforderungsprofil« – und daran ändert auch nicht, dass sie sich dem, was Luther als Berufung eines Christenmenschen begreift, das Erziehen von Kinderseelen, mit Hingabe widmet.<sup>24</sup> Eine solche religiöse Erziehung setzt *THE OTHERS* durchaus abschreckend in Szene: Grace' Pä-

dagogik ist rabenschwarz. Es hieße aber, Amenábars Film zu verkürzen, fokussierte man ihn in erster Linie als »mother-blaming« – als einen Film, der das fortführte, was nicht nur psychoanalytische Theorien immer wieder formuliert haben: dass »an allem« die Mutter schuld sei. Setzt doch Amenábars *THE OTHERS* Grace' Seelenqual, ihre Überforderung durch die schwierige vorpubertäre Tochter mit viel Verständnis und viel Einfühlung in die Figur in Szene.

»NOTHING IS GOING TO HAPPEN TO YOU WHILE MUMMY IS HERE«

Bei Amenábars *THE OTHERS* handelt es sich um einen »Frauenfilm« – jedenfalls auf der Ebene des Filmpersonals. Wir haben es mit einer allein erziehenden Mutter, mit zwei noch kleinen Kindern zu tun, von beiden ist Anne, das kleine Mädchen, sehr viel dominanter und agiler als ihr schüchterner jüngerer Bruder Nicholas. Victor, der kleine Junge, mit dem Anne gelegentlich spricht, hat nur wenige »Auftritte« im Film.<sup>25</sup> Die dreiköpfige Dienergruppe wird dominiert von der freundlichen, mütterlichen Mrs. Mills. Mr. Tuttle, der Gärtner (auch er ein sehr umgänglicher, reizender älterer Mann) steht eher im Hintergrund, wenig in Erscheinung tritt auch Lydia, ein jüngeres Dienstmädchen, das mit Stummheit geschlagen ist. Wichtig für die Dramaturgie des Films ist überdies jene ältere namenlose Dame, die als Medium Kontakt vor allem zu Anne aufnimmt. Charles, Grace' Ehemann, der mit einer Kriegsneurose geschlagen scheint und einen sehr gestörten

Charles kehrt aus dem Krieg zurück



Eindruck macht, taucht nur kurz auf, um am nächsten Tag bereits wieder zu verschwinden. Grace begrüßt ihn mit den Worten: »You're so different. So different.«

Charles teilt seiner Frau mit: »Sometimes I bleed.« Die Figur ist damit als stigmatisiert gekennzeichnet; sie erscheint effeminiert (deuten die Versehrungen und Narben doch auf eine Form von »Kastration« hin – und sind es doch die Frauen, die manchmal bluten). Und nicht nur die Figurenebene von *THE OTHERS* ist von Frauen dominiert, auch das Set-Design und die Filmarchitektur setzen Weiblichkeit in Szene – mittels jenes *Herrenhauses*, in dem die gesamte Handlung, die wir verfolgen, spielt. Amenábar hat die Wahl des Schauplatzes wie folgt kommentiert:

I came up with the idea for the film three years ago, when I was living in a big house in Madrid [...]. I wanted to make a film full of long, dark corridors, a tribute to those beings, never unmasked, that stalked the hallways of my boyhood nightmares. My childhood was beset by fears – fear of the dark, fear of half-open doors, fear of closets, and generally speaking, fear of anything that could conceal someone or ›something‹. Thus, it is no surprise that I should become an avid devotee of the occult film.

The characters are neither heroes nor villains, but ordinary human beings trying to understand a situation that defies everything in which they believe. The story turns on this house of grey shades and long corridors. In these dark, empty spaces we are bound to bump into the things we most fear.<sup>26</sup>

Das Filmhaus wird also beschrieben als eines, in dem man sich verirren und verstecken kann, in dem »etwas« lauert; damit ist ein Setting und ein Erzählmodell alludiert, das geschlechtlich konnotiert ist.

Der Raum (in *THE OTHERS* also: das Haus), der durchquert und exploriert wird, ist labyrinthisch und unheimlich – das Herrenhaus, mit dem wir es in *THE OTHERS* zu tun haben, verweist auf einen weiblichen Geheimnisraum, der mit Grace verbunden ist – und es substituiert durchaus auch ihren Körper. Betont die Protagonistin doch voller Stolz, dass es ihr gelungen sei, das Betreten des Hauses durch die Nazis, die deutschen Besatzer der englischen Kanalinseln, zu verhindern.<sup>27</sup> Grace hat also die »Unschuld« ihres Hauses bewahrt, weder ihre Wohnstätte noch ihr eigener Körper wurde von den Feinden »penetriert«. Ihr war wichtig, die Integrität des Hauskörpers und die ihres eigenen Körpers zu verteidigen – und ihr Versuch, die »Eindringlinge« zu vertreiben, die nach dem geheimnisvol-



Labyrinthisch und unheimlich: das Manor-House

len nächtlichen Vorfall im Haus ihr Unwesen treiben, setzt diesen Kampf um unverletzte Haus- und Körpergrenzen fort.<sup>28</sup> Auch in *THE OTHERS* wird – von der Protagonistin – also jenes gendertopographische Muster installiert, das den Raum insgesamt, insbesondere »das Haus« »weiblich« semantisiert (und mit der Protagonistin identifiziert). Nichtsdestotrotz: Am Ende des Films wissen wir – darauf wurde schon hingewiesen –, dass Grace nicht sich und das Haus vor Eindringlingen schützt, wir wissen, dass sie selbst der »Eindringling« ist. Damit kollabiert das Modell der Analogisierung von Haus und Frau (das wir nicht erst seit Boccaccios *Decameron* kennen<sup>29</sup>); Frauenkörper und Hauskörper sind zwar übereinander geblendet, der bedrohliche »intruder«, der die Sicherheit der Frau und des Hauses in Frage stellt, ist aber mitnichten ein Penetrationsabsichten verfolgender Mann, sondern Grace selbst. Traditionelle Gender-Topiken greifen nicht mehr – die Positionen sind verschoben, unterliegen »Doppelbesetzungen«, passen sich in das tradierte kulturelle Repertoire nicht recht ein.

Grace ist es darum zu tun, das Eigene vom Fremden abgetrennt zu halten; auch deshalb ist Mrs. Mills Diktum, die Toten und die Lebenden müssten lernen, miteinander auszukommen, indiskutabel für sie: Hybridisierungen jeder Art bedrohen sie aufs Äußerste. *THE OTHERS* führt dabei mit großer Präzision vor – wir kennen diese psychoanalytische Argumentationsfigur –, dass das so furios bekämpfte Fremde das abgespaltene Eigene ist.<sup>30</sup> »The Others«, das sind nicht die anderen, die spukenden »Eindringlinge« im Haus; »the Others« sind Grace und ihre Kinder: Sie sind die spukenden Untoten. Das Unheimliche fand im Heim

zwischen Mutter und Kindern statt; es sind die ignorierten, die abgespaltenen, die verleugneten und verdrängten Selbstanteile Grace', die im Film wieder- und wiederkehren. So taucht jene geheimnisvolle Episode, der Mord der Mutter an ihren Kindern, nicht nur in den ständigen Anspielungen Annes immer wieder auf; auch die Ermordung selbst »kehrt« wieder – in jener Szene, in der das Medium Annes Körper besetzt hat und Grace diesen zu erwürgen versucht.

Das Bedrohliche, was Grace »außen« verortet – und in den Gängen und unbewohnten Zimmern, in den Schränken ihres Hauses (das zur grandiosen Spielfläche des von ihr selbst verursachten »Unheimlichen« wird) »dingfest« machen will – ist mithin »innen«. Bedrohlich sind nicht die anderen, bedrohlich ist sie selbst. Die seltsamen Geräusche, die mit einem der Dachzimmer des Hauses zu tun zu haben scheinen, deuten auf einen Topos, der wiederum auf Grace verweist: Die Protagonistin ist metonymisch bezogen auf die »mad woman (in the attic)«, die wir aus dem kulturellen Repertoire kennen.<sup>31</sup> Grace' Kontroll- und Stützmechanismen (wie das Immer-alle-Türen-Schließen<sup>32</sup> oder das rigide Glaubenssystem), mit denen sie der »Bedrohung« Herr(in) werden will, greifen nicht: Insofern macht es Sinn, dass Mrs. Mills zu ihr sagt: »You can't take on the whole responsibility for this house. Leave it to us. We know what has to be done.« Natürlich lehnt Grace den Vorschlag ab – und versucht weiter, die ihr zunehmend aus der Hand gleitende Situation zu kontrollieren. Das Leben im Haus wird jedoch immer schwieriger für sie. Im Umgang mit ihrer Tochter verstrickt sie sich in Kommunikationsparadoxien. Anne erzählt immer wieder von ihren Begegnungen mit den »anderen«, mit Victor, mit der alten Frau – und immer wieder fragt ihre Mutter sie danach, was sie »wirklich« gesehen habe, gerät aber in Wut, wenn Anne es ihr erzählt, und wirft ihr vor, sie lüge. Ihre Aufforderung an ihre Tochter lautet also: »Sage mir die Wahrheit, aber sage mir nur, was ich hören will.« Mrs. Mills gegenüber führt Grace aus, als wie quälend auch sie (die doch gar nicht an einer Lichtallergie erkrankt ist) das Licht empfinde; sie schärft ihr ein:

#### Das Medium hat Annes Körper besetzt



»Whatever you do, don't open the curtains.« Bezogen ist diese Anweisung zwar auf die behauptete Lichtkrankheit der Kinder; sie lässt sich aber auch lesen als Anweisung, »alles« im Dunkeln zu lassen – und keinesfalls »aufklärendes« Licht einfallen zu lassen. Gerade weil Grace eine Ahnung davon hat, was Schreckliches im Haus passiert ist (in der Schlussequenz des Films kramt sie ihre Erinnerungen an die verhängnisvolle Nacht hervor), gilt für sie ein »Ich will nichts wissen.«<sup>33</sup> Grace flüchtet sich immer wieder ins Gebet – und beruft sich auf die Autorität der Bibel. Zunehmend vermag sie aber das, was im Haus passiert, nicht aus ihrem Glaubenssystem heraus zu erklären. Die Gewissheiten, die ihren Kindern schon längst abhanden gekommen sind (Anne erklärt, sie glaube an manche Dinge, die in der Bibel stünden, an andere eben nicht: So sei die Welt sicher nicht in sieben Tagen entstanden, und alle Tiere hätten in Noahs Arche bestimmt keinen Platz gehabt), werden auch ihr fraglich; Grace' Überzeugung, dass Gott Hybridisierungen, »Vermischungen« von Toten und Lebenden verhindern würde, lässt sich nicht halten. Was sie über das Leben »im Jenseits« zu wissen glaubte, muss sie qua Autopsie verwerfen. Das religiöse Ordnungssystem, das göttliche Gesetz, die symbolische Vater-Ordnung, nach der sie sich ausrichtet, kollabiert im Verlauf des Films – und dieses religiöse Ordnungssystem, dieses göttliche Gesetz, wird (Žižek hat das in anderem Zusammenhang wiederholt konstatiert<sup>34</sup>) als »obszönes« Gesetz entlarvt: lassen sich die Foltergeschichten (etwa von Märtyrern), die Grace ihren Kindern erzählt, doch kaum anders als eben so, als obszön beschreiben. *THE OTHERS* kann also auch gelesen werden als Fallstudie über die Grenzen und Verwerfungen von symbolischer Ordnung und väterlichem Gesetz; klare Unterscheidungen und verbürgt scheinende Differenzen lösen sich auf: Tote glauben, sie seien lebendig. Im Haus sind »Eindringlinge«, aber auch nicht (lassen sie sich doch, wenn man nach ihnen sucht, nicht auffinden). Wahrnehmungen werden irritiert (wer ist verrückt, wer »normal«?). Sicherheiten gehen verloren: Die toten Kinder sind nicht, wie die Mutter es sie gelehrt hat, im Kinder-Limbus gelandet,<sup>35</sup> sie bewohnen zusammen mit Grace weiter »ihr Haus«. Oder befinden sie sich doch im Kinder-Limbus? Ist die spezielle Kinderhölle, die Amenábars Film uns vorführt, möglicherweise identisch mit dem häuslichen Heim?

Gespiegelt sind die Uneindeutigkeiten, die das Leben von Grace und den Kindern im Herrenhaus prägen, auch in den zahlreichen Redewendungen, die durch objektive Ironie gekennzeichnet sind. So beruhigt die Mutter, die ihren Sohn ja ermordet hat, diesen: »Nothing is going to happen to you while Mummy is here.« (Dabei wäre ihm doch nur dann nichts passiert, wenn Mami *nicht* da gewesen wäre.) Wenn Grace Mrs. Mills gegenüber betont: »Silence is something that we price very highly in this house«, dann weiß zumindest der Zuschauer, der *THE*

OTHERS zum wiederholten Male sieht, dass die Stille, die die Protagonistin einfordert, eigentlich als Totenstille schon eingekehrt ist. Und wenn Grace darauf besteht, dem Personal das ganze Haus zu zeigen, weil es schwierig sei, auszumachen, ob man es bei einzelnen Objekten mit einem Gegenstand wie einem Tisch oder Stuhl oder gar mit einem ihrer beiden verkleideten Kinder zu tun habe,<sup>36</sup> dann gibt sie – auch dem Zuschauer – eine sehr genaue Lektüre- und Wahrnehmungsanleitung: darauf zu achten, dass etwas wie etwas *Anderes* scheinen könnte. Gerade das ist ja das Verständnisproblem, mit dem der Zuschauer zu tun hat; er geht davon aus, dass das Filmpersonal, mit dem er bekannt gemacht wird und das äußerst lebendig *scheint*, auch lebendig ist. Auch Grace' Bemerkung, die Ärzte hätten noch nichts gegen das »Leiden« ihrer Kinder gefunden, gewinnt ihre volle Strahlkraft erst dann, wenn man sie entgegen Grace' Aussageintention nicht auf die Lichtallergie von Anne und Nicholas bezieht: Das Leiden, gegen das die Mediziner kein Mittel gefunden haben, ist – der Tod. Ohnehin ist das Drehbuch gespickt mit Andeutungen, denen allesamt gemein ist, dass sie erst mit Kenntnis der Schlusssequenz des Films entschlüsselt werden können: So fragt sich die Dienstbotengruppe, die sich dem Herrenhaus nähert, um dort ihre Dienste anzubieten, was aus einem ehemaligen Bekannten geworden sei, und Mr. Tuttle kommentiert: »I imagine he's dead like all the rest«. Alle – so Mr. Tuttle – sind tot (derjenige eingeschlossen, der das konstatiert). Das kann als valide Lektürevorgabe für THE OTHERS verstanden werden, gilt dieser Satz doch für fast alle derjenigen, mit denen wir es den Film hindurch zu tun haben: Grace, Anne, Nicholas, Charles, Mrs. Mills, Mr. Tuttle, Lydia. Und auch wenn Grace in Bezug auf Lydias Stummsein konstatiert: »These things are always the result of some sort of trauma«, dann diagnostiziert sie auch die »eigenartigen« Dinge, die um sie herum geschehen, als Effekte einer traumatisierenden und traumatischen Situation (ihres Kindsmordes und ihres Selbstmordes). Diese traumatische und traumatisierende Situation *im* Haus hat zu tun mit der Situation *außerhalb* des Hauses, dem gerade beendeten Zweiten Weltkrieg. Einen ähnlichen Krieg, wie ihn der Vater als Freiwilliger gegen die »Eindringlinge«, die Deutschen, führt, führt Grace gegen die häuslichen »Eindringlinge« (denen nur gelingt, was sie den Nazis noch verwehren konnte, die Besetzung des Hauses). Wie Grace, die, indem sie ihre Kinder tötete, den Krieg in ihr Heim brachte, hat wohl auch Charles jemanden getötet; die Kinder fragen ihn danach – er bleibt, auch eine Antwort, die Antwort schuldig. Der Krieg im Haus zitiert und imitiert den Krieg »da draußen«. Grace weiß, dass sie gegen die »Anderen«, die »Eindringlinge« kämpfen muss – und sie tut das mit Mut, man wäre geneigt zu sagen: mit Todesverachtung. Nachdem sie zunächst versucht hat, die »Anderen« zu verleugnen und zu negieren, versucht sie dann, sie zu vertreiben.

Der Clou des Films liegt, das sei mit Nachdruck konstatiert, nun gerade in seiner überraschenden Schlussvolte, die *die grundsätzliche Relationalität jedes Konzepts von »Andersheit«, von Alterität* ausstellt. Es scheint unergiebig, »Anders« ideologisch zu fixieren, wenn schon die Umkehrung der Blickrichtung das »Selbe« zum »Anderen« macht. Victor und seine Eltern sind für Grace zweifellos die »Anderen«; wie sie selbst und ihre Kinder das bedrohliche »Andere« für die neuen Hausbewohner sind. Insofern macht es keinen Sinn – diesbezüglich kann Amenábars Film auch als Meta-Kommentar zur seit Mitte des 18. Jahrhunderts in den Kultur- und Humanwissenschaften geführten (und in den feministischen Diskussionen seit den 60er Jahren aufgegriffenen) Debatte über Weiblichkeit als Alterität (als Abweichung zur männlichen »Norm«) gelten –, Alteritäten auszufabulieren und festzuschreiben. Sinnvoller scheint es, mit der Erkenntnis zu operieren, dass Alterität ein Effekt von Positionierung ist – und »othering« (so hat es ja auch Homi Bhabha theoretisiert<sup>37</sup>) als Kulturtechnik beschrieben werden kann, mit der sich das »Selbe« seiner Selbstidentität versichert. »Anders« sind nicht nur die Toten, »anders« sind auch die Lebenden (aus der Sicht der Toten); »anders« sind nicht nur die Frauen, »anders« sind auch die Männer (zum Beispiel aus der Sicht der Frauen); mit genau demselben Recht, mit dem Alterität genderspezifiziert und mit Weiblichkeit konnotiert wurde, ließe sich – und das ergäbe eine Fülle neuer Konzeptualisierungen – Männlichkeit als Alterität verstehen.

#### GRACE ALS »FINAL GIRL«

In ihrer wirkmächtigen Monographie *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* entwickelt Carol J. Clover die These, dass Zuschauer und Zuschauerinnen von Horrorfilmen (und *THE OTHERS* ist ein Horrorfilm, wenn auch ein »leiser«) sich eher mit dem Opfer als mit dem Täter identifizieren.<sup>38</sup> Clover – so fasst Linda Ruth Williams in *Sight and Sound* zusammen – »argues that most horror films are obsessed with feminism, playing out plots which climax with an image of (masculinized) female power and offering visual pleasures which are organized not around a mastering gaze, but around a more radical ›victim-identified‹ look.«<sup>39</sup> Der Horrorfilmzuschauer, so Clover, sei kein Sadist, sondern engagiere sich für das Opfer, das dem monströsen Feind, dem es ausgesetzt ist, am Ende des Films offensiv begegnet. Da das Opfer im Horrorfilm in der Regel weiblich sei, verfolge der Zuschauer am Ende und als Klimax des Films eine Geschichte weiblicher Selbstermächtigung: Das »final girl« wehre sich erfolgreich gegen die Bedrohung, die in der Regel eine männlich konnotierte sei. Clover liest

das Horrorfilmgenre also als eines, das Geschlechtsstereotype insofern aufbreche, als es die Position des Helden und dessen Attribute an eine – meist junge – Frau delegiere. Schwerpunktmäßig und dezidiert beschäftigt sie sich mit Low Culture, mit Splatter-Filmen, in denen das Blut und die Gehirne spritzen. Es stellt sich also die Frage, ob ihre Beobachtungen für einen Film wie *THE OTHERS* Geltung beanspruchen dürfen, der auf blutige Effekte ganz verzichtet – und der dezidiert auf »hochkulturelle« Muster (auf James' *Turn of the Screw* wurde ja schon hingewiesen) rekurriert.<sup>40</sup> Unterschiede zwischen Clovers »final girl« und Grace lassen sich sicher markieren: Das »final girl« ist in der Regel tatsächlich ein junges Mädchen (keine junge Mutter), die Bedrohung, der dieses »final girl« ausgesetzt ist,<sup>41</sup> geht in der Regel von einem psychopathischen Monster-Mann aus (ist also weniger diffus als die Bedrohung, der Grace ausgesetzt ist). Dennoch: Auch der Show-down in *THE OTHERS* ist so organisiert, dass die von den toten Dienstboten und den Eindringlingen im Haus bedrängte Grace Konfrontation und Klärung sucht. Ihr Verhalten gegenüber den Dienstboten ist dabei durchaus in ein (allerdings sehr schwaches) humoristisches Licht gerückt: Mit dem Gewehr in der Hand bedroht sie Mrs. Mills, Mr. Tuttle und Lydia (die sie – zumindest mit einem *Gewehr* – nicht bedrohen kann, weil die drei vor dem Tod nun tatsächlich keine Angst mehr zu haben brauchen). Überdies setzt – auch das hat einen Hauch von Komik – die zwar mutig agierende, aber überforderte und hysterische Grace mit dem Gewehr in den Händen eine topische Weiblichkeitsrepräsentation in Szene: die phallische Mutter (die das Gewehr aber, als sie erkennt, wie unsinnig es wäre zu schießen, zur Seite wirft).<sup>42</sup>

Grace' Kampf gegen die Dienstboten ist also nicht wirklich erfolgreich, erfolgreicher ist schon ihr Kampf gegen die neuen Hausbewohner. Es gelingt ihr, denen, »den Anderen«, so viel Angst einzujagen, dass sie das Haus aufgeben. Der Feind ist vertrieben, der Schrecken vorüber.

Nun erzählt diese Rekapitulation der Ereignisse aber nicht die *ganze* Geschichte. Grace ist gerade nicht nur hilfloses, wehrloses Opfer, das sich »am Ende« doch erfolgreich wehrt, sie ist auch Täterin. Nicht sie wird von Mördern, vom Mörder verfolgt; Mörderin ist sie selbst. Wir haben es im Vergleich zu jenen Horrorfilmen, mit denen Clover argumentiert, mit einer Komplikation der Struktur zu tun, die es erforderlich macht, auf eine zweite genderbezogene Theoretisierung des Horrorfilms zu rekurrieren, Barbara Creeds *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*.<sup>43</sup> Creed argumentiert, dass der Horrorfilm mit männlicher Angst vor Frauen als dem »Monströsen« spiele. Männer nähmen gerade die Fähigkeit von Frauen, Mütter zu sein, »reproduzieren« zu können, als »monströs« wahr. Creed identifiziert sieben »Spielarten« weiblicher Monstrosität:



Grace als »gunwoman«

die archaische Mutter, den monströsen Schoß, das Vampirische, die Hexe, das besessene Monster, die schreckeneinflößende Femme fatale und die kastrierende Mutter. Insbesondere die Fantasie von der kastrierenden Frau dominiere die männlichen Ängste. Creeds Konzeption des Horrorgenres ist bezogen auf *THE OTHERS* deshalb von Interesse, weil es die Dimension thematisiert, die mit dem Final-Girl-Modell nicht konzeptualisiert wird, ist Grace doch nicht nur zu bedauerndes Opfer, verkörpert sie als (kastrierende) Mutter (die ihre Kinder nicht nur kastriert, sondern sogar tötet) ebenjenen Schrecken, den sie zu bekämpfen glaubt. Als tötende Mutter ruft Grace Creeds »archaische« Mutter auf; ihre roten Haare weisen sie als Hexe aus; ihre Lichtscheu markiert sie, ähnlich wie ihre Kinder, als Vampirin. Grace fühlt sich also nicht nur bedroht, sie ist eine Bedrohung; und der Witz des Spiels, den der Film mit seinen Zuschauern spielt, liegt gerade darin,

Der »Feind« verlässt das Haus



dass der Zuschauer sich mit Grace vor den »Anderen« fürchtet, ohne zu erkennen, dass Grace selbst (und nicht nur ihre etwas eigenartigen Erziehungsmethoden) zum Fürchten ist. Amenábar hat in seinem Film zwei Modelle übereinander geblendet: Wie in Clovers Final-Girl-Konzept ficht die Protagonistin gegen eine Bedrohung. Anders als in Clovers Modell ist die Bedrohung aber nicht »männlich konnotiert«; bedrohlich ist Grace oder vielleicht auch jene alte Frau, die als Medium fungiert, manchmal selbst Mrs. Mill. *THE OTHERS* lässt sich also in diesem Punkt in Bezug setzen zu Creeds Allianz von Monstrosität und Weiblichkeit, die der Horrorfilm inszeniert.

»VON DEM ZUSTANDE DER EHEGATTEN NACH DEM TODE«: SWEDENBORG UND »THE OTHERS«

Grace wird in Amenábars Film als fundamentalistische Katholikin mit allerdings nicht durchweg dogmatischer Glaubensüberzeugung eingeführt. Die Glaubenssätze, die sie ihren – skeptischen – Kindern gegenüber einführt, entspringen offensichtlich anderen Quellen als nur der Bibel und den kirchlichen Lehrschriften. Die Glaubensüberzeugung derer, die so persistierend die Orthodoxie für sich in Anspruch nimmt, ist also schon infiltriert durch Heterodoxie – und es scheint, dass Amenábars Film selbst von einem Virus der Heterodoxie befallen ist: Zu einem guten Teil ist die »Geisterwelt«, mit der er seinen Film bevölkert, inspiriert von den Theoremen Emanuel Swedenborgs,<sup>44</sup> die schon Lavater, Kant, Schelling, Goethe und Schopenhauer beeindruckt haben. In seiner Schrift *Vom Himmel und von den wunderbaren Dingen desselben; wie auch von der Geisterwelt und von dem Zustand des Menschen nach dem Tod; und von der Hölle; so wie es gehöret und gesehen worden/De coelo et eius mirabilibus; et dein de mundo spirituum et de flatu hominis post mortem; et de inferno, ex auditis et visis* erläutert Swedenborg, dass die Menschen nach dem Tode von drei unterschiedlichen Zuständen erwartet würden. Manche kämen gleich in den Himmel, manche gleich in die Hölle. Wieder andere – die Mehrzahl – hielten sich zunächst noch in der Geisterwelt auf, manchmal Tage oder Monate, bis sich entschieden habe, ob der Einzelne in die Hölle herab- oder in den Himmel hinauffahre. Nach Swedenborg ist das jenseitige Leben ein Spiegelbild des diesseitigen. Alle Toten bewahren ihr früheres Gesicht und ihre individuellen Kennzeichen und bemerken anfangs nicht einmal, dass sie tot sind und sich in der Geisterwelt aufhalten:

Wenn [...] der Mensch ein Geist geworden ist, ist ihm nur bewußt, daß er noch in demselben Körper lebt, den er in der Welt hatte. Er weiß also

nicht, daß er gestorben ist. Dieser zu einem Geist gewordene Mensch besitzt auch alle äußeren und inneren Sinne, die er in der Welt hatte. Er sieht wie zuvor, er hört und spricht wie zuvor, er riecht und schmeckt auch, und wenn er berührt wird, fühlt er es auch – ganz wie zuvor. [...] [M]it einem Wort, wenn der Mensch von dem einen Leben in das andere, bzw. von der einen Welt in die andere hinübergeht, ist es, als ob er von einem Raum in den anderen ginge.<sup>45</sup>

Die Gestorbenen leben also weiter mit ihren Familien und Freunden und üben ihre Berufe aus. Swedenborg setzt ganz auf moralische Selbsterziehung und religiöses Studium auch nach dem Tode und fantasiert den Himmel als einen mit Bibliotheken ausgestatteten Ort, in denen sich alle auf ewig weiterbilden können. Aber nicht nur für das geistige Wohl ist gesorgt. In *Von dem Zustande der Ehegatten nach dem Tode* entwickelt Swedenborg 1768 die Vorstellung, dass Sexualität auch nach dem Tode gepflegt werde. Himmel und Hölle unterscheiden sich dabei dadurch, dass die himmlische ehelich-sexuelle Liebe den Einzelnen erhebt, während das tierische Triebleben der Hölle ihn erniedrigt. Swedenborg führt aus, dass die geschlechtliche und die eheliche Liebe im Jenseits die bereits im Diesseits praktizierte nachstellen:

Zwei Ehegatten kommen meistens nach dem Tode zusammen, erkennen sich, gesellen sich wieder zu einander, und leben eine Zeit lang mit einander. [...] [Sie] pflegen ähnlichen Umgang mit einander, wie auf der Welt, aber einen angenehmeren und beglückenderen; jedoch ohne Erzeugung von Kindern, an deren Stelle eine geistige Zeugung tritt, welche die der Liebe und Weisheit ist.<sup>46</sup>

Nach der Swedenborgschen Konzeption legen die Ehepartner das Äußere ab, das Innere offenbart sich und es zeigt sich, ob sie auch im Jenseits weiter ein Paar sein werden. Falls sie nicht mehr zusammengehören, weil das Innere des einen sich als gut offenbart und das Innere des anderen als schlecht, erhalten beide passende Gefährten.

Das Verhalten von Grace und ihren Kindern lässt sich mithin durchaus mit den Konzepten Swedenborgs erklären. Alle drei begreifen nicht, dass sie in einer »neuen Situation« sind, haben wie die Geister Swedenborgs, die sich in der »Zwischenwelt« aufhalten, noch nicht verstanden, dass sie tot sind. Sie leben – genau wie Swedenborg postuliert – weiter, als habe sich nichts Bemerkenswertes ereignet. Sie sehen so aus wie vor ihrem Tod, sie verhalten sich so wie zuvor – und wie

Swedenborg vorschreibt, widmen sie sich religiösem Studium. Grace schläft, wie es *Von dem Zustande der Ehegatten nach dem Tode* entfaltet, als Gestorbene mit ihrem ebenfalls toten, im Krieg gefallenen Mann. (Der verlässt sie allerdings wieder: Beide werden im Jenseits auf Dauer kein Paar mehr sein.) Swedenborg und Amenábar operieren also mit starken Oppositionsbildungen: mit Tod und Leben, mit Himmel und Hölle. Dennoch lassen sie die Gegensätze implodieren: Das »Leben« der Toten unterscheidet sich nicht wirklich von dem der Nicht-Toten; das Heimische und Heimliche, wie Freud es beschrieben hat, ist zugleich das Unheimliche.<sup>47</sup> Eine der entscheidenden Grenzen des kulturellen Repräsentationssystems, die Tod-Leben-Differenz, ist eingezogen. Amenábars *THE OTHERS* verhandelt dieses Problem, das die »lebenden Toten« stellen, auch in einer medial-selbstreflexiven Schleife. Zweimal lässt der Film Grace Fotografien finden. Das erste Mal kommt Bertha Mills hinzu – und erklärt ihrer Herrin, dass es sich bei den abgebildeten Menschen nicht um solche handele, die schliefen, sondern – um Gestorbene.<sup>48</sup>

Das zweite Mal findet Grace in Mrs. Mills Raum eine solche Totenfotografie, auf der die Dienstboten Mrs. Mills, Mr. Tuttle und Lydia abgebildet sind; und sie muss erkennen, dass sie schon einige Zeit Umgang mit Un-Toten pflegt. Die in *THE OTHERS* thematisierten Fotografien Gestorbener sind nun interessant deshalb, weil sie »Fehllektüren« erlauben (so glaubt Grace, vor der Aufklärung durch Mrs. Mills, fotografiert seien schlafende Menschen), mithin jene Irritation der Tod-Leben-Grenze, mit der der Film operiert, in Szene setzen. Überdies stehen sie im Kontext der im 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende populären Geisterfotografie,<sup>49</sup> lässt sich diese doch in Beziehung setzen zum Projekt der Totenfotografie. Ob man versucht, Geister abzulichten, oder ob man Tote fotografiert, in beiden Fällen versucht man Bereiche zu explorieren, die nicht zugänglich sind: das Geister- und das Totenreich. Auch der Film *THE OTHERS* inszeniert zwar nicht das Fotografieren, aber das Filmen von Geistern, von Toten. (Und invertiert damit nur das Schema, dass jeder Film, jede Fotografie aus dem lebendigen Modell ein »totes« Abbild macht, insofern eine Form von »Geisterfotografie« und »Geisterfilm« ist). Der Prozess der Bildproduktion hat etwas mit Überführung in unbelebte ästhetische Gestalt zu tun, er ist gekennzeichnet durch »a fundamentally temporal character, inevitably implying a pastness, a past lost despite the presence of the image«.<sup>50</sup> Insofern impliziert jeder Kinobesuch eine Reflexion über den Status und die Funktionsweisen von Abbildung (und eine Begegnung mit dem Tod<sup>51</sup>).

In einer der letzten Einstellungen des Films werden uns Grace und ihre Kinder am Fenster »ihres« Hauses gezeigt, Victor und seine Eltern verlassen endgül-



Totenfotografie

tig das spukende Anwesen. Zunächst sehen wir die Dreiergruppe noch am Fenster stehen (ins Bild gesetzt ist Grace als Madonna mit Kind[ern]),<sup>52</sup> dann fadet das Bild weg; wir haben auf die Seite der »Anderen«, der noch Lebenden gewechselt, die die Geister nur sehr selten sehen können (zum Beispiel im Kino – und wie hier in *THE OTHERS* visualisiert, wechselt man nach jedem Kinobesuch auf die Seite der »Lebenden« zurück). Das Manor-House ist nach der Abreise der »Eindringlinge« wieder in der Hand der Toten, der Geister, der Frauen – ist der kleine Nicholas doch zu jung, um ein Mann zu sein, und Mr. Tuttle zwar ein Mann, aber ein sehr alter, mithin »depotenzierter«. Den Hybridisierungen zwischen Geisterreich und Menschenreich, Toten und Lebenden ist zunächst ein Ende gemacht – fürs Erste jedenfalls. Kommentiert doch Mrs. Mills den Auszug von Victor und seinen Eltern mit der Bemerkung: »Others will come.« Aber Grace und ihre Kinder und

Tote unter sich



die Dienstboten werden das Herrenhaus weiter bewohnen, weiter den Dogmen des Katholizismus, der Orthodoxie und der Wissenschaft (allesamt homosozial strukturiert und paternal-patriarchal verfasst) trotzen – und eine »Lebensform« praktizieren, die auf trennscharfe Unterscheidungen, auf den Satz vom ausgeschlossenen Dritten, auf szientistische Logik verzichtet – nicht aber auf den Genuss von frisch aufgebühtem Tee, für den Mrs. Mills wohl auch weiterhin sorgen wird.

#### K/EIN ENDE

Amenábars Film suspendiert mithin paternal-patriarchale Ordnungssysteme. Zwar installiert *THE OTHERS* ein gendertopographisches Muster, das das *Herrenhaus*, in dem die Protagonistin mit ihren Kindern lebt, weiblich semantisiert: Haus und Frau werden analogisiert, beide müssen sich vor Eindringlingen schützen. Die Gefahr, die droht, das wird im Laufe des Filmes deutlich, geht aber nicht etwa von marodierenden, vergewaltigenden Soldaten oder anderen Ruhestörern, sondern von der Protagonistin selbst aus. Gender-Zuschreibungen werden invertiert, traditionelle Topiken kollabieren. Auch in Minghellas *ENGLISH PATIENT* hatten wir es mit der Inszenierung von Gender-Diffusion zu tun. Der Film operiert mit einer Semantisierung der Wüste als weiblich; der Wüstenraum erscheint im Laufe des Films aber, gerade auch in Bezug auf seine Gender-Implikationen, zunehmend zerklüftet; zuvor vorgenommene Gender-Konnotationen werden suspendiert. *THE TALENTED MR. RIPLEY* erwies sich – der Film greift damit ein zentrales Strukturmuster des *ENGLISH PATIENT* auf – als durchsetzt von Heterotopien im Foucaultschen Sinne.<sup>53</sup> Heterotopien, die im *TALENTED MR. RIPLEY* durchgehend homosexuell konnotiert sind; die Gender-Semantisierungen von Räumen, von Requisiten, der intra- und extradiegetischen Filmmusik und die vom *TALENTED MR. RIPLEY* ins Bild gesetzten Ikonographien rufen tradierte heterosexuelle Muster nurmehr auf, um sie zu verabschieden. In Tenants *ANNA AND THE KING* werden Gender- und Race-Semantisierungen gegeneinander geführt; der Film behandelt Hybridisierungsfiguren, führt das Zusammentreffen von kulturell männlich kodiertem Abendland in Gestalt einer Frau mit dem weiblich semantisierten Orient in Gestalt eines Mannes vor – und ist mit der Verhandlung dieses Chiasmus befasst. Diese Negotiationen des Komplexes »Orient« gehörten zu den ostinaten Sujets einer ganzen Reihe der hier vorgelegten Lektüren: *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* etwa überkommt das abendländische Phantasma und kulturelle Klischee vom weiblichen Orient.

Ang Lees Film präsentiert ein genderindifferentes China als heterotopischen Raum, in dem Geschlechterpositionen austauschbar sind, »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« als Masken getragen und abgelegt werden können. PEARL HARBOR, ein Film, der Male-Bonding-Konstellationen und ihre homosexuellen Konnotationen verhandelt – um diesen prekären Zusammenhang von Homosozialität und Homosexualität ist es auch in den anderen Lektüren immer wieder gegangen –, setzt die Konfrontation von »Orient« und »Okzident« noch einmal in Szene und prozessiert einen Genre-Konflikt zwischen patriotischem Kriegsfilm und Melodrama – einen Konflikt, den Michael Bays Film auf der gendertopographischen Ebene stillstellt; das habe ich zu zeigen versucht. Gemeinsam ist den analysierten Filmen ihr Durchgang, ihre »Passage« durch kulturelle Zuschreibungsmuster. Gemeinsam ist ihnen die komplizierte Verschränkung der Re-Konstruktion von Gender-Topiken, die sie vornehmen, mit De-Konstruktionen des tradierten gesellschaftlichen Gender-Repertoires. Diese Gender-Konstruktionen, -Dekonstruktionen, -Neukonstruktionen verweisen auf die (in unserem Fall: filmischen) »Baustellen« kultureller genderspezifischer Sinnproduktion. Filme, um die Leitmetapher zu bedienen, kartographieren kulturelle Repräsentationsfelder und deren Gender-Topiken: Sie entwerfen Gender-Topographien.

- 1 THE OTHERS, USA/F/SP 2001, Regie und Drehbuch: Alejandro Amenábar; DarstellerInnen: Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy; Kamera: Javier Aguirresarobe; Schnitt: Nacho Ruiz Capillas; Musik: Alejandro Amenábar; Kostüme: Sonia Grande; Miramax Films.
- 2 Barbara Creed: *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 1993; Carol J. Clover: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton NJ 1992.
- 3 Nachschlagen lassen sich derartige Jenseitsmodelle und Höllenbildnisse z. B. im Katalog zur Ausstellung: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, hg. v. Schweizerischen Landesmuseum, Zürich 1994.
- 4 Die Kinder schreien ihr »We're not dead!« mit so viel Intensität und Verzweiflung, dass jeder Filmzuschauer spätestens zu diesem Zeitpunkt »weiß«, dass sie eben das sind: tot (die Episode funktioniert nach der freudschen Beobachtung, dass mit Verve vorgetragene Negationen ihr Gegenteil meinen, vgl. Sigmund Freud: *Die Verneinung* [1925], in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/M. 2000, S. 373–377).
- 5 PSYCHO, USA 1960, R: Alfred Hitchcock.
- 6 THE HAUNTING, USA 1963, R: Robert Wise.
- 7 Allerdings ist THE HAUNTING nicht durch das »britische« Element gekennzeichnet, das in THE OTHERS so deutlich ausgespielt wird (britischer Akzent der Darsteller, insbesondere der Dienstboten und der Kinder, Teetrinkeremonien etc.). Auch Amerika kann allerdings zum Gruseln sein: In THE HAUNTING bleibt den Film hindurch unentschieden, ob »das Haus« selbst Geister »entbindet«, ob sich Geister des Hauses bemächtigen oder ob es gar keine Geister gibt.
- 8 NOSFERATU, D 1922, R: F. W. Murnau.
- 9 DRACULA, USA 1931, R: Tod Browning.
- 10 FRANKENSTEIN, USA 1931, R: James Whale.
- 11 THE SHINING, GB/USA 1980, R: Stanley Kubrick.
- 12 Dass es um Familien und ihre Ideologie geht, macht bereits jene Eingangssequenz deutlich, in der Anne und Nicholas *The House and the Family*, einen Text über familiäres Zusammenleben, lesen

- und auswendig lernen müssen: »We all live in a house with our family. The family is usually made up of parents, children and their grandparents. We must be obedient and kind towards other members of our family and we must never argue or fight with our brothers and sisters.«
- 13 Dass der Hinweis auf Grace Kelly so ubiquitär ist, hat natürlich viel mit dem Vornamen der Filmfigur, die Kidman spielt, zu tun: Grace.
- 14 Aberglauben ist tendenziell ohnehin kennzeichnend für den Katholizismus. Grace' rote Haare deuten vielleicht auf eine irisch-keltische Abstammung (auch Mrs. Mills ist ja Irin) hin (und wir wissen, dass in Irland Vorstellungskomplexe aus dem keltischen Druidenglauben in den katholischen Volksglauben »eingeflossen« sind).
- 15 Möglicherweise lassen sich Ähnlichkeiten zwischen Grace und Müttern mit »Münchhausensyndrom« konstatieren. Das sind solche, die ihre Kinder hingebungsvoll pflegen und ihre gesamte Energie darauf verwenden, dem kranken Kind Liebe und Geborgenheit zu geben. Um ihre Kinder aber pflegen zu können, müssen sie immer dafür sorgen, dass die Kinder auch krank sind (indem sie sie auf den Boden fallen lassen etc.).
- 16 Henry James: *The Turn of the Screw* [1898], Harmondsworth 1994.
- 17 Interessanterweise wurde bereits 1957 eine Umsetzung von *The Turn of the Screw* für das britische Fernsehen inszeniert, die *THE OTHERS* betitelt war.
- 18 Nicholas behauptet mit Persistenz, nein, er erinnere sich nicht an jene Episode. Sein forciertes »Nein« verweist gerade darauf – von dieser Argumentationsfigur wurde schon gehandelt –, dass er sich erinnert.
- 19 Die Mutter ist als Hüterin der Prokreation phantasmatisch hoch besetzt; sie steht für Natur, für Leben. Grace figuriert aber nicht nur die Position als »Mutter« – sie ist gleichzeitig eine schöne Untote (also eine Variante der von Bronfen beschriebenen »schönen Leiche«). Damit stellt Grace zwei zentrale, gegenläufige kulturelle Ikonen nach: eine Leben Gebende und eine durch Mortifikation Stillgestellte, und bringt damit das vorgeblich Unvereinbare zusammen.
- 20 *THE SIXTH SENSE*, USA 1999, R: M. Night Shyamalan.
- 21 *THE SIXTH SENSE* gehört auch zu den zahlreichen Filmen, die die »Vermischung« von Toten und Lebenden thematisieren. Diese Hybridisierungsfigur findet sich in verschiedenen Genres (keineswegs nur im Subgenre des Zombiefilms), so etwa in den – in den 30er Jahren immens beliebten – *TOPPER*-Komödien (*TOPPER*, USA 1937, R: Norman Z. McLeod; *TOPPER TAKES A TRIP*, USA 1939, R: Norman Z. McLeod; *TOPPER RETURNS*, USA 1941, R: Roy Del Ruth), aber auch in einem der wohl berühmtesten Weihnachtsfilme aller Zeiten – in *IT'S A WONDERFUL LIFE* (USA 1946, R: Frank Capra). Einer der kommerziell erfolgreichsten Filme, die sich dieses Themas bedienten, war sicher Jerry Zuckers *GHOST* (USA 1990); aber auch Anthony Minghellas Love-Story *TRULY MADLY DEEPLY* (GB 1991) »vermischt« Tote und Lebende.
- 22 Barbara Vinken: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*, München/Zürich 2001, S. 155. Grace verlässt das Haus dann auch so gut wie nie; das einzige Mal, als sie versucht, ins Dorf zu gelangen, um den Pfarrer zu bitten, das Haus zu segnen (und die vermuteten Spukgeister zu vertreiben), gerät sie in einen unpassierbaren Nebel, aus dem ihr Ehemann auftaucht, mit dem sie wieder ins Haus zurückkehrt.
- Auch für Johann Heinrich Pestalozzi, einen weiteren wirkmächtigen Propagandisten der Mütterlichkeit, sind Eltern, insb. Mütter, nur dann »richtige« Eltern und Mütter, wenn sie sich von der Welt ab- und ihren Kindern zuwenden. »[W]äre das Kind ihnen »alles in allem, es wäre ihnen die Welt, in der sie lebten und für die sie lebten; ihr ganzes Sein, ihr Empfinden, ihr Denken und ihr Tun würde sich um ihr Kind als um den Mittelpunkt dessen, was in ihrem Geiste, was in ihrem Herzen und was in ihrer Hand ist, herumdrehen. Und dann würden sie natürlich und notwendig auch ihrem Kinde alles in allem sein, sie wären ihm die Welt, in der es lebte und für die es lebte.« Durch das Kind würden sie »selig« und »vollendet«. Diese heilbringende Funktion des Kindes, das hier in die Rolle des Erlösers schlüpft und die Zentralität Gottes einnimmt – Mittelpunkt des Seins, des Empfindens, des Denkens und des Tuns –, kann nur erkennen, wer das Göttliche in sich rein erhalten hat. Nur wer unbeirrt in der Ordnung Gottes steht, ist für diese Offenbarung zugänglich. Die Elternfunktion oder, wie sich im Laufe des Textes präzisiert, die Mutterfunktion bezeugt, dass eine Frau mit »reinem, vollem Mutterherzen« nicht gottverlassen und das heißt weltbesessen ist; deswegen kann sie vollendet und selig werden. Durch ihren Weltsinn ist das Weltweib aus »dem Himmel der Anhänglichkeit und der Liebe, des Dankes und des Vertrauens« verstoßen, so wie »unsre ersten Eltern nach dem Sündenfall duch ihren Weltsinn aus dem Paradies verstoßen« wurden« (ebd., S. 166 f.).

- 23 Martin Luther: Vom ehelichen Leben [1522], in: ders.: Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe, hg. v. Dagmar C. G. Lorenz, Stuttgart 1997, S. 13–44 (hier: S. 35 f.).
- 24 »Aber das solln die Eheleut wissen, daß sie Gott, der Christenheit, aller Welt, sich selbst und ihren Kindern kein besser Werk und Nutz schaffen mögen, denn daß sie ihre Kinder wohl aufziehen. Es ist nichts mit Wallfahrten gen Rom, gen Jerusalem, zu Sankt Jakob. Es ist nichts Kirchen bauen, Messe stiften oder was für Werk genannt werden mögen, gegen dieses einzige Werk, daß die Ehelichen ihre Kinder ziehen, denn dasselbe ist ihre gerichtste Straß gen Himmel, können auch den Himmel nicht näher und besser erlangen, denn mit diesem Werk. Es ist auch ihr eigen Werk, und wo sie sich desselben nicht befließigen, so ist es gleich ein verkehret Ding als wenn Feuer nicht brennet, Wasser nicht netzet« (Martin Luther: Ein Sermon von dem ehelichen Stand [1519], in: ders.: Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe, hg. v. Dagmar C. G. Lorenz, Stuttgart 1997, S. 3–10 [hier: S. 8]).
- 25 Dass Kinder einen besseren Zugang zur jeweils »anderen« Welt haben, darin scheinen sich Regisseure und Autoren einig zu sein (THE SIXTH SENSE wurde ja bereits erwähnt). Die Konstellation, dass Kinder Kontakt aufnehmen können mit »nicht-menschlichen« Wesen, ist auch entfaltet in Angela Sommer Bodenbergs Romanserie *Der kleine Vampir* und der Verfilmung THE LITTLE VAMPIRE (USA 2000, R: Uli Edel, zuvor 1986 [D/GB/KAN] und 1993–1994 [D] bereits als Fernsehserie umgesetzt). In THE LITTLE VAMPIRE geht es um einen kleinen Jungen, der mit einem gleichaltrigen Vampir und dessen Schwester (die Anna heißt) Freundschaft schließt.
- 26 Ky N. Nguyen: Thriller Maestro. Spanish Prodigy Amenábar Invades America With »The Others«, in: The Washington Diplomat (September 2001), unter: [http://washdiplomat.com/01-09/b5\\_09\\_01.html](http://washdiplomat.com/01-09/b5_09_01.html).
- 27 »It's good for the story to be set in Jersey« [Amenábar said]. »The Catholic Church had a strong presence there. Also, it's the only English territory to be occupied by Nazis.« The religious and wartime influences add to the film's palpable tension« (ebd.).
- 28 Andererseits weiß sie über die Vergewaltigung dieses Kampfes. Im Gespräch mit ihrem Mann, dem sie vorwirft, in den Krieg gezogen zu sein – und seine Familie verlassen zu haben (und der argumentiert, er habe kämpfen müssen, sich nicht ergeben wollen), sagt sie: »We all surrendered.«
- 29 Giovanni Boccaccio: Das Dekameron, 2 Bde., Berlin 1999. Vgl. Hannelore Schläffer: Poetik der Novelle, Stuttgart/Weimar 1993.
- 30 Vgl. z. B. Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919], in: ders.: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. IV: Psychologische Schriften, Frankfurt/M. 2000, S. 241–274 (hier: S. 264).
- 31 Sandra M. Gilbert/Susan Gubar: The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the 19<sup>th</sup>-Century Literary Imagination, New Haven 1979.
- 32 Grace will die Türen auch deshalb immer alle geschlossen halten, weil Türen Übergänge, Zwischenräume markieren (und Grace ist jede Form von »Zwischenraum«, »Zwischenexistenz«, Hybridbildung ja suspekt). Diese Zwischenräume ließen sich durchaus im Foucaultschen Sinne als (Mikro-)Heterotopien verstehen (vgl. Michel Foucault: Andere Räume [1967], in: Karlheinz Barck [Hg.]: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig <sup>3</sup>1993, S. 34–46).
- 33 Auf eine Weise ist Grace eine neue Marquise von O... Kleists Heldin »will nichts wissen«, vermag so, die Postfiguration der unbefleckt empfangenden Maria durchzuhalten. Die Verleugnung ermöglicht ihr, das Trauma der Vergewaltigung zu ignorieren. Grace verdrängt/verleugnet keine Vergewaltigung, sondern den Kindsmord und Selbstmord.
- 34 Slavoj Žižek: Das genießerische Gesetz, in: ders.: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien 1996, S. 145–166.
- 35 Schon zuvor hatte Anne kritische Fragen in Bezug auf den »Kinder-Limbus« gestellt: »That's what you say. But I read the other day that limbo is only for children who haven't been baptised. And I have.«
- 36 Sie parallelisiert ihre (toten) Kinder überdies mit toten Gegenständen – und verweist auch dadurch darauf, dass ihre Kinder *gestorben* sind.
- 37 Vgl. Homi K. Bhabha: The Location of Culture, New York/London 1994, dt. Fassung: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.
- 38 Clover: Men, Women, and Chain Saws (Anm. 2).
- 39 Linda Ruth Williams: Painful Pleasures, Rezension zu Carol J. Clover: Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film, in: Sight & Sound 2/4 (August 1992), S. 45.
- 40 Auch Splatter-Filme verweisen allerdings durchaus auf hochkulturelle Muster – vgl. TROMEO AND JULIET (USA 1996, R: Lloyd Kaufman).

- 41 Die genrehistorischen Vorbilder des »final girl« lassen sich bis zur Heldin der Gothic Novel des späten 18. Jahrhunderts zurückverfolgen.
- 42 Die Szene stellt eine Klimax dar, in der Gegenüberstellung wissender (genauer: um ihre Situation wissender) Geister und Geistern, die glauben, sie seien lebendig. Die Dichotomie spiegelt den Lebende-Tote-Antagonismus.  
Die Diensthofen tragen zum Gefühl von Verunsicherung und Verunklärung bei, das nicht nur Grace, sondern auch den Zuschauer beschleicht. Weiß man doch nicht, ob sie gute Absichten verfolgen oder nicht doch »böse Machenschaften« im Schilde führen.
- 43 Creed: *The Monstrous Feminine* (Anm. 2).
- 44 Für den Hinweis auf Swedenborg bedanke ich mich bei Heike Behrend.
- 45 Emanuel Swedenborg: Vom Himmel und von den wunderbaren Dingen desselben; wie auch von der Geisterwelt und von dem Zustand des Menschen nach dem Tod; und von der Hölle; so wie es gehört und gesehen worden [London 1758], hier zitiert nach der Ausgabe: Emanuel Swedenborg: *Himmel und Hölle. Visionen und Auditionen*, Zürich 1992, S. 323, vgl. auch S. 361. In *THE OTHERS* sind die Anzeichen dafür, dass man sich nicht mehr in der Menschenwelt, sondern in der Geisterwelt befindet, denkbar gering: So beschwert sich Anne etwa bei Mrs. Mills darüber, dass der Toast anders schmecke als früher. Früher habe er besser geschmeckt.
- 46 Emanuel Swedenborg: Von dem Zustande der Ehegatten nach dem Tode, in: *Wonnen der Weisheit über die eheliche Liebe; worauf folgen Lüste der Torheit über die buhlerische Liebe/Delitiae sapientiae de amore conjugiali; post quas sequuntur voluptates insaniae de amore scortatorio* [1768], hier zitiert nach der Ausgabe: Emanuel Swedenborg: *Vom Zustande der Ehegatten nach dem Tode*, Loch (Württemberg) 1917, S. 4. Wenn man so will, sind schon Nicholas und Anne nicht nur leibliche, sondern auch geistige Kinder von Grace. Anne steht für das Wissen (um Grace' Vergehen) und der Sohn (auf den Grace emotional eng bezogen ist) für die Liebe.
- 47 Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (Anm. 30). »Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich« (S. 250). Freud kennzeichnet die Geister und die Untoten als Inbegriff alles Unheimlichen: »Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt. Wir haben ja gehört [...], daß manche moderne Sprachen unse- ren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt. Wir hätten eigentlich unsere Untersuchung mit diesem, vielleicht stärksten Beispiel von Unheimlichkeit beginnen können, aber wir taten es nicht, weil hier das Unheimliche zu sehr mit dem Grauenhaften vermengt und zum Teil von ihm gedeckt ist. Aber auf kaum einem anderen Gebiete hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode. Zwei Momente geben für diesen Stillstand gute Auskunft: Die Stärke unserer ursprünglichen Gefühlsreaktionen und die Unsicherheit unserer wissenschaftlichen Erkenntnis. Unsere Biologie hat es noch nicht entscheiden können, ob der Tod das notwendige Schicksal jedes Lebewesens oder nur ein regelmäßiger, vielleicht aber vermeidlicher Zufall innerhalb des Lebens ist. Der Satz: alle Menschen müssen sterben, paradiert zwar in den Lehrbüchern der Logik als Vorbild einer allgemeinen Behauptung, aber keinem Menschen leuchtet er ein, und unser Unbewußtes hat jetzt so wenig Raum wie vormals für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit. Die Religionen bestreiten noch immer der unbleibbaren Tatsache des individuellen Todes ihre Bedeutung und setzen die Existenz über das Lebensende hinaus fort [...]« (ebd. S. 264 f.).
- 48 Das Fotografieren von Leichen kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Mode. Einzelne Fotografen spezialisierten sich auf Totenfotografie. So machte Albin Mutterer in Wien das Angebot, »lebensechte« Fotografien von Verstorbenen anzufertigen. Er ließ sich die Toten ins Atelier bringen und setzte sie in einen Lehnstuhl.
- 49 Auch die ersten Versuche der Geisterfotografie kann man auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datieren; ein bekannter Anhänger der Geisterfotografie um die Jahrhundertwende war August Strindberg.
- 50 Antonia Lant: *The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Attracted Egyptomania*, in: Matthew Bernstein/Gaylyn Studlar (Hg.): *Visions of the East. Orientalism in Film*, London 1997, S. 69–98 (hier: S. 71).
- 51 Antonia Lant verweist darauf, dass André Bazin diese Fragestellung bereits 1945 verfolgt habe: »When, in 1945, André Bazin asked himself ›What is Cinema?‹ he proposed in reply that at the ori-

gin of all the plastic arts might be a ›mummy complex‹, a fundamental psychical human need to reverse the finality of death. Egyptian embalment, he argued, was merely the earliest instance of an essential human drive to preserve life by the presentation of life, a drive producing statues, paintings, prints, and photographs, and satisfied most recently, and most thoroughly, through the new medium of the cinema. Through his identification of such a transhistorical plight for humanity [...] and through his own religious convictions, which endowed reality with God-given meaning, Bazin would come to find it incumbent upon cinema to strive for the greatest possible evocation of reality through analogical representation even while recognizing the inevitable failure of the medium ultimately to achieve its goal. Cinematic representation, he argued, would approach reality only asymptotically, never merging with it. The art of cinema would thus inevitably thrive on a ›fundamental contradiction which [was] at once unacceptable and necessary‹: the contradiction between aspiring to become identical with reality but expiring – ceasing to exist as cinema – at the point of its success« (ebd., S. 69).

52 Die Zuschauer verabschieden sich am Ende des Films, wenn das Bild von Grace und ihren Kindern, am Fenster stehend, wegfadet, von einem Tableau »ewiger Mütterlichkeit«: Nur die Mutter, die ihre Kinder (und sich) tötet, verhindert, dass die Kinder erwachsen werden (und sie selbst alt).

53 Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume* (Anm. 32).

## LITERATURVERZEICHNIS

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate, in: ders.: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/W.-Berlin 1977, S. 140–149
- Althusser, Louis: Freud und Lacan, Berlin 1970
- Altman, Rick (Hg.): Genre: The Musical. A Reader, London/Boston 1981
- Altman, Rick: Sound Theory, Sound Practice, New York/London 1992
- Anzieu, Didier: Das Haut-Ich, Frankfurt/M. <sup>2</sup>1998
- Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M. 1994, S. 177–217
- Aristoteles: Politik, in: ders.: Philosophische Schriften, Bd. 4, Hamburg 1995
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader, New York/London 1995
- Assmann, Aleida: Trauma des Krieges und der Literatur, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 95–116
- Austin, John L.: How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955, Cambridge 1962
- Bal, Mieke: Art, Language, Thought, and Culture. Cultural Analysis Today, in: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr/Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien (Hg.): The Contemporary Study of Culture, Wien 1999, S. 169–192
- Bal, Mieke: Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge 1991
- Bassnett, Susan/Lefevere, André: Translation, History and Culture, London 1990
- Beatts, Anne: The English Patient Patients, in: Buzz 2/1997, unter: <http://ovrdedge.simplenet.com/tep/reviews/buzz.html>, letzte Abfrage 04.06.2002
- Beier, Lars-Olav: Die Kamera in Bombenhöhe. Amerika unter Beschuss im Kino. Von »Verdammt in alle Ewigkeit« bis zu »Pearl Harbor«, in: FAZ 130 (7. Juni 2001), S. 52
- Bell-Metereau, Rebecca: Hollywood Androgyny, New York 1985
- Benhabib, Sheila: Feminismus und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis, in: dies. (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/M. 1993, S. 9–30
- Bennett, Tony/Woollacott, Janet: Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero, Basingstoke 1987
- Berger, John: Ways of Seeing, Harmondsworth 1972
- Bernstoff, Madeleine/Hetzte, Stefanie (Hg.): Frauen in Hosen. Hosenrollen im Film, München 1989

- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, New York/London 1994, dt. Fassung: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000
- Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron [1349–1352]*, 2 Bde., Berlin 1999
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M. 1979
- Bronfen, Elisabeth: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*, in: *Freiburger FrauenStudien* 1/5 (1999), Bd.: *Cross-dressing und Maskerade*, S. 33–40
- Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994
- Bußmann, Hadumod/Hof, Renate: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995
- Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York/London 1993, dt. Fassung: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997
- Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, dt. Fassung: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990, dt. Fassung: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton 1992
- Cohan, Steven: »Feminizing« the Song-and-Dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical, in: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S. 46–69
- Corliss, Richard: *Martial Masterpiece*, in: Linda Sunshine (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon. A Portrait of the Ang Lee Film Including the Complete Screenplay*, New York 2000, S. 8–13
- Creed, Barbara: *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 1993
- DaGrossa, Pamela S.: *The King and I. East and West, Men and Women*, in: Nitaya Masavitsut u. a. (Hg.): *Gender and Culture in Literature and Film East and West. Issues of Perception and Interpretation*, Honolulu 1994, S. 90–94
- de Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984
- de Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington 1987
- de Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London 1980
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven/London 1979, dt. (gekürzte) Fassung: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988

- Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. 1979
- Derrida, Jacques: Limited Inc., Wien 1995
- Diderot, Denis: Les bijoux indiscrets [1747], Paris 1981
- Distelmeier, Jan: Mittendrin statt nur dabei, in: jungle-world.com, unter: [http://www.jungle-world.com/\\_2001/45/26a.htm](http://www.jungle-world.com/_2001/45/26a.htm), letzte Abfrage 05.04.2002
- Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator [1982], in: E. Ann Kaplan (Hg.): Feminism and Film, Oxford 2000, S. 418–436
- Dolar, Mladen: Hitchcocks Objekte, in: Slavoj Žižek u. a.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten [1988], Frankfurt/M. 2002, S. 27–44
- Dolar, Mladen: The Object Voice, in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hg.): Gaze and Voice as Love Objects, Durham/London 1996, S. 7–31
- Donaldson, Laura: *The King and I* in Uncle Tom's Cabin, or On the Border of the Women's Room, in: Cinema Journal 29/3 (1990), S. 53–68
- During, Simon: The Cultural Studies Reader, New York/London 21999
- Dyer, Richard: Children of the Night. Vampirism as Homosexuality. Homosexuality as Vampirism, in: Susannah Radstone (Hg.): Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction, London 1988, S. 47–72
- Dyer, Richard: Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical, in: ders.: The Matter of Images. Essays on Representation, New York 1993, S. 19–45
- Ebert, Roger: Pearl Harbor, in: [suntimes.com](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/05/052501.html), unter: [http://www.suntimes.com/ebert/ebert\\_reviews/2001/05/052501.html](http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2001/05/052501.html), letzte Abfrage 30.03.2002
- Felman, Shoshana: Weiblichkeit wiederlesen, in: Barbara Vinken (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt/M. 1992, S. 33–61
- Fenner, Dietrich: Minghellas »Ripley« und Gender Performances, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001
- Fernandez, Dominique: Der Raub des Ganymed, Freiburg 1992
- Feuer, Jane: The Hollywood Musical, London 1982
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919], in: ders.: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. IV: Psychologische Schriften, Frankfurt/M. 2000, S. 241–274
- Freud, Sigmund: Die Verneinung [1925], in: ders.: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. III: Psychologie des Unbewußten, Frankfurt/M. 2000, S. 373–377
- Fischer, Robert (Hg.): Truffaut/Hitchcock, München/Zürich 1999
- Fiske, John: Understanding Popular Culture, Boston 1989
- Forster, E[dward] M[organ]: Maurice, London 1971
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 31993, S. 34–46
- Garber, Marjorie: Fetisch-Neid, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M. 1994, S. 231–249
- Garber, Marjorie: The Chic of Araby. Transvestism and the Erotics of Cultural Appropria-

- tion, in: dies.: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York/London 1991, S. 304–352
- Garber, Marjorie: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York/London 1991, dt. Fassung: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993
- Gelder, Ken: *Reading the Vampire*, London/New York 1994
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the 19<sup>th</sup>-Century Literary Imagination*, New Haven 1979
- Gledhill, Christine (Hg.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodram and the Woman's Film*, London 1987
- Goodman, Lizbeth (Hg.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*, New York/London 1998
- Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde [1983]*, in: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990, S. 56–62
- Hall, Stuart: *Culture, Media, Language*, London 1986
- Hayward, Susan: *Cinema Studies. The Key Concepts*, London/New York 2000
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes [1807]*, Frankfurt/M. 1970
- Himmel – Hölle – Fegefeuer. *Das Jenseits im Mittelalter*, hg. v. Schweizerischen Landesmuseum, Zürich 1994
- hooks, bell: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston 1990
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1996
- Hüetlin, Thomas: *Top Gun in Pearl Harbor*, in: *Der Spiegel* 22 (2001), S. 238
- Huyssen, Andreas: *Mass Culture as Woman. Modernism's Other*, in: dies.: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis 1986
- Hwang, David Henry: *M. Butterfly*, New York 1989
- James, Henry: *The Turn of the Screw [1898]*, Harmondsworth 1994
- Johnson, Barbara: *Mein Monster – Mein Selbst*, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/M. 1992, S. 130–144
- Kaltenecker, Siegfried: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996
- Kaplan, Caren: »Getting to Know You«. *Travel, Gender, and the Politics of Representation in Anna and the King of Siam and The King and I*, in: Roman de la Campa/E. Ann Kaplan (Hg.): *Late Imperial Culture*, London 1995, S. 33–52
- Kaplan, E. Ann: *Is the Gaze Male? [1983]*, in: dies. (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119–138
- Klinger, Cornelia: *Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen. Genus im Diskurs der Philosophie*, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 34–59

- Knobloch, Clemens: Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990), S. 66–86
- Koch, Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt/M. 1989
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität, in: Paragrana 7/1 (1998), S. 33–57
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion [1936], in: ders.: Schriften I, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1991, S. 61–70
- Lacan, Jacques: Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht [1961], in: ders.: Schriften I, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1991, S. 171–239
- Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus [1966], in: ders.: Schriften II, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1991, S. 119–132
- Lacan, Jacques: D'un syllabaire après coup, in: ders. (Hg.): Ecrits, Paris 1966, S. 717–724
- Lacan, Jacques: Leitsätze für einen Kongreß über weibliche Sexualität [1964], in: ders.: Schriften III, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1994, S. 221–236
- Lacan, Jacques: Seminar XX. Encore [1972–1973], Weinheim/Berlin<sup>2</sup>1991
- Lacan, Jacques: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unterbewußtsein [1966], in: ders.: Schriften II, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1991, S. 165–204
- Lacan, Jacques: Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung einer Psychose vorausgeht [1958], in: ders.: Schriften II, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Basel<sup>3</sup>1991, S. 61–118
- Langenscheidts Handwörterbuch Englisch, Teil 1 Englisch – Deutsch, Berlin u. a.<sup>7</sup>1993
- Lant, Antonia: The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Attracted Egyptomania, in: Matthew Bernstein/Gaylyn Studlar (Hg.): Visions of the East. Orientalism in Film, London 1997, S. 69–98
- Liebrand, Claudia: Hauptartikel »Maskerade«, in: Renate Kroll (Hg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung, Stuttgart 2002, S. 255–256
- Liebrand, Claudia/Schößler, Franziska: Und die schönste Frau ist DiCaprio. Gender-Konzepte in James Camerons *Titanic*, in: Elisabeth Cheauré/Ortrud Gutjahr/Claudia Schmidt (Hg.): Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal, Freiburg/Br. 2002, S. 137–151
- Liebrand, Claudia: Vampir/inn/e/n. Anne Rice' *Interview with a Vampire*, Sheridan LeFanus *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula*, in: Freiburger FrauenStudien 4 (1998), Bd.: Frauen und Mythos, S. 91–113
- Lindemann, Uwe: Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart, Heidelberg 2000
- Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies, Wien 2000

- Lotman, Jurij: The Origin of Plot in the Light of Typology, in: *Poetics Today* 1/1–2 (1979), S. 161–84
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg/Br. 1995
- Luther, Martin: Ein Sermon von dem ehelichen Stand [1519], in: ders.: *Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe*, hg. v. Dagmar C. G. Lorenz, Stuttgart 1997, S. 3–10
- Luther, Martin: Vom ehelichen Leben [1522], in: ders.: *Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe*, hg. v. Dagmar C. G. Lorenz, Stuttgart 1997, S. 13–44
- Maihofer, Andrea: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral und Geschlechterdifferenz*, Frankfurt/M. 1995
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig, in: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. <sup>2</sup>1974, Bd. VIII, S. 444–525
- Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989
- McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, New York/London 1995
- McClintock, Anne/Mufti, Aamir u. a. (Hg.): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis 1997
- McVay, Douglas: *The Musical Film*, London 1967
- Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt/M./Leipzig 2000
- Mulvey, Laura: Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema« Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*, in: *Framework* 15/17 (1981), S. 12–15
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1975], in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 34–47
- Murray, David Aaron: The English Patient Plays Casablanca, in: *First Things* 73 (Mai 1997), S. 10–12
- Nagl-Docekal, Herta: Geschlechterparodie als Widerstandsform? Judith Butlers Kritik an der feministischen Politik beruht auf einem Trugschluß, in: *Frankfurter Rundschau* (29. Juni 1993), S. 12
- Narayan, Uma: *Dislocating Cultures. Identities, Traditions, and Third-World-Feminism. Thinking Gender*, New York/London 1997
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, New York/London 2000
- Neale, Steve: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men in Mainstream Cinema [1983], in: Steven Cohan/Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, New York/London 1993, S. 9–20
- Nguyen, Ky N.: Thriller Maestro. Spanish Prodigy Amenábar Invades America With »The Others«, in: *The Washington Diplomat* (September 2001), unter: [http://washdiplomat.com/01-09/b5\\_09\\_01.html](http://washdiplomat.com/01-09/b5_09_01.html), letzte Abfrage 10.02.2002
- Noah, Timothy: Contest Results. Readers Remember Pearl Harbor, unter: <http://slate.msn.com/code/chatterbox/chatterbox.asp?Show=6/4/2001&idMessage=7790>, letzte Abfrage 28.06.2001

- Oltmann, Katrin: »Hybridisierung als Konzept« in Anthony Minghellas *THE TALENTED MR. RIPLEY*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001
- Ondaatje, Michael: *The English Patient*, London 1992
- Oppermann, Katrin/Weber, Erika: *Frauensprache, Männersprache. Die verschiedenen Kommunikationsstile von Männern und Frauen*, Zürich 1995
- O'Sullivan, Tim/Hartley, John/Sanders, Danny: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, New York/London<sup>2</sup>1994
- Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*, München 1990
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung, Hamburg<sup>3</sup>1999
- Pelz, Annegret: *Reisen durch die eigene Fremde – Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*, Köln 1993
- Poe, Edgar Allan: *The Philosophy of Composition* [1846], in: ders.: *Essays and Reviews*, New York 1984, S. 13–25
- Riviere, Joan: *Womanliness as Masquerade* [1929], in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hg.): *Formations of Fantasy*, London 1986, S. 35–44, dt. Fassung: *Weiblichkeit als Maskerade*, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 34–38
- Robertson, Pamela: *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham 1996
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin 1991
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York 1978, dt. Fassung: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 1981
- Satzewich, Vic/Wotherspoon, Terry: *First Nations. Race, Class, and Gender-Relations*, Scarborough 1993
- Schaff, Barbara: *Gendered Cities. Italienische Städte im Blick britischer Reisender*, in: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 173–196
- Schlaffer, Hannelore: *Poetik der Novelle*, Stuttgart/Weimar 1993
- Searle, John R.: *Reiterating the Differences. A Reply to Derrida*, in: *Glyph* 1 (1977), S. 198–208
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990
- Seeßlen, Georg: *Liebe wird durch Krieg erst schön. Michael Bays »Pearl Harbor« ist ein Film aus dem Geist von Propaganda, Computerspiel und Seifenoper*, in: *Die Zeit* 24 (7. Juni 2001), S. 40
- Seidl, Claudius: *Verdummt in alle Ewigkeit. Vorsicht, Explosionsgefahr: Wie ich lernte, die Bomben zu lieben*, in: *sueddeutsche.de*, unter: <http://www.sueddeutsche.de/index.php?url=/kultur/kino/leinwand/12273/index.php>, letzte Abfrage 05.04.2002

- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988
- Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [1759–1767]*, Oxford 1998
- Stoker, Bram: *Dracula [1897]*, New York 1997
- Storey, John: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theory and Methods*, Edinburgh 1996
- Storey, John: *What Is Cultural Studies? A Reader*, London 1996
- Stowe, Harriet Beecher: *Uncle Tom's Cabin [1852]*, New York 1994
- Studlar, Gaylyn: *Masochism and the Perverse Pleasure of Cinema [1984]*, in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 203–225
- Sunshine, Linda (Hg.): *Crouching Tiger, Hidden Dragon. A Portrait of the Ang Lee Film Including the Complete Screenplay*, New York 2000
- Swedenborg, Emanuel: *Himmel und Hölle. Visionen und Auditionen [1758]*, Zürich 1992
- Swedenborg, Emanuel: *Von dem Zustande der Ehegatten nach dem Tode [1768]*, Loch (Württemberg) 1917
- Tannen, Deborah: *Gender and Discourse*, New York 1994, dt. Fassung: *Andere Worte, andere Welten. Kommunikation zwischen Frauen und Männern*, Frankfurt/M. 1997
- Tannen, Deborah: *You Just Don't Understand. Women and Men in Conversation*, New York 1990, dt. Fassung: *Du kannst mich einfach nicht verstehen. Warum Frauen und Männer aneinander vorbeireden*, Hamburg 1991
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London 1993
- Taylor, Henry: *Lovestory mit Schlachtenlärm. »Pearl Harbor« oder Wie Jerry Bruckheimer und Disney sich den Zweiten Weltkrieg vorstellen*, in: NZZ Online, unter: <http://www.nzz.ch/2001/06/08/fi/page-article7FQBL.html>, letzte Abfrage 12.03.2002
- Taylor, John Russell/Jackson, Arthur: *The Hollywood Musical*, London 1971
- The English Patient. A Screenplay by Anthony Minghella*, London 1997
- Thomas, Bronwen: *Piecing together a Mirage. Adapting *The English Patient* for the Screen*, in: Robert Giddings/Erica Sheen (Hg.): *The Classic Novel. From Page to Screen*, Manchester/New York 2000, S. 197–232
- Tobin, Robert D.: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000
- Turner, Graeme: *Cultural Studies and Film*, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford 1998, S. 195–201
- Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*, München/Zürich 2001
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990

- Weinrich, Harald: Dante und Faust, in: Gary Smith/Hinderk M. Emrich (Hg.): Vom Nutzen des Vergessens, Berlin 1996, S. 105-132
- Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M. 1994
- Williams, Linda Ruth: Painful Pleasures, Rezension zu Carol J. Clover: Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film, in: Sight & Sound 2/4 (August 1992), S. 45
- Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M. 2002
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own [1929], Oxford 1998
- Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1997
- Žižek, Slavoj: Das genießerische Gesetz, in: ders.: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien 1996, S. 145-166

**BILDQUELLEN**

ANNA AND THE KING

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 21.05.2002

20th Century Fox

BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 04.06.2002

20th Century Fox

CASABLANCA

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 15.02.2000

Warner

CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON (WO HU CANG LONG)

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 03.09.2002

Columbia Tristar

EIN HAUCH VON ZEN (HSIA NU)

VHS-Aufnahme aus dem WDR-Fernsehen

GILDA

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 07.11.2000

Columbia Tristar

M. BUTTERFLY

dt. VHS

Erscheinungsdatum: 05.12.1994

Warner

PEARL HARBOR

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 04.06.2001

Walt Disney

THE ENGLISH PATIENT

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 15.06.2002

Miramax

THE KING AND I

brit. DVD

Erscheinungsdatum: 09.04.2001

20th Century Fox

THE OTHERS

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 14.05.2002

Miramax

THE TALENTED MR. RIPLEY

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 21.05.2002

Paramount

TITANIC

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 31.08.1999

Paramount

TOP GUN

US-amerik. DVD

Erscheinungsdatum: 08.01.2002

Paramount

ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA (TO CATCH A THIEF)

dt. VHS

Erscheinungsdatum: 01.01.2002

Paramount



# DuMont Mediologie

## **SCHNITTSTELLE. MEDIEN UND KULTURELLE KOMMUNIKATION**

Von Georg Stanitzek und Wilhelm Voßkamp (Hg.)

282 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

*Schnittstelle* versammelt sprach-, literatur- und kulturgeschichtliche Forschungsbeiträge zu gegenwärtig vornehmlich über die digitalen Medien geführten Diskussionen. Kommunikation wird hier zum Disziplinen übergreifenden Konzept, in dem sich die Phänomene der Mediengesellschaft versammeln.

In der konkurrierenden Gleichzeitigkeit der Medien Rede, Schrift, Buch, Film, Fernsehen und Internet wird es darauf ankommen, zu einer Neubestimmung des historischen Ortes und der gesellschaftlichen Funktion unterschiedlicher Medien im gegenwärtigen kulturellen Haushalt zu gelangen.

## **DIE ADRESSE DES MEDIUMS**

Von Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher (Hg.)

282 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

Von Medien sprechen wir alle: Kommunikationsmedien oder Massenmedien, Wahrnehmungs- und Speichermedien, Analog- und Digitalmedien, technische Medien oder Medien der Überlieferung. Wie aber lassen sie sich beschreiben? Wo lassen sie sich verorten? Wie sprechen sie uns an?

*Die Adresse des Mediums* diskutiert Medien als Effekte und Bedingungen von Adressierbarkeit in kulturwissenschaftlicher, historischer und kulturvergleichender Hinsicht. Aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen beleuchten die Beiträge die technischen und die soziokulturellen Veränderungen und bündeln die medientheoretischen Debatten der letzten Jahre.

# DuMont Mediologie

## **MEDIEN DER PRÄSENZ. MUSEUM, BILDUNG UND WISSENSCHAFT IM**

### **19. JAHRHUNDERT**

Von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp (Hg.)  
213 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

Die kulturelle Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist von dem Versuch geprägt, den neu entdeckten Raum der Historie wie ein Museum zu behandeln. Mit imaginären wie wirklichen Denkmälern soll ein Erinnerungsraum von auratischer Qualität geschaffen werden – und Geschichte werden. Ein Medienwechsel von Schrift zu Bild wird wahrnehmbar, erste Formen optischer Massenmedialität entstehen. Sie finden Ausdruck in Museen, Dioramen, Panoramen, Naturalien- und Wunderkammern und Denkmälern; aber auch in neuen Darstellungspraxen wie der Buchillustration, in der Kunstgeschichtsschreibung und vor allem in der Fotografie.

## **ARCHIVPROZESSE. DIE KOMMUNIKATION DER AUFBEWAHRUNG**

Von Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.)  
320 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2002

Grundlegende Bedingung von Kommunikation ist der Bezug auf ein Wissen, dessen Weisen der Speicherung, des Zugriffs und der Verteilung als ein Archiv verstanden werden können. Die Medien dieses Archivs sind also nicht nur die technischen Speicher mit ihrer jeweiligen Architektur der Aufbewahrung, sondern sie selbst müssen ebenfalls vom Archiv gespeichert werden. Sie unterliegen der sozio-technischen Evolution der gesellschaftlichen Kommunikationsmittel und tragen daher zu einer ständigen Transformation des kulturellen Archivs bei.

# DuMont Mediologie

## **KORRESPONDENZEN. VISUELLE KULTUREN ZWISCHEN FRÜHER NEUZEIT UND GEGENWART**

Von Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann (Hg.)  
252 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2002

Wie übersetzen sich Bilder in Bilder und Bilder in Texte? Als ›Visual Culture‹ wird unsere kulturelle Gegenwart zunehmend bezeichnet und dabei eine Herrschaft des Sichtbaren gegenüber dem Lesbaren behauptet. Doch die Anfänge dieser Diskussion sind so alt wie die Praxis jeder grafischen Gestaltung: paradoxerweise hat gerade die frühneuzeitliche Erfindung des Buchdrucks die Bilder langsam von ihrer Bevormundung durch Texte befreit. Was verbindet und was entfernt uns heute von der frühneuzeitlichen Diskussion um das Verhältnis von Bildern und Texten?

## **MEDIEN IN MEDIEN**

Von Claudia Liebrand und Irmela Schneider (Hg.)  
320 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2002

Medien enthalten – so einer der berühmten medientheoretischen Sätze Marshall McLuhans – vor allem eines: andere Medien. Eine Medienwissenschaft, die diese Einsicht ernst nimmt, darf sich nicht darauf beschränken, Einzelmedien zu isolieren. Mindestens so interessant wie die Frage, *was* ein Medium ist, ist die, *wie* Medien interferieren.

Der Band *Medien in Medien* versammelt Beiträge aus dem Bereich der Medienkulturwissenschaften, die den verschiedenen Facetten der einen Frage nachgehen: Was passiert einem Medium, wenn es in ein anderes Medium gerät?

# DuMont Sachbücher

## **WELTWISSEN – WISSENSWELT**

### **DAS GLOBALE NETZ VON TEXT UND BILD**

Von Christa Maar, Hans-Ulrich Obrist und Ernst Pöppel (Hg.)

392 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2000

Wissen ist die Ressource und der Produktionsfaktor des neuen Jahrtausends und längst schon Brennstoff der sich beschleunigenden Globalisierung.

Wie erwerben und sortieren, vermitteln und nutzen wir Wissen, und wie hat die digitale Revolution den traditionellen Wissenserwerb verändert? Wie hat diese Visualisierung des Wissens unsere Gesellschaft umgestaltet, und wie sehen die neuen Schnittstellen zwischen Wissen und Handeln, zwischen Mensch und Computer aus?

Zu diesen Fragen hat die »Akademie zum Dritten Jahrtausend«, Think Tank des Burda Verlags, 1999 in München einen internationalen Kongress veranstaltet. Vertreter aus Hirnforschung, Neurobiologie, Künstlicher Intelligenz-Forschung, Sozial-, Sprach- und Computerwissenschaft, Informationsdesign, Medientechnologie und Wirtschaftsmanagement diskutierten während eines Symposiums und in anwenderorientierten Workshops, die begleitet waren von einer Software- und Design-Ausstellung.

*Weltwissen – Wissenswelt. Das Globale Netz von Text und Bild* ist die erweiterte Dokumentation dieser Bestandsaufnahme am Beginn des neuen Jahrtausends.

