



universität
wien

DISSERTATION

A Pirate´s Life for Me

Darstellungen von Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm
im gesellschaftlichen Kontext der 30er bis 50er Jahre

Verfasserin

Mag.^a Irene Zavarsky

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien,

Studienkennzahl laut Studienbuchblatt: A 092 300

Dissertationsgebiet laut Studienbuchblatt: Politikwissenschaft

Betreuer/Gutachterin: DDr. Wolfgang Dietrich / Dr. Eva Kreisky

Yo ho, yo ho, a pirate's life for me.
We pillage, we plunder, we rifle, and loot,
Drink up, me 'earties, yo ho.
We kidnap and ravage and don't give a hoot,
Drink up me 'earties, yo ho.

Yo ho, yo ho, a pirate's life for me.
We extort, we pilfer, we filch, and sack,
Drink up, me 'earties, yo ho.
Maraud and embezzle, and even high-jack,
Drink up, me 'earties, yo ho.

Yo ho, yo ho, a pirate's life for me.
We kindle and char, inflame and ignite,
Drink up, me 'earties, yo ho.
We burn up the city, we're really a fright,
Drink up, me 'earties, yo ho.

We're rascals, scoundrels, villans, and knaves,
Drink up, me 'earties, yo ho.
We're devils and black sheep, really bad eggs,
Drink up, me 'earties, yo ho.

Yo ho, yo ho, a pirate's life for me.
We're beggars and blighters, ne'er-do-well cads,
Drink up, me 'earties, yo ho.
Aye, but we're loved by our mommies and dads,
Drink up, me 'earties, yo ho.

(Theme Song from the Disneyworld "Pirates of the Caribbean" Ride)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Einleitung	11
Perspektive	11
Politikwissenschaftliche Relevanz	12
Erkenntnisinteresse	16
Begriffsklärungen	19
1. Theorie & Methode	24
1.1. Film als Quelle politikwissenschaftlicher Untersuchungen.....	24
1.2. Systematische Filmanalyse.....	29
Der Film als Produkt	29
Analyseebenen	32
1.3. Methodisches Vorgehen.....	34
Forschungsablauf	35
1.4. Interpretation/Tiefenhermeneutik.....	38
Lesarten der Interpretation	39
Psychoanalytische Interpretationen: Der Film als Traum	44
Psychoanalyse und Feminismus	48
S/M Symbolik.....	49
Der Film – ein Live-Event	52
2. Hollywood: politische, ökonomische und historische Hintergründe	53
2.1 Bewegte Bilder – die Anfänge	55
2.2 The Golden Age of Hollywood – das Studiosystem	57
Columbia.....	58
Fox.....	59
MGM	60
Paramount	60
RKO	61
United Artists.....	62
Universal.....	63

Warner Bros.....	63
Disney.....	64
2.3 Das „Neue Hollywood“	65
3. Der Piratenfilm – ein Genre für sich?.....	70
3.1 Abenteuerfilm	70
3.2 Piratenfilm	71
4. Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm	76
State of the Art.....	77
4.1 Vor dem Zweiten Weltkrieg: Freiheit und Reichtum!	81
4.1.1 Captain Blood (1935)	81
a) Plot-Outline + Produktionsdaten.....	81
b) Historische Einbettung	87
c) Analyseelemente	93
Held: Peter Blood	93
Heldin: Arabella Bishop	95
Widersacher: Colonel Bishop, Captain Levasseur	98
Heimat/Nation (Schiff):.....	101
Liebe/Erotik (das schöne Kleid):.....	104
Macht/Gewalt (Peitsche)	106
4.1.2 Bedeutung des Films für den Produktionszeitraum	109
Zusammenfassung	117
4.2. Während des Zweiten Weltkriegs: Die Pflicht ruft!	119
4.2.1 The Sea Hawk (1940)	119
a) Plot-Outline + Produktionsdaten.....	119
b) Historische Einbettung	124
c) Analyseelemente	131
Held: Geoffrey Thorpe	131
Heldin: Dona Maria Alvarez de Cordoba	134
Widersacher: König Philipp von Spanien und der spanientreue Minister Lord Wolfigham.....	136

Heimat/Nation (Schiff).....	137
Liebe/Erotik (schönes Kleid).....	140
Macht/Gewalt (Peitsche).....	142
4.2.2 Bedeutung des Films für den Produktionszeitraum.....	145
Zusammenfassung	152
4.3. Nach dem 2. Weltkrieg: Spionage.....	154
4.3.1 Anne of the Indies (1951)	154
a) Plot-Outline + Produktionsdaten.....	154
b) Historische Einbettung.....	162
c) Analyseelemente	169
Heldin: Anne Providence	169
Held: Pierre Francois LaRochelle	172
WidersacherInnen: Engländer, Blackbeard & Molly.....	174
Heimat/Nation (Schiff).....	175
Liebe/Erotik (schönes Kleid).....	177
Macht/Gewalt (Peitsche).....	182
4.3.2. Against all Flags (1952).....	185
a) Plot-Outline + Produktionsdaten.....	185
b) Historische Einbettung.....	191
c) Analyseelemente	196
Held: Brian Hawke	196
Heldin: Spitfire Stevens	198
Widersacher: Roc Brasiliano	201
Heimat/Nation (Schiff).....	203
Liebe/Erotik (schönes Kleid).....	204
Macht/Gewalt (Peitsche).....	210
4.3.3. Bedeutung der Filme für den Produktionszeitraum	213
Zusammenfassung	221
5. Aktuelle Entwicklungen	224
5.1. Flaute im Piratengenre	224
5.2. Versuch einer Auferstehung: <i>Cutthroat Island</i>	232
5.3. Auferstehung mit Untoten: <i>Pirates of the Caribbean</i>	234

5.4. Was kommt nach dem Happy End? – <i>Dead Man’s Chest</i> (2006) und <i>At World’s End</i> (2007)	238
6. Conclusio	243
Abschließende Betrachtung und Ausblick	257
Quellenverzeichnis.....	260
Literatur	260
Zeitungen, Zeitschriften.....	267
Onlinequellen	269
Filme (nach Erscheinungsjahr geordnet)	273
Anhang 1.....	277
Interpretationsgruppen	277
Anhang 2.....	278
The Motion Picture Production Code of 1930	278
Anhang 3.....	283

Vorwort

Angefangen hat alles mit der Feier zu meiner Diplomprüfung. Offensichtlich hab ich im Vorfeld schon oft und ausführlich meine PiratInnenaffinität kundgetan, damals vor allem für den neu herausgekommenen Film *Pirates of the Caribbean* (USA 2003) mit Johnny Depp, Orlando Bloom und Keira Knightley. Die Geschenke jedenfalls haben sich zu einem großen Teil im Piratengenre bewegt: "The Lifes of the Most Notorious Pirates" als Buch, ein Krug mit Schatzkarte, eine Schatzkarte auf Papier, ein Piraten-Computerspiel, ein kleines Lego-Piratenschiff, ein großes Lego-Piratenschiff, ein Fluch-der-Karibik-T-Shirt, eine Schatzkiste, ein bisschen Gold, Geld und schöner Schmuck... thematisch war ich offensichtlich abgesteckt.

Damals war mir noch nicht klar, dass ich meine weitere wissenschaftliche Karriere – zumindest für die nächsten drei Jahre – darauf aufbauen würde. Ich muss zugeben, es hätte schon einiges darauf hingedeutet – mein Wunsch, ein Thema zu bearbeiten, das mich wirklich begeistert, zum Beispiel, oder auch die Affinität zu ausgefallenen Themen, die sich abseits des wissenschaftlichen Mainstreams bewegen. Es hat dennoch vieler Gespräche bedurft und schlussendlich eines schicksalhaften Telefonats mit einer Freundin über die Unmöglichkeit ein Thema zu finden. Sie hat, nachdem ich ihr mein

Leid geklagt hatte, gemeint: Und warum schreibst du nicht über Piraten?

Zeitgleich habe ich damals das Buch "Samba, Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des zwanzigsten Jahrhunderts" von Wolfgang Dietrich gelesen. Die Thematik, die Art und Weise der Analyse und der Fokus auf das Populäre (Schlager) haben mich begeistert. Ich wollte auch so schreiben. Da Wolfgang Dietrich damals noch am Wiener Institut für Politikwissenschaft lehrte, war es naheliegend zu versuchen, ihn als Betreuer zu gewinnen. Nach einigem Hin und Her und trotz der späteren räumlichen Distanz hat die Kommunikation und die Betreuung sehr gut funktioniert, die Kommentare und Vorschläge zu meinem Vorhaben führten immer zu den paar Grad Kurskorrektur, die mich im Endeffekt sicher ans Ziel gebracht haben.

An dieser Stelle gebührt mein aufrichter Dank all jenen, die mich in der einen oder anderen Phase meiner Arbeit unterstützt, mir zu Ideen verholfen und mich ermutigt haben meine Reise fortzusetzen:

Katharina Ludwig (fürs Feedback), Wolfgang Dietrich (für die Perspektive), Maria Pohn-Weidinger (für die methodische Unterstützung und das Feedback), Martina Krenn (für die Cultural Studies und das Telefonat), Sigrid Nitsch (für die gemeinsame Lehrveranstaltung und die vielen Gespräche über die österreichischen Universitäten), Richard Mahringer (für sein Piratenbuch), Barbara Korb (für ihre Sichtweise auf Wissenschaft), der Trainerei (für die berufliche Perspektive), den Menschen rund ums Graduiertenzentrum Sowi (für die Anbindung an die Uni), Eva Kreisky (für ihre Unterstützung), Regina Trotz & Heidi Niederkofler (für das Dissertantinnen-Coaching), doktorat.at (für deren Existenz), meinen Eltern (für die liebevolle Unterstützung und die Beistriche), Christine Rabl (für den Spaziergang mit Sherry), Maria Pimminger (für den Vortrag), Peter Steinberger (für die vielen Reflexionen), Verena Stern (für die Theorie), Petra Bernhardt (für die visuelle Politik),

Barbara Korb, Sigrid Nitsch, Isabella Bauer, Christine Rabl, Maria Pohn-Weidinger für die Pionieranalyse zu *Captain Blood*.

Marcus Czerwenka, Heide Deisenhammer, Clemens Miniberger, Ilse Zavarsky, Markus Pennerstorfer für die Analyse zu *The Sea Hawk*.

Markus Zachbauer, Maria Pimminger, Tanja Jenni, Christoph Unger, Julitta Berchtold für

die Analyse zu *Anne of the Indies*.

Esther Hutfless, Gerda Kolb, Andreas Reiter, Peter Steinberger für die Analyse zu *Against all Flags*.

Danke!

„And I chose the topic of piracy for my doctorate in 1975 because I wanted an intrinsically interesting subject that would not be a conversation stopper.“ (Murray in Stanley 1995;205) Dieser Gedanke Murrays zu ihrer Dissertation war ebenfalls ein Hintergedanke von mir, als ich mich für die Analyse von Piratenfilmen entschieden habe. Ich wollte zu einem Thema schreiben, über das ich auch noch am Abend, beim gemütlichen Zusammensitzen mit Leuten diskutieren konnte. Die Rechnung ist nicht ganz so aufgegangen. Nach dem Nennen meines Themas folgte zunächst Schweigen, dann ein ein zögerliches “Was studierst du noch mal?” - “Politikwissenschaft” - “Aha...” Das Gespräch nahm dann oft eine rasche Wendung in eine andere Richtung. Es waren nicht die PiratInnen, die irritierten, es war die Filmanalyse in Zusammenhang mit Politikwissenschaft, die für Verwunderung sorgte.

Diese Verwunderung hat mich meinerseits wieder sehr verwundert. Die Relevanz von Film für Politik und Gesellschaft ist für mich augenscheinlich. Die Relevanz von Filmen als Quelle und Analysematerial für politikwissenschaftliche Untersuchungen erlangte erst in den letzten Jahren verstärkt Beachtung. Ich bin mit meiner Dissertation in ein Gebiet vorgedrungen, das politikwissenschaftlich noch nicht so recht erschlossen war. Die Zahl der Diplomarbeiten, Dissertationen und Lehrveranstaltungen, die sich mit Film als Quelle politikwissenschaftlicher Untersuchungen auseinandersetzen, ist allerdings in den letzten Jahren stark angestiegen.

In der Auswahl von ungewöhnlichen Themen liegen große Chancen, aber auch große Risiken: die Anerkennung der eigenen Arbeit durch die wissenschaftlichen Gemeinschaft ist für eine Karriere in diesem Bereich nicht unwichtig. Gleichzeitig ist es, um sich in einem Bereich zu profilieren, notwendig, einen neuen Beitrag zu leisten. Niemand ist interessiert an der hundertsten Analyse nach dem selben Schema mit einem neuen Fallbeispiel. Neue Beiträge, außergewöhnliche Methoden, gewagte Themengebiete sind zwar vielleicht spannend zu lesen, passen aber eventuell nicht in die Publikations- und

Forschungsstrategie des wissenschaftlichen Fachbereiches. Nichtsdestotrotz sind sie notwendig, um wissenschaftliche Horizonterweiterung voranzubringen. Deswegen möchte ich diese Dissertation all jenen widmen, die Wissenschaft nicht darin sehen, Dinge zu bearbeiten, die sich auf sicherem, universitär anerkanntem Terrain befinden, sondern die das Wagnis auf sich nehmen, neue, ungewöhnliche Bereiche zu erforschen, auch wenn sie dafür seltsame Blicke, ein Kopfschütteln und sonst wenig Unterstützung ernten.

Einleitung

Perspektive

Sonntag Nachmittag, 15 Uhr – ein Abenteuerfilm auf FS ¹. Meistens ein Western (*Winnteou* oder *Der Schatz im Silbersee*), manchmal ein Mantel-und-Degen-Abenteuer a lá *Die 3 Musketiere* oder - zu meiner großen Freude - ein Piratenfilm. *Captain Blood* oder, viel später, neuere Produktionen wie *Die Piratenbraut* fanden meine ungeteilte Aufmerksamkeit und große Begeisterung. Leider war das Piratengenre während meiner Kindheit, in den 80er Jahren, nicht so beliebt, dass es im Fasching opportun gewesen wäre, als Pirat (und schon gar nicht Piratin) verkleidet zu gehen. Gegen Cowboys und -girls, Musketiere oder Zorros hatten die PiratInnen keine echte Chance. Auch die Spiele mit den Nachbarskindern hatten selten das Piratengenre als Grundlage – das mag allerdings auch mit der geographischen Lage des heimatlichen Dorfes zu tun haben: ohne Meer, See oder zumindest aufgestauten Fluss spielt es sich eben schlecht PiratIn.

¹ Bis 1992 (Umbenennung in ORF 1) einer von zwei öffentlich-rechtlichen österreichischen Fernsehsendern.

Als Kind war ich vor allem von der Freiheit und Ungebundenheit der PiratInnen begeistert. Jede noch so ausweglos scheinende Situation meisterten sie mit Bravour und einem flotten Spruch auf den Lippen und - sofern sie «die Guten» waren - stiegen am Schluss immer mit einem Schatz, ihrer Liebe, der geretteten Ehre oder all den dreien aus. Die erotisch-sexuelle Komponente hat mich als Kind noch weniger interessiert (zumindest nicht bewusst). Heute schaue ich mir keinen Errol-Flynn-Film an, ohne nicht die knackenge Hose und das bis zum Bauchnabel offene Hemd zu bemerken. Mit Johnny Depp und Orlando Bloom wird die Bandbreite der sexy Männer sogar noch erweitert. Auch die Frauenrollen machen in punkto Sexualität einen spannenden Wandel durch – sind sie zu Beginn der 30er Jahre noch die in weiße Rüschen gehüllten, Gouverneurstöchter, die sich zwar gegen die Vaterfigur auflehnen, sich dennoch im Endeffekt dem System fügen, so darf Morgan Adams - *Die Piratenbraut* - schon erfolgreich ein eigenes Schiff kommandieren, ihre Liebe finden, einen Schatz bergen und muss am Schluss nicht einmal sterben.

Politikwissenschaftliche Relevanz

... von PiratInnen

Mit den aktuellen Entwicklungen in Somalia, rund um das Horn von Afrika, erlangt das Thema *Piraterie* immanent politische Aktualität. PiratInnen kapern entlang der Küste von Somalia mit Speedbooten Tanker und Luxusyachten, nehmen die Besatzung als Geisel und fordern Lösegeld. Im Jahresbericht des International Maritime Bureau heißt es „im vergangenen Jahr seien 49 Schiffe mit 889 Crew-Mitgliedern entführt, auf 46 Frachter sei gefeuert worden. 32 Beschäftigte seien verletzt, elf ermordet worden.“ (Härpfer 2009) Reedereien und SchiffseigentümerInnen fordern militärische Begleitung an, wenn ihre Schiffe die betroffenen Gebiete passieren müssen. In diesem Fall werden die RäuberInnen hauptsächlich von den Medien als PiratInnen bezeichnet. Es handelt sich also um eine begriffliche Fremdzuschreibung. Anders ist der Fall im Bereich der sogenannten „Content-Piraterie“ im Internet. Mittlerweile hat die Praxis des (illegalen) Herunterladens von Dateien aus dem Internet die Ecke der marginalisierten ÜbeltäterInnen verlassen und sich zum Breitenphänomen entwickelt (vgl. Taglinger

2009). Eine kürzlich veröffentlichte Studie aus Kanada zeigt, dass 45% der InternetnutzerInnen finden, dass Musik und Videos gratis aus dem Internet bezogen werden können sollten. Nur 3% halten eine derartige Praxis für rechtswidrig (vgl. Exchange 2009). Die Betreiber einer Internetplattform, auf der Musik, Videos und Texte per Torrent-Download getauscht werden können, haben dieser den klangvollen Namen *The Pirate Bay* (<http://thepiratebay.org/>) gegeben. Die beiden Betreiber stehen momentan wegen mutmaßlicher Urheberrechtsverletzung vor Gericht, der Prozess ist allerdings noch nicht entschieden und die Torrent-Tracker Seite immer noch online. Die beiden verstehen sich nach eigenen Aussagen als „Internet-Piraten“ (vgl. Borchert 2009). In diesem Fall ist der Begriff "Pirat" oder "Piratin" eine positive Selbstzuschreibung.

Piraterie hat in den letzten Jahr(zehnt)en also ein reales politisches Revival erlebt. Die beschriebenen Beispiele stellen nur zwei besonders markante Ausprägungen dieses Phänomens dar. Gerade die Verwendung des Begriffes „Pirat“ oder „Piratin“ als Selbstzuschreibung, wie im Falle der Betreiber von *The Pirate Bay*, lässt die Frage nach den möglichen Hintergründen und Motiven für derartige Identifikationen auftauchen. Im Unterschied zur Situation in Somalia, wo die dort agierenden PiratInnen wahrscheinlich viel gemeinsam haben mit ihren realen historischen KollegInnen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, zumindest in Bezug auf ihre Methoden, Absichten und Hintergründe, bezieht sich die Selbstzuschreibung der Internet-PiratInnen auf ein mythologisiertes, idealisiertes Bild der Piraterie. Es impliziert eine emanzipatorische, subversive, kapitalismuskritische Absicht von Piraterie, die in der Realität (im 16. & 17. Jahrhundert) in der Art und Weise sicher nicht gegeben war. Die Darstellung von PiratInnen in Filmen ist eng verknüpft mit dieser mythologisierten Darstellung, zumindest wenn es sich um positive Identifikationsfiguren handelt. PiratInnen als negative Figuren werden in Filmen näher an den tatsächlichen historischen PiratInnen charakterisiert. Piratenfiguren bieten gerade durch ihre schwere Fassbarkeit und den hohen Grad an Mythologisierung, den sie durch die Gesellschaft erfahren, eine ideale Projektionsfläche für Phantasien und Zuschreibungen. Welche Ideale und Mythen, Sehnsüchte und Ängste sind mit der Figur des Piraten und der Piratin verknüpft? Warum wird die Piratenfigur im aktuellen gesellschaftspolitischen Kontext zu einer scheinbar positiven Identifikationsfigur? Eine Möglichkeit diese Fragen zu beantworten stellt die Analyse von piratischen Figuren in Filmen dar. "Der Mainstream des Kinos verweist auf den Mainstream der politischen Kultur." (Dörner 2001; 215)

In Piratenfilmen wird durch die Art und Weise, wie die handelnden Figuren charakterisiert werden, eine Möglichkeit der Interpretation und Mythologisierung piratischer Figuren angeboten. Diese Interpretationen, analysiert im jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontext, geben Einblick in die sozio-kulturellen Projektionen der jeweiligen Zeit auf Piratenfiguren. Ein Hauptaugenmerk meiner Analyse richtet sich demnach auf die Identifikationsfiguren, die dem Publikum im Film angeboten werden.

...von Filmanalyse

Die im vorigen Kapitel angesprochenen Zusammenhänge zwischen realen Ereignissen und filmischen Darstellungen verweisen auf den immanent politischen Charakter populärkultureller Produktionen. Der Politologe Andreas Dörner, der in seinen Arbeiten von einer engen Verknüpfung zwischen politischer Kultur und Medienkultur ausgeht, definiert politische Kulturforschung als ein „intersubjektives Phänomen“ (Dörner 2006; 591). Es handelt sich nicht um eine individuelle Interpretation von Realität, sondern um „eine Größe, die man mit anderen teilt“ (ebenda), die eben dadurch gesellschaftspolitische Relevanz bekommt. Politische Kulturforschung nimmt sich der „Konstruktionen erste Ordnung“, die im Alltagsverständnis von Menschen entstehen, an und entwickelt „Konstruktionen zweiter Ordnung“, die auf wissenschaftlicher Analyse fußen. Dörner beschreibt diesen Prozess, nach Alfred Schütz, wie folgt:

1. „Politische Kultur besteht aus „Konstruktionen erster Ordnung“, aus den Wahrnehmungen und Deutungen, die Menschen entwickeln, um sich in ihrer politischen Alltagswelt zu orientieren und sinnhaft zu handeln. Diese Wahrnehmungen und Deutungen sind in hohem Maß tradiert, der einzelne Akteur findet sie als kulturelle Gegebenheit vor und eignet sie sich in je spezifischer Brechung im Verlauf langfristiger Sozialisationsprozesse an.

2. Die Politische Kulturforschung entwickelt „Konstruktionen zweiter Ordnung“, d.h. Begriffe, Theorien, Forschungskonzepte, um diese deutende Alltagspraxis der Menschen zu rekonstruieren und als seinerseits wirksamen Faktor politischer Realität zu beschreiben.

Politische Kulturforschung beschäftigt sich also konkret mit Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, mit Erwartungshaltungen, Werten und Normen, mit Einstellungen und Vorstellungen, Wissensbeständen und Identitäten, Gefühlen und Normalitätsstandards,

die das politische Alltagsleben in einer Gesellschaft oder in einem Teil derselben prägen.“ (Dörner 2006; 591f)

Die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster, Werte und Normen, mit denen sich die Kulturforschung² beschäftigt, werden in zunehmendem Maß auch in populären Medien gesucht und gefunden. Populäre Kultur rückt seit den 1960er Jahren verstärkt in den Fokus zunächst der Cultural Studies, dann auch der Politischen Kulturforschung (vgl. Spitaler 2005; 26). In der Politikwissenschaft gehört Politische Kulturforschung mittlerweile zu einem als genuin politikwissenschaftlich akzeptierten Themenfeld der *polity* Forschung (vgl. Bernhardt/Hadj-Abdou/Liebhart/Pribersky 2009; 16) In diesem Verständnis sind auch populäre Filme, Produktionen, die scheinbar nur der oberflächlichen Unterhaltung dienen, Kampfplatz um Macht- und Herrschaftsverhältnisse in einer Gesellschaft. Die Cultural Studies sprechen in diesem Zusammenhang von "signifikanten Praktiken" oder "kulturellen Produkten" (wie zum Beispiel Texte, Filme, Kleidung, Photographien, Gesten, etc.), die Interpretationsmaterial für das Verstehen von Gesellschaften bieten und gleichzeitig Ausdruck der Macht- und Herrschaftsverhältnisse einer Gesellschaft sind (vgl. Turner 1996, 16).

Ein besonders plastisches Beispiel für die Auseinandersetzung in Bezug auf Film und Gesellschaft stellt der Hays-Code (oder Production-Code) dar. Der Production-Code legte die moralischen Richtlinien dafür fest, was der amerikanischen Öffentlichkeit im Film zugemutet werden konnte. Er wurde von Will H. Hays, dem damaligen Vorsitzenden der Motion Pictures Producers and Distributors Association (seit 1945 die Motion Picture Association of America), eingeführt und deshalb auch kurz Hays-Code genannt. Der Code wurde 1931 als Reaktion auf die steigende Bedeutung der Filmindustrie aufgesetzt, hatte allerdings zunächst wenig Griffigkeit. Erst 1934 wurde die Production Code Administration gegründet, ein Büro, das von nun an jeden Film, der herausgegeben wurde, anhand der Richtlinien des Production Codes prüfte und beurteilte. Filme, die nicht freigegeben werden konnten, durften nicht ins Kino gebracht werden. Die Auseinandersetzung um Herrschaftsansprüche findet hier gleich auf

² Die Entstehung des Forschungsfeldes ‚Politische Kulturforschung‘ ist eng mit der im Jahr 1963 von Gabriel A. Almond und Sidney Verba vorgelegten vergleichenden Studie *The Civic Culture* verbunden. Der von Almond eingeführte Begriff der ‚Politischen Kultur‘ fand im Rahmen dieser Studie große Beachtung, die in fünf Ländern (Großbritannien, USA, Italien, Deutschland, Mexiko) aus vergleichender Perspektive nach den kulturellen Faktoren fragte, die die Entwicklung demokratischer Institutionen behindern oder diese befördern (vgl. Almond/Verba 1963; Bernhardt 2009).

unterschiedlichen Ebenen statt: auf der einen Seite auf der Ebene von politischen Gesetzen und Richtlinien, die mit Hilfe eines administrativen Apparates umgesetzt wurden, auf der anderen Seite auf der Ebene der politischen Kultur, indem die Richtlinien von den ProduzentInnen selbst befolgt wurden. Eine derart augenscheinliche Verknüpfung zwischen politischen Absichten und Filminhalten gibt es sonst nur im Bereich der dezidiert politischen Propagandafilme (vgl. Mayrhofer 2007; 26f).

„Der Film als Kunstwerk deutet auf ökonomische, politische und gesellschaftliche Dimensionen hin, die im Film ihren Ausdruck finden und ohne deren Berücksichtigung der Film nicht adäquat analysiert werden kann.“ (Mayrhofer 2007; 28f). Umgekehrt kann über die Normen und Werthaltungen einer Gesellschaft durch eine Filmanalyse nur dann eine Aussage getroffen werden, wenn die ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Dimensionen dieser Gesellschaft in ihrem historischen Kontext berücksichtigt werden. Filme stellen also immer beides dar: einerseits Ausdruck, andererseits Bedingung für gesellschaftspolitische Normen und Werthaltungen. Populäre Filme sind sowohl Bewusstsein schaffendes als auch Bewusstsein spiegelndes Element einer Gesellschaft. Das impliziert noch eine weitere Funktion von (populären) Filmen: sie haben bewahrende Funktion, indem sie Erwartungen, Normalitätsvorstellungen, Werte und Sinnkonstruktionen einer Gesellschaft stabilisieren, sie dienen somit der Persistenz politischer Kulturen (vgl. Dörner 2006; 610). Auf der anderen Seite können sie Veränderungstendenzen unterstützen und Verstärker von Wandlungsprozessen sein, in dem sie neue Wertpräferenzen immer wieder in den öffentlichen Wahrnehmungsraum bringen und diese dadurch für breitere Teile der Bevölkerung "normal" und akzeptabel machen (vgl. ebenda).

Erkenntnisinteresse

Der Piratenfilm als Genre ist politisch geprägt von der Auflehnung einer Gruppe gegen eine Staatsmacht. Diese Auflehnung wird in der Darstellung, in den Filmen, positiv oder negativ konnotiert. Die PiratInnen dürfen am Schluss gewinnen oder werden besiegt. Ich möchte in meiner Dissertation untersuchen, wie sich der Wandel in der moralischen Bewertung der Figur des Piraten oder der Piratin im Laufe der Zeit vollzogen hat.

Freiheit, Unabhängigkeit und hedonistische Lebensweise gewinnen auf Kosten

von Nationalgefühl, Ehrenhaftigkeit und strenger Disziplin an Bedeutung.³ Dieser Wertewandel lässt sich vor allem an der Figur des Helden und der Heldin festmachen. Je nachdem, ob sie (die HeldInnenfigur) dem PiratInnenmilieu angehört und in welcher Gesellschaft sie zum Schluss endet beziehungsweise gegen wen sie im Laufe des Films kämpfen muss (WidersacherIn), wird die Piraterie besser oder schlechter wegkommen. Ich betrachte diese Entwicklung im Zusammenhang mit geopolitischen, gesellschaftlichen Veränderungen der letzten Jahrzehnte. Als zweites Beispiel dafür, wie sich die Rolle des Helden oder der Heldin aufgrund von gesellschaftspolitischen Veränderungen selbst verändern muss, möchte ich den Wandel der Geschlechterrollen im Piratenfilm heranziehen.

Freiheit und Unabhängigkeit sind Werte, die zunächst Männern zugestanden werden. Männer dürfen *frei von* Land und Familie sein und *frei*, um Abenteuer *zu* erleben, wichtige Kämpfe zu bestehen und Reichtümer zu erwerben. Diese beiden Freiheitsverständnisse bedingen sich. Der Held ist frei von Verantwortung und Erwartungen, die an ihn gestellt werden könnten, und somit frei, um selbstbestimmt zu tun, was er will. Der freie Pirat gibt seine Freiheit nur für die Frau auf, an die er sein Herz verloren hat. Mit seinem Herzen verliert er gleichzeitig seine Freiheit, solange sein Herz seinem Schiff, der See und dem Abenteuer gehört, kann ihm nichts geschehen. **Frauen kommen in diesem Setting als Objekte der Begierde (Gouverneurstöcher) oder der Beförderung (Schiffe) vor. Diese strenge Rollenverteilung wird im Laufe der Zeit aufgeweicht – Frauen werden auch im Film zu handelnden Subjekten.** Beginnend mit den 50er Jahren, wo Frauen als Handlungsträgerinnen auftauchen, wenngleich sie als "unzureichende Männer" vorerst scheitern müssen, nehmen Frauen langsam auch verantwortungsvolle Rollen wahr, ohne scheitern zu müssen. Sie erlangen ein gewisses Maß an *Freiheit von* Erwartungen, die an sie gestellt werden, und somit auch die *Freiheit zu* tun, was sie für richtig halten. Auch diese Veränderung lässt sich an den Hauptfiguren ablesen und steht in einem direkten Zusammenhang zur Frauenbewegung und der gesellschaftlichen Diskussion über feministische Strategien und Gegenstrategien.

Ein in diesem Zusammenhang zentrales Element, das auch in jedem Piratenfilm Thema ist, sind Erotik und Sexualität. Der männliche Pirat symbolisiert die ungezügelte, freie sexuelle Kraft, der beinahe keine Grenzen gesetzt sind. Die Frau, als Gouverneurstochter zum Beispiel, sehnt sich danach, ebenfalls frei über ihre Sexualität

³ Die Thesen meiner Arbeit sind in diesem Kapitel durch Fettdruck gekennzeichnet.

verfügen zu dürfen. Sie liebt, ins Korsett gezwängt, den wilden Piraten gegen den Willen der Vaterfigur, die die hegemoniale Staatsmacht symbolisiert. Auch das Setting – die Karibik – ist von dieser exotischen Erotik geprägt, der in der Karibik viel mehr Handlungsspielraum gegeben wird als beispielsweise in England.⁴ Frauen als Piratinnen verfügen über die gleiche ungezügelte Sexualität wie männliche Piraten, dürfen damit allerdings entweder nicht überleben oder müssen unterworfen werden. **Macht und Gewalt in Zusammenhang mit Sexualität fügt dem Sex-Zeichen eine SM-Symbolik hinzu, die zumindest unterschwellig in jedem Piratenfilm vorkommt.** Piratenfilme vermitteln einen anarchischen Zugang zu Sexualität, der ob der strengen Regeln und Verbote gerade in diesem Bereich für das betrachtende Publikum ebenso aufregend wie erregend ist.

Entlang dieser drei Thesen werde ich insgesamt vier Filme aus den 1930er, 1940er und 1950er Jahren, die in den USA produziert wurden, untersuchen. Als übergeordnete Fragestellung verfolge ich die Bedeutung der Begriffe "Freiheit" und "Unabhängigkeit", wie sie in den Filmen vermittelt werden. Die Thesen bilden den Rahmen, in dem ich die Forschungsfrage meiner Dissertation beantworten werde: Welche Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Bedeutung von "Freiheit" und "Unabhängigkeit" lassen sich aus dem Umgang damit in US-amerikanischen Piratenfilmen der 30er bis 50er Jahre ziehen? Es geht mir nicht um eine filmwissenschaftliche Untersuchung des Quellenmaterials, sondern um die politikwissenschaftliche Analyse der gesellschaftspolitischen Verschränkung der filmischen Darstellung mit dem historischen Kontext. Der methodische Fokus wird daher auch nicht auf den klassischen filmwissenschaftlichen Methoden liegen. Die politikwissenschaftliche Filmanalyse ist eine eher junge Richtung innerhalb der Sozialwissenschaften. Am Wiener Institut für Politikwissenschaft sind mir bislang zwei Dissertationen bekannt, die in diesem Bereich geschrieben wurden: "Die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im amerikanischen Western" von Martin Weidinger (1999) und "Die Fetten Jahre sind vorbei – (Be)Deutungen des politischen Handelns in gegenwärtigen Spielfilmen" von Monika Mayrhofer (2007). Eine transdisziplinäre Vorgehensweise schien mir daher beim Erarbeiten der Inhalte nicht nur sinnvoll, sondern vor allem notwendig. In den Kommunikationswissenschaften bin ich methodisch und theoretisch genauso fündig geworden wie in der Soziologie, der

⁴ Die Strategie, Themen, die gesellschaftlich tabuisiert sind, in fremde, exotische Länder zu versetzen, ist eine alte Strategie in Literatur und Film (vgl. Dietrich 2002).

Geschichte und den Cultural und Gender Studies. Insofern stellt diese Dissertation einen weiteren Baustein zu einer interdisziplinären, sogar interfakultären wissenschaftlichen Zusammenarbeit dar.

Freiheit und Unabhängigkeit sind die zentralen Begriffe meiner Arbeit und ziehen sich wie ein roter Faden durch alle anderen Analysekatogorien. Wenn es um die Auflehnung gegen eine übergeordnete Staatsmacht geht oder auch wenn die Befriedigung sexueller oder anderer körperlicher Bedürfnisse zur Diskussion stehen, in beiden Fällen werden immer die Begriffe Freiheit und Unabhängigkeit verhandelt. Mein dazu formuliertes Erkenntnisinteresse und meine Thesen bewegen sich in eben diesem Spannungsfeld.

Begriffsklärungen

Im Folgenden werde ich die von mir verwendeten Analysebegriffe definitorisch umreißen. Ich beziehe mich dabei auf Ansätze von Adorno/Horkheimer (2004), Berlin (2006), Flicker (1998), Foucault (1976/1977) sowie Ladwig (2004). Entlang der dort vorgeschlagenen Definitionen diskutiere ich die Begriffe, wie sie im Kontext meiner Arbeit angewendet werden.

Freiheit und Unabhängigkeit

„Mehr ahnungsvoll als verstanden ist die Sehnsucht nach ihr, und doch oder gerade deshalb vermag sie Herzen zu gewinnen“ (Ladwig 2004; 83) – so leitet Bernd Ladwig seinen Text über die „Freiheit“ ein. Gerade im filmischen Kontext treffen diese Zeilen auf großen Widerhall. Kaum ein Film, der sich nicht mit Freiheitskonzepten, zumindest implizit, befasst. Im Piratenfilm treffen wir auf die Freiheit als anzustrebendes Gut. Eng verknüpft mit „Unabhängigkeit“, die als Bestandteil von Freiheit diskutiert wird.

Seit der französischen Revolution 1789 ist „Freiheit“ zu einem Begriff geworden, den sich jedes System auf die Fahnen schreibt und mit dessen Hilfe jedes System seine Politik in diesem Kontext legitimiert (vgl. Greven 2003; 147). Die Bedeutungen von Freiheit sind so vielschichtig wie die Verwendung des Begriffes selbst. Im Kontext dieser Arbeit, in der Analyse der Piratenfilme geht es zunächst um die unmittelbare physische Freiheit. **Freiheit** also im Sinne von Nicht-gefangen-sein oder Nicht-ingesperrt-sein. Die Abwesenheit von Zwang. „Zwang setzt einen willentlichen Eingriff anderer Menschen in den Bereich voraus, in dem ich sonst handeln könnte“ (Berlin 2006; 202). Wenn also

jemand daran gehindert wird die süßen Früchte von den Bäumen zu pflücken, dann ist das eine Einschränkung der persönlichen Freiheit. Wenn die Person einfach nur zu klein ist, und deswegen die Äste nicht erreicht, dann kommt kein äußerer Zwang zur Anwendung, es wird daher die Freiheit nicht eingeschränkt.

Dies bezeichnet Ladwig als „negative Freiheit“, Freiheit *von* etwas, in diesem Fall die Abwesenheit von Zwang. Piratistische Figuren sind zunächst im negativen Sinne frei: sie tun und lassen was sie wollen, sie sind keinen Vorgaben unterlegen, sie lassen sich von nichts und niemandem einschränken. „Freisein in diesem Sinn bedeutet für mich, daß ich von anderen nicht behelligt oder gestört werden. Je größer der Bereich der Ungestörtheit, desto größer meine Freiheit.“ (Berlin 2006; 203) In diesem Verständnis bleibt das Individuum, die Einzelperson objekthaft. Sie ist Objekt derer, die ihre Freiheit einschränken. Sie reagiert auf Handlungen und Einflüsse von außen.

In Erweiterung dazu steht die *positive* Freiheit. Auf dieser zweiten Ebene geht es um die Freiheit, selbst zu Entscheiden, Subjekt zu werden, zu handeln – unabhängig von äußeren Einflüssen. Diese Unabhängigkeit bedeutet im piratistischen Kontext zum Beispiel die Abwesenheit einer Nation, der man sich verpflichtet fühlt, oder einer Familie um die man sich sorgen muss. Eine autonome Souveränität, die freiwillig aufgegeben werden kann (für beispielsweise die Liebe oder die Nation), zu deren Aufgabe man allerdings nie gezwungen werden darf. Diese *positive* Freiheit ist ein vernunftbegabter Ansatz, beruhend auf dem Gesellschaftsvertrag von Rousseau (1762), in dem vernünftige Individuen über die Ausgestaltung der Gesellschaft gleichberechtigt verhandeln. „Wer frei ist, so sagen ihre Anhänger, unterliegt nicht irgendwelchen Launen. Vielmehr gehorcht er den Geboten der Vernunft. Der wahrhaft freie Mensch wird von der richtigen Instanz in sich *regiert*: Er bringt sein höheres Selbst als Geistwesen zur Geltung und erhebt sich damit über die Tierwelt, der er als bloßes Triebbündel verhaftet bliebe.“ (Ladwig 2004; 84). Die vernunftbegabte Freiheit ist meist die Lösung, die Versöhnung im Film. Die zunächst wilde, freie Piratenfigur vollzieht den Wechsel zum vernunftbegabten Wesen oder findet im Tod ihr gerechtes Ende. Der Wandel zum Subjekt, das Verantwortung für sein Tun übernimmt und nicht mehr den Launen des Schicksals oder der Gesellschaft ausgesetzt ist, ist vollzogen. Berlin beschreibt dies folgendermaßen: „Ich will, daß mein Leben und meine Entscheidungen von mir abhängen und nicht von irgendwelchen äußeren Mächten. Ich will das Werkzeug meiner eigenen, nicht fremder Willensakte sein. Ich will Subjekt, nicht Objekt sein; will von Gründen, von bewußten Absichten, die zu mir

gehören, bewegt werden, nicht von Ursachen, die gleichsam von außen auf mich einwirken“ (Berlin 2006; 211).

Noch ein Stück weiter geht der Freiheitsbegriff von Adorno/Horkheimer (2004). In der Dialektik der Aufklärung definieren sie ihre „petitio principii -, daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist“ (Adorno/Horkheimer 2004; 3). Sie beziehen in ihre Überlegungen das das Individuum umgebende System mit ein. Dieses System – die Schule, die Kulturindustrie, die Massenmedien, etc. – schränken das Individuum ein und verhindern so dessen freie Entfaltung (Bevc 2007; 47f). In der Analyse der Piratenfilme habe ich diese umgebende Systematik in den Begriffspaaren systematisiert, die ich in weiterer Folge vorstellen werde.

Nation und Heimat

Freiheit und Unabhängigkeit werden im Film durch die Zugehörigkeit zu einer Nation, durch die Liebe oder durch Macht und Gewalt eingeschränkt. **Nationen** sind Zusammenschlüsse von Menschen, die sich aufgrund unterschiedlicher Faktoren zusammengehörig und von anderen unterschieden fühlen (vgl. Riescher 2003; 321). In der historischen Bezugsrealität der Piratenfilme sind Nationen vor allem definiert durch ihr Staatsgebiet und den Herrscher oder die Herrscherin, dem oder der das Land unterworfen ist. Im historischen Kontext ist Nation sehr stark verknüpft mit Herrschaft. Herrschaft ist in dem Sinn eine königliche Herrschaft. Bevc beschreibt den Ansatz von Aristoteles, den dieser in der „Nikomachischen Ethik“ beschreibt: „Herrschaft, vor allem gute Herrschaft, hat immer etwas mit der inneren Ordnung des Herrschers oder der Beherrschten zu tun“ (Bevc 2007; 58). In den Filmen kommt diese Theorie oft zum Tragen: ist der Herrscher oder die Herrscherin korrumpiert ist auch die Nation in sich faul. Herrschaft ist im Piratenfilm immer vertikal organisiert. Selbst die demokratischen Strukturen auf Piratenschiffen sind der Befehlsgewalt des Kapitäns oder der Kapitänin unterworfen. Es handelt sich eher um einen Herrschaftsvertrag wie Hobbes ihn im Leviathan beschreibt, als um eine tatsächlich egalitäre Struktur. Symbolisch stehen die im Film zitierten Nationen für zeitgenössische nationale Akteure, in *The Sea Hawk* beispielsweise steht Spanien für das nationalsozialistische Deutschland. Die Herrschaftslegitimation erfolgt im nationalen Zusammenhang durch Tradition, im piratischen Kontext durch Charisma (vgl. Weber 1972; 124). **Heimat** beschreibt in diesem Fall den emotionalen Bezug der Figuren zu ihrer Herkunftsnation oder –region. Heimat ist immer positiv konnotiert und stellt den politisch relevanten Begriff dar, der das

Zugehörigkeitsgefühl der Figuren definiert. Heimat ist das geliebte Objekt, im filmischen Kontext oft weiblich konnotiert. Sie dient zur Fokussierung der Liebe des Mannes, der ohne Frau (im Kriegszustand) lebt (vgl. Theweleit 1986; 82f).

Liebe und Erotik

Liebe meint im Kontext dieser Arbeit die romantische, fast immer heterosexuelle Beziehung der Figuren zu anderen Personen, die manchmal auf (symbolische) Gegenständen verlagert wird. Eva Flicker (1998) bezieht sich in ihrer filmanalytischen Dissertation *„Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion – Spielfilmromanzen aus Hollywood“* vor allem auf Niklas Luhmann und dessen Analyse von Liebe und Sexualität als soziale Konstruktionen. Luhmann meint, „Liebe ist der kulturelle Begriff dafür, daß Intimbeziehungen etwas bedeuten und daß das, was sie einem selbst bedeuten, gleichzeitig auch dem anderen etwas bedeutet. [...] Und dafür gibt es diese alte Vorschrift, diese alte Vorstellung, daß Liebe eine Zweierbeziehung ist, die sich als solche aus der Welt ausgrenzt.“ (Luhmann 1987; 73 nach Flicker 1998; 7). Liebe beschreibt also eine bedeutsame Beziehung zwischen zwei Menschen, die sich durch Exklusivität auszeichnet. In fast jedem Film nimmt eine Liebesbeziehung eine zentrale Rolle in der Handlung ein. Zeitweilig ist im Piratenfilm auch die Heimat oder das Schiff Bezugsobjekt der Liebe. Im Laufe des Films verlieren die symbolischen Gegenstände auf Kosten der „wahren Liebe“ an Bedeutung. Die Darstellungen von Liebe haben normativen Charakter: sie zeichnen eine gewünschte Monogamie sowie Exklusivität und vermitteln, dass es den „Richtigen“, die „Richtige“ gäbe, man ihn oder sie erst finden müsse. „Es herrscht Konsens darüber, daß man nur eine Person liebe könne“ (Flicker 1998; 25). Ein Ausdruck dieses Liebesdiskurses ist das erotische Begehren. **Erotik** beschreibt die sexuelle Komponente der Liebe. In Filmen kommt Erotik durch Küsse, Umarmungen oder schmeichelnde Blicke ins Spiel, aber auch durch angedeutete oder tatsächliche Gewalt der geliebten Person gegenüber. An dieser Bruchlinie entsteht die Verknüpfung zu sadomasochistischen Zitaten und Symboliken (vgl. Kapitel 1.4.).

Macht und Gewalt

Macht und Gewalt hängen nicht notwendigerweise zusammen, allerdings ist „Macht [...] nur dann dauerhaft glaubwürdig, wenn sie von Zeit zu Zeit demonstriert wird.“ (Bevc 2007; 73). **Macht** wird hier ebenfalls auf zwei Ebenen diskutiert: Zum Einen wird Macht als die direkte physische Möglichkeit durch körperliche oder technische Überlegenheit

auf andere einzuwirken dargestellt. Diese „*Macht über*“ andere (Bevc 2007; 73) bedient sich oft der direkten personellen **Gewalt** als Mittel. Sie dient dazu die eigenen Interessen gegenüber anderen durchzusetzen. Dieses Verständnis von Macht entspricht dem geläufigen Alltagsverständnis von Macht in der Gesellschaft. Zum Anderen wirkt Macht auf einer strukturellen Ebene in systematischen Machtbeziehungen, in der sich die Figuren innerhalb eines Staatsgefüges, eines Geschlechtergefüges oder eines Hierarchiegefüges bewegen. Macht in diesem Verständnis kann als „*Macht zu*“ (Bevc 2007; 73) begriffen werden. „*Macht zu*“ beschreibt eine Möglichkeit zu handeln, ohne dass ein direktes Gegenüber benötigt wird. Foucault beschreibt die zwei verschiedenen Arten von Macht als „repressiv“ oder „nicht diskursiv“ in *Überwachen und Strafen* (Foucault 1976), indem mittels Macht über andere verfügt wird, und „produktiv“ oder „diskursiv“ in *Der Wille zum Wissen* (Foucault 1977), indem durch diskursive Praktiken Gesellschaft konstituiert wird. Im Piratenfilm begegnen wir Macht hauptsächlich in einem repressiven Erscheinungsbild und in Verbindung mit Gewalt.

1. Theorie & Methode

1.1. Film als Quelle politikwissenschaftlicher Untersuchungen

Das 20. Jahrhundert kann als das Jahrhundert der bewegten Bilder, des Films, bezeichnet werden. Der steile Aufstieg der Filmindustrie begann in den 20er Jahren mit den ersten Kinos, in denen eine immer größer werdende Anzahl von Menschen als Publikum bespielt und begeistert wurde. Heute kann beinahe jede Person, die über einen Computer und Internetzugang verfügt, eigene, selbst gedrehte Videos auf youtube⁵ oder myspace⁶ stellen und wird somit selbst zur Produzentin oder zum Produzenten, zum Regisseur oder zur Regisseurin, zur Hauptdarstellerin oder zum Hauptdarsteller: zu Filmschaffenden.

In der Alltagskultur nehmen Filme spätestens ab dem Zeitpunkt, als sie mit Erfindung des Fernsehapparates in den 50er Jahren verstärkt in die Einzelhaushalte drängten, eine wichtige identitätsstiftende Rolle ein (vgl. Krenn 2008). Halbstarke wären gern wie „der

⁵ <http://www.youtube.com/>

⁶ <http://www.myspace.com/>

Wilde“⁷ Marlon Brando (*The Wild One*, USA 1953), Draufgänger wie Errol Flynn (*The Adventures of Robin Hood*, USA 1938) und einsame Kämpfer für die Gerechtigkeit finden in Clint Eastwood (*Dirty Harry*, USA 1971) ihren Helden. Für Frauen gab es wenig Möglichkeiten, sich abseits der passiven, wartenden, liebenden Ehefrau oder Verlobten positive Identifikationsfiguren zu suchen. Es gab Marilyn Monroe als immer leicht verwirrte, aber sehr begehrenswerte Frau, Greta Garbo, die immer unerreichbare Göttin, Mae West, die oft nymphomanische Frauen spielte – all diese Frauen galten entweder nicht als schicklich oder vollzogen den Wandel zur liebenden Ehefrau im Laufe des Films (vgl. Seeßlen/Weil 1980).

Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts gewannen Filme als wertvolles Interpretations- und Datenmaterial zur Erforschung von kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Prozessen und Wertesystemen immer größere Bedeutung. Filme als Quelle sozialwissenschaftlicher Untersuchung fanden Eingang in zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten und Artikel. Dokumentar- und Propagandafilme wurden bereits im 2. Weltkrieg, damals vor allem von der jeweils gegnerischen Partei und hauptsächlich aus strategischen Gründen analysiert. So analysiert zum Beispiel Gregory Bateson 1943 in einem Beitrag den Film „Hitlerjunge Quex“, der im September 1933 gespielt worden ist. Er beschreibt die unterschwellige ideologische Propaganda, die mit diesem Film betrieben wurde. „It consists not of isolated utterances but of themes built into the structure of the plot in such a way that the audience, while enjoying the plot, will necessarily accept the underlying themes as basic premises which need never be articulately stated. The underlying themes, which are expertly woven into a background for the promotion of Nazism, are the themes of pre-Nazi German family life – are, in fact, the themes which cultural analysis is best equipped to recognise“ (Bateson 1943; 73)⁸. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem populären Film fristet immer noch ein minder beachtetes Dasein.

Frank Stern, Professor am Wiener Institut für Zeitgeschichte, kritisiert den niederen

7 Helmut Qualtinger hat hierüber ein großartiges Lied „Der Halbwilde“ geschrieben. Es handelt von einem jungen Mann, der sich den Traum seiner Generation erfüllt und sich wie Marlon Brando ein Motorrad kauft.

⁸ „Es sind keine isolierten Bemerkungen, sondern Themenkomplexe, die in die Struktur der Geschichte eingewoben sind. So, dass das Publikum, während es die Geschichte genießt, völlig selbstverständlich die darunterliegenden Themen akzeptieren wird, ohne dass sie jemals klar ausgesprochen werden müssen. Die unterschweligen Themen, die ausgezeichnet in die Geschichte eingebaut sind, um den Nationalsozialismus zu propagieren, sind Themen einer deutschen Familie kurz vor der Nazi-Zeit – es sind de facto Themen, die in einer kulturwissenschaftlichen Analyse am besten erkannt werden können.“

Stellenwert, den der populäre Film in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung immer noch einnimmt. „Die ernsthafte Beschäftigung mit Film als dem wichtigsten Medium des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts steht eigentlich immer noch am Anfang des Brückenbaus zwischen humanistischem Kulturanspruch und inhaltlich immens reduzierter Warenproduktion für den schnellen und folgenlosen Bildverzehr.“ (Stern 2007; 17) Die Frage, die hier aufgeworfen wird, ist also, ob der populäre Film, dessen hauptsächliche Funktion es ist, ein Massenpublikum zu unterhalten, in einer humanistisch-wissenschaftlichen Arbeit interpretiert werden kann und soll. Die Cultural Studies haben sich eben dieses Felds angenommen und das Populäre näher beleuchtet. Stern argumentiert weiter, dass Filme allein deswegen wichtig sind, weil sie das kollektive visuelle Gedächtnis einer bestimmten Zeit bilden.

„Kein Film, ob fiktional oder nicht-fiktional, umfasst das visuelle Wissen unserer Zeit, doch die Gesamtheit der verlorenen, wiedergefundenen und über die neuen digitalen Technologien potenziell global verfügbaren Filme schafft einen virtuellen Ort kollektiver Erinnerungen – ein umfassendes visuelles Gedächtnis.“ (Stern 2007; 12f) Für Stern als Historiker stellen Filme also ein wunderbares Archiv dar, auf das relativ problemlos von überall aus zugegriffen werden kann. Mit den Möglichkeiten des Sateliten- und Internetfernsehens, eines breiten DVD-Vertriebs und des Angebots „Film on Demand“, beispielsweise über iTunes downloadbar, stehen Filme als historische Zeugnisse unterschiedlicher Epochen sehr schnell zur Verfügung. Als Sozialwissenschaftlerin ist der Zugriff auf dieses Archiv ebenso wichtig wie praktisch, allerdings aus einer anderen Perspektive, mit einer etwas anderen Fragestellung. Populäre Filme sind für eine sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung und Interpretation deswegen interessant, weil sie als literarisches Produkt ihre Informationen nicht eindeutig und offensichtlich vermitteln, sondern gerade mehrdeutige, vielschichtige, mehrdimensionale Aussagen treffen, die interpretiert werden müssen, um verstanden zu werden. Üblicherweise laufen diese Interpretationen beim Betrachter und bei der Betrachterin automatisch und individuell ab. Sie werden sich je nach sozioökonomischem, bildungspolitischem, ethnographischem und kulturellem Hintergrund der Person mehr oder weniger voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zur alltäglichen Interpretation zeichnet sich eine wissenschaftliche Interpretation durch die systematische und methodisch fundierte Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial aus. An dieser Schnittstelle werde ich ansetzen und die im Film vermittelten Wertekategorien mit gesellschaftspolitischen

Umständen der Produktionszeit verschränken. Auf den methodischen Aufbau meiner Untersuchung werde ich im Folgenden noch genauer eingehen.

In der verfügbaren Literatur über Filmanalyse werden filmwissenschaftliche, kommunikationswissenschaftliche, soziologische, psychologische, politologische (...) ⁹ Theorien und Methoden zum Umgang mit Filmen vorgeschlagen. Das macht es schwierig, die Filmanalyse einer Disziplin eindeutig zuzuordnen. Ich möchte sie vielmehr als Methode verstehen, um filmwissenschaftliche, kommunikationswissenschaftliche, soziologische, psychologische oder politologische (...) Fragestellungen zu beantworten. Für meine Arbeit habe ich eine Mischung aus den in der Literatur vorgeschlagenen Herangehensweisen gewählt, der mir für die Beantwortung meiner Fragestellung am sinnvollsten schien. Mit Schwelling (2004) habe ich den Perspektivenwandel hin zu einem systemischen Verständnis von Kultur mitvollzogen.

"Seit den 1980er Jahren macht sich in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein Perspektivenwandel bemerkbar, der *Kultur* zunehmend in das Zentrum des analytischen Interesses und der wissenschaftlichen Betrachtungsweise rückt, und damit andere Schlüsselbegriffe, wie z.B. Gesellschaft ergänzt bzw. ablöst." (Schwelling 2004; 11) Dieser Perspektivenwandel drückt sich vor allem in meinem Verständnis der partiellen Vergleichbarkeit einer US-amerikanischen und einer europäischen Filmrezeption aus. In gewissem Sinne eignen sich Beobachtungen in dem einen Kulturkreis, um Rückschlüsse auf den andern zu ziehen, und umgekehrt. Die Cultural Studies haben mich in dieser Herangehensweise stark beeinflusst. Ursprünglich stark von einer literatur- und sprachwissenschaftlichen Richtung kommend, nehmen sie mittlerweile immer mehr interdisziplinären Raum in sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen ein. Diese Interdisziplinarität ermöglicht dem Forscher und der Forscherin Aspekte zu beleuchten, die innerhalb der eigenen Disziplin vielleicht nicht in dem Ausmaß relevant wären. Turner fasst in seiner Einführung in die Cultural Studies dies so zusammen:

„Cultural Studies is an interdisciplinary field where certain concerns and methods have converged; the usefulness of this convergence is that it has enabled us to understand phenomena and relationships that were not accessible through the existing disciplines.“

⁹ Diese Aufzählung kann noch um weitere wissenschaftliche Bereiche ergänzt werden.

(Turner 1996; 11)¹⁰

Wendet man also Filmanalyse mit einem kulturwissenschaftlichen Verständnis in einem politikwissenschaftlichen Zusammenhang an, so begibt man sich unweigerlich in ein interdisziplinäres Feld, indem man mit Theorien und Methoden anderer wissenschaftlicher Richtungen konfrontiert wird. Gerade die Soziologie, die Kommunikationswissenschaft und die Psychologie boten für mich viele Ansatzpunkte und Wege, die ich manchmal auch aufgenommen habe, um dann aber doch zu meinem Hauptstrang zurückzukehren. Nicht immer war es einfach, den Fokus auf dem politikwissenschaftlichen Zugang zu halten. Allzu verlockend wäre ein psychoanalytischer Blick, eine soziologische Beobachtung oder die Analyse von Filmsequenzprotokollen und deren kommunikationswissenschaftliche Bedeutung. Nichtsdestotrotz habe ich es geschafft, das Hauptaugenmerk auf die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe und Zusammenhänge der analysierten Filme zu legen und somit eine politikwissenschaftliche Betrachtungsweise zu rechtfertigen. Das Zusammenspiel von Politik, Medien und Gesellschaft ist keines, das heute noch großer Rechtfertigung bedarf. Krause meint in dem Band von Schwelling zur Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft: "Auch wenn man um eine zurückhaltende Bewertung bemüht ist und Vorstellungen von einer angeblichen Allmacht der Medien kritisch gegenübersteht, bleibt festzustellen, dass die Medien zweifellos ein wichtiger Faktor sowohl für die Meinungsbildung wie auch für die Politikvermittlung und Politikgestaltung sind". (Krause 2004; 85)

Mit der Auswahl der Filme, Hollywood-Produktionen, die in ihrem Anspruch und ihrer Machart auf die Unterhaltung der breiten Masse ausgerichtet sind, habe ich mich entschieden, populär kulturelle Normen und Werte in Bezug auf meine Forschungsfrage zu untersuchen. Ich gehe davon aus, dass das Ziel der Filme kein vordergründig politisches, Ideologie vermittelndes war, es also nicht in der primären Absicht der Produzierenden und Regieführenden lag, Werte und Ideologien zu vermitteln. Diese gilt eher als Beipack, der mit jedem Film unweigerlich mitgeliefert wird.

¹⁰ „Die Kulturwissenschaften sind ein interdisziplinäres Feld, in dem bestimmte Fragestellungen und Methoden konvergiert sind; das Praktische an dieser Konvergenz ist, dass sie uns die Möglichkeit gibt, Phänomene und Verhältnisse zu verstehen, die uns durch die existierenden Disziplinen nicht zugänglich waren.“

Wie werden also *Freiheit* und *Unabhängigkeit* für einen alltäglichen Kontext kodiert, für die breite Masse, die ins Kino geht, um unterhalten zu?

1.2. Systematische Filmanalyse

Um Filme interpretieren zu können muss vorher genauer geklärt werden, welche Ebenen der Filmanalyse in die Arbeit einfließen sollen. Ich habe mich für diese Arbeit auf das Produkt „Film“ beschränken und nach Kortes Vorschlag eine systematische Filmanalyse durchgeführt (Korte 2004).

Der Film als Produkt

„Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozeß, bei dem idealtypisch Produzent (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt bzw. konstituiert werden“ (Faulstich 2002; 17). Ich möchte diese Definition von Faulstich verwenden, sie allerdings an zwei Punkten verfeinern. Zum Einen geht es nicht nur um ästhetische Erfahrungen, sondern um ein umfassenderes Erlebnis, bei dem emotionale und rationale Empfindungen und Gedanken ebenso eine Rolle spielen wie ästhetische Erfahrungen. Zum Anderen gehe ich davon aus, dass das Filmerlebnis tatsächlich in dem Moment der Betrachtung konstruiert wird. Dies mag sich zum Teil decken mit dem, was die ProduzentInnen zu vermitteln suchen, muss es aber nicht zwangsläufig. „Der Hörer, nicht der Sprecher, bestimmt die Bedeutung einer Aussage“ (Foerster/Pörksen 2008; 100) meint Heinz von Foerster in einem Gespräch mit dem Kommunikationswissenschaftler Pörksen.

Filme vermitteln Botschaften nicht nur über den Dialog und das Bild, sondern ebenso über Musik, Geräusche, Schnittfolgen, Überblendungen, Kameraeinstellungen etc., „wobei die auditiv gegebenen Informationen die visuellen ergänzen und effektiv voll unterstreichen oder auch konterkarieren, ironisch oder ahnungsvoll zuspitzen können.“ (Korte 2004; 15) Wenn wir, wie Faulstich (2002), von einer Wahrnehmungspyramide ausgehen, so steht an der Spitze das visuelle Erlebnis, das Bild, gefolgt vom Dialog und dann erst von Musik, von Geräuschen und filmischen Bauformen. Es handelt sich also

um eine differenziert gesetztes Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren, die in der Rezeption meist nicht getrennt, oft nicht einmal bewusst wahrgenommen werden. Allein durch Filmmusik kann sehr viel an Atmosphäre vermittelt werden. Mittlerweile werden Soundtracks von Filmen getrennt verkauft und können sogar eigenständig für die jährlich vergebenen Academy Awards (Oscars) nominiert werden. Wer nicht tatsächlich seine volle Aufmerksamkeit auf die Musik richtet und sich bewusst macht, dass diese im Moment die Spannung, den Spaß oder die Aufregung produziert, wird diesen Einflussfaktor kaum bewusst wahrnehmen.

Wie kann der Film als Produkt für diese Arbeit sinnvoll analysiert werden? Eine Möglichkeit der Analyse von Filmen ist, Schnitte, Kameraeinstellungen, Handlungsstränge nach Häufigkeit, Dauer, Wiederholungen etc. zu quantifizieren. Allerdings, so meint Korte, ist für eine sozialwissenschaftliche Untersuchung eine inhaltsanalytische Quantifizierung nur dann sinnvoll, wenn mehrere, inhaltlich ähnliche Sequenzen miteinander verglichen werden. „Inhaltsanalytische Quantifizierungen beispielsweise über Anzahl, Länge und Abfolge von Kameraaktivitäten etc. sind für die Analyse eines Films wenig brauchbar, zumindest solange vergleichbare Angaben über eine repräsentative Anzahl anderer Filmbeispiele fehlen.“ (Korte 2004; 17) Da ich einen derartigen Vergleich nicht beabsichtige, habe ich mich bei der Analyse der Filme weder um Kameraaktivität, Licht, Geräusche, Musik noch Schnittabfolgen im Besonderen gekümmert. Die Auswirkungen dieser Techniken fließen zwar in die Interpretation ein, stellen allerdings keine eigene Interpretationsebene dar.

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die Elemente filmischer Gestaltung nach Korte (2004) geben. Sie stellen die Grundlage für die Beschreibung filmischer Sequenzen dar, und sollen als solche Eingang in diese Arbeit finden. Vor allem im Hauptteil werde ich mich auf diese Ausdrücke beziehen, wenn ich die untersuchten Sequenzen nachzeichne.

Elemente filmischer Gestaltung

Zunächst sind unterschiedliche Einstellungsgrößen zu unterscheiden. Eine Einstellung ist die kontinuierliche Filmbildreihe zwischen zwei Schnitten. Die Bezugsgröße ist in diesem Fall eine Person:

- Weit, Super-Total oder Panorama: Person in der Weite der Landschaft
- Totale: Person umgeben von viel Raum
- Halbtotale: Person füllt das Bildformat
- Amerikanische oder knee-shot: Person von Kopf bis Oberschenkel
- Nah: Kopf und Oberkörper der Person
- Groß: Kopf oder Hand der Person
- Detail: Auge, Nase oder Finger

(vgl. Korte 2004, 27)

Aus pragmatischen Gründen empfiehlt Korte bei der Beschreibung von Filmen – besonders, wenn sie nicht eine sequenzielle Analyse erfordern – die Einstellungsgrößen auf drei zusammenzufassen. Totale (Weit bis Halbtotale), Nahe (Amerikanisch bis Nah) und Groß (Groß bis Detail). Für die vorliegende Arbeit ist die Unterteilung in diese drei Bereiche völlig ausreichend. Die Totale kommt hauptsächlich bei Szenen auf See zum Einsatz, bei Kämpfen zwischen Schiffen und Einzelpersonen wechselt die Einstellung meist zu Nahaufnahmen. Der Grund dafür liegt darin, dass für die Darstellung der Schiffe am Meer häufig kleine Modelle verwendet wurden, da es zu teuer gewesen wäre, realgroße Schiffe zu bauen. Bei Kampfszenen muss die Einstellungsgröße zwangsläufig wechseln, da nur Teile der Schiffe in realer Größe als Kulisse vorhanden waren. Großaufnahmen kommen in sehr emotionalen Situationen zum Einsatz. Kurz vor dem Kuss, bei einem Streit, oft auch wenn ein Gefangener ausgepeitscht wird, zoomt die Kamera auf das Gesicht der betreffenden Person, um den emotionalen Ausdruck bestmöglich einzufangen. Wir als BetrachterInnen bekommen dadurch den Eindruck, der Person in dem Moment besonders nahe zu sein.

Eine weitere wesentliche Unterteilung ist die Kamerabewegung. Innerhalb einer Einstellung können zwei Kamerabewegungen unterschieden werden: der Schwenk und die Fahrt. „Beim *Schwenk* wird die Kamera, ohne den Standpunkt zu verlassen, um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse gedreht. Bei der *Fahrt* bewegt sich die Kamera auf ein Objekt zu (*Ranfahrt*), von einem Objekt weg (*Rückfahrt*), an mehreren Objekten vorbei (*Seitfahrt*) oder annähernd parallel zu einem sich bewegenden Objekt (*Parallelfahrt*)“ (Korte 2004; 29).

Ein drittes grundlegendes Element filmischer Gestaltung ist die Verbindung von zwei

Einstellungen. Diese kann zum Beispiel durch Überblendung erfolgen. Eine „weiche“ Verbindung zwischen zwei Einstellungen nennt man eine Verbindung, die meist dann zum Tragen kommt, wenn Traumsequenzen, Erinnerungen, Gedanken oder Rückblenden hervorgehoben werden sollen. Der Blick des Helden vom ablegenden Schiff zurück in den Hafen, der langsam überblendet wird von der Frau, die Schiff und Liebstem vom Pier aus nachsieht, ist ein klassisches Beispiel für diese filmische Technik. Die zweite Möglichkeit einer Verbindung ist ein Schnitt. Dieser kann ebenfalls weich erfolgen, sodass er für die ZuseherInnen fast unbemerkt passiert, oder hart. Harte Schnitte werden oft verwendet, um gleichzeitig passierende Handlungen zu kontrastieren, die Spannung zu steigern, oder eine spannungsgeladene Einstellung abrupt zu beenden. Diese Technik wird besonders bei Horrorfilmen als ein beliebtes Element angewandt, um die Spannung nie ganz abreißen zu lassen. In den von mir untersuchten Filmen kommen vor allem weiche Überblendungen in Erinnerungen, Traumsequenzen oder klassischen sehnsuchtsvollen Szenen zum Einsatz.

Analyseebenen

Als nächstes definiere ich die Ebenen, auf denen die Analyse stattfindet. Zur umfassenden, systematischen Analyse eines Filmes als Produkt ist es notwendig, auch das Produktions- und Rezeptionsumfeld sowie seine Wirkungsrealität zu beleuchten. Korte beschreibt vier Realitäten der Filmanalyse:

- Filmrealität
- Bedingungsrealität
- Bezugsrealität
- Wirkungsrealität

(Korte 2004; 23ff)

Diese vier Ebenen sind nicht völlig getrennt voneinander zu sehen. Sie überlappen sich, weisen nur unscharfe Trennlinien auf und sind manchmal sogar vollständig deckungsgleich. Sie gelten als Orientierungspfeiler, zwischen denen sich eine systematische Filmanalyse bewegt. Je nach Film, Entstehungszeit und -geschichte sowie Forschungsfrage wird der einen oder anderen Ebene mehr Bedeutung zukommen.

Was bedeuten nun diese vier Ebenen im Einzelnen?

Die Ebene der Filmrealität beschreibt alle am Film selbst feststellbaren Parameter. Sie ist die immanente Bestandsaufnahme des Films entlang von Handlung, handelnden Personen, technischen Daten, Handlungsorten, Höhepunkten, Informationslenkung, filmischen Mitteln etc. Die Filmrealität beschreibt also die hard facts, die Fakten, die den Film ausmachen. Schon hier stoßen wir auf das Problem, dass alles, was interpretierbar ist – die Handlung, die Höhepunkte –, nicht eindeutig festmachbar sind. Hier beginnt die Ebene der Filmrealität schon unscharf zu werden und in andere Ebenen einzuwandern. Die nächste Ebene, die Bedingungsrealität, fasst den Blick schon ein Stück weiter. In dieser Ebene stellen wir die Frage: „Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?“ (Korte 2004; 23).

Es geht also um die Kontextfaktoren der Produktion, den Stand der Technik, aber auch um die gesellschaftliche Situation zur Entstehungszeit, den Stellenwert, den dieser Film im Vergleich zu anderen Produktionen seiner Zeit einnimmt. Auch die Aussagen, die wir in dieser Ebene bekommen, sind nicht vollständig quantifizierbar, sondern beruhen auf subjektiven Interpretationen und Blickweisen. In dieser Ebene ist es daher besonders wichtig, die Perspektive, aus der der Autor oder die Autorin spricht, zu kennen.

In der Ebene der Bezugsrealität geht es darum, die historischen-gesellschaftlichen Bedingungen in Bezug zu setzen mit der Darstellung im Film. Wie realitätsgetreu ist der Film? Oder: „In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen?“ (Korte 2004; 24).

Wenn es sich um einen historischen Film handelt, muss die Analyse ein Stück tiefer graben, handelt es sich um einen zeitgenössischen Film, können die Erkenntnisse aus der Analyse der Bedingungsrealität verarbeitet werden. Auch hier ist die Perspektive der Autorin oder des Autors wichtig. Besonders bei der Analyse der Piratenfilme ist interessant zu beobachten, wie sorglos mit den Biographien von historischen Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Kapitän Blackbeard, umgegangen wird. Stanley schreibt ganz richtig, wenn wir uns mit den Figuren in den Piratenfilmen identifizieren wollen – sie also als positive HeldInnen begreifen wollen –, dann sind wir gezwungen die historische Realität zu adaptieren. „[T]o find it exciting we have to make ourselves blind to the brutality and sexist and racist attitudes that accompanied it. We have to ignore the

viciousness the pirates showed towards captives from other ships, to people ashore whose services they needed and to each other.“ (Stanley 1996; 6)¹¹

Diese Ebene ist für die von mir untersuchten Filme spannend, weil in der Bezugsrealität Änderungen vorgenommen werden, die den Film zu einem phantastischen Erlebnis werden lassen. Hier passiert die Adaptierung der Realität für die Fiktion, die wir im Filmerleben suchen. Ich habe zu jeder Filmanalyse einen kurzen Teil zur historischen Einbettung erarbeitet, in dem ich sowohl auf Ungereimtheiten als auch historische Hintergründe aufmerksam mache. Dort kommt die Tendenz, die Stanley formuliert, gut zum Ausdruck.

Die Wirkungsrealität als vierte Ebene der Filmanalyse untersucht sowohl die zeitgenössische als auch heutige Rezeption der Filme, die Wirkungsgeschichte, falls es eine solche gibt, sowie die Publikumsstruktur und Publikumspräferenzen. Gerade bei Filmen älteren Datums ist es oft schwierig, an ausreichendes Datenmaterial für diesen Punkt zu kommen. Auch empirische Daten lassen sich über ältere Filme schwer sammeln. Für die vorliegende Arbeit habe ich mich auf Filmrezensionen in österreichischen und amerikanischen Zeitungen bezogen.

Ich habe diese vier Ebenen als Eckpfeiler meiner Analyse genommen. Sie sind, abgesehen von der Bezugsrealität, nicht extra in jedem Kapitel erwähnt, vielmehr fließen sie in das allgemeine Textverständnis ein und sind integraler Bestandteil des Hauptteils der Arbeit.

1.3. Methodisches Vorgehen

Da nun die Ebenen, auf die ich mich beziehen werde, erläutert sind, geht es im nächsten Schritt darum zu klären, welche konkreten Schritte zur Analyse der Filme vorgenommen werden.

Die methodische Herangehensweise, an der ich mich orientiert habe, sind die vier Schritte zur Durchführung einer Filmanalyse, die Denzin (2004; 427f) vorschlägt:

11 „...aber um es spannend zu finden, müssen wir die Augen vor der Brutalität und den sexistischen und rassistischen Attitüden verschließen, die dazugehören. Wir müssen die Bösartigkeit ignorieren, die die Piraten gegenüber Gefangenen von anderen Schiffen, gegenüber Leuten an Land, deren Dienste sie benötigten, oder gegenüber einander an den Tag gelegt haben.“

- Zunächst werden die Filme als Ganzes betrachtet und Impressionen, Fragen und Bedeutungsmuster notiert, die dabei auffallen.
- Aus diesen Informationen werden die Fragestellungen, die an dem Material untersucht werden, formuliert und die Schlüsselszenen aus dem Film dazu notiert.
- Die Schlüsselszenen bzw. -sequenzen werden genauer analysiert, was zu einer detaillierten Beschreibung von Mustern und Arten der Darstellung in diesen Ausschnitten führt.
- Zuletzt wird die Suche nach diesen Mustern auf den gesamten Film ausgedehnt, um die Forschungsfragen zu beantworten. „Realistische“ und „subversive“ Lesarten werden miteinander in Diskussion gesetzt und eine abschließende Interpretation zu dem Film getroffen.

(vgl. auch Flick 2007; 312)

Der Zugang, den Denzin vorschlägt, erscheint mir gut geeignet, um in einem zirkulären Prozess – wie ihn auch VertreterInnen der Grounded Theory (vgl. Böhm 2004) vorschlagen – Quellen zu bearbeiten und zu analysieren. Die Ergebnisse der ersten Analysen fließen wieder in die Bearbeitung der Quellen und die (Aus)formulierung der Thesen ein und bestimmen somit dann erst das weitere Vorgehen im Forschungsprozess. „Beim Ordnen von Zwischenergebnissen zeigt sich, welche Konzepte wichtig für die eigene Fragestellung sind und dementsprechend vertiefend analysiert und welche Zwischenergebnisse beiseite gelegt und nicht weiter verfolgt werden sollen.“ (Böhm 2004; 478)

Forschungsablauf

Mit dem ersten Schritt habe ich bereits im Herbst 2005 begonnen. Damals war die Auswahl meiner Filme zwar noch nicht klar, die erste Akkumulation des Datenmaterials aber bereits abgeschlossen und ich verbrachte Nachmittage damit, Piratenfilme aus allen möglichen Epochen und Genres¹² anzusehen und mir meine Notizen dazu zu machen. Schritt zwei, aus diesen Notizen und Eindrücken die genauen Fragestellungen

¹² Abenteuerfilme, Komödien, Kinderfilme, Zeichentrickfilme, Musicals, deutsch-italienisch-französische Produktionen etc.

herauszuarbeiten, dauerte bisher am längsten. Mehr als eineinhalb Jahre lang war ich damit beschäftigt, mir darüber klar zu werden, welche Fragestellung nun tatsächlich mein Erkenntnisinteresse am besten repräsentiert, welche Filme eine sinnvolle Auswahl darstellen, welche nun genau meine Thesen sind, welche Sequenzen ich zur Beantwortung der Thesen und Fragestellung analysieren möchte und wie das alles in einen wissenschaftlichen Kontext passt. Zahlreiche Thesen und Analysesequenzen erwiesen sich als Sackgassen oder führten mich zu weit von meinen zentralen Begriffen „Freiheit“ und „Unabhängigkeit“ weg. Im Winter 2007/Frühjahr 2008 war es so weit: der Analyseraster war aufgestellt, die theoretischen und methodischen Hintergründe waren mir klar und ich konnte mit der Analyse der Einzelsequenzen beginnen. Dabei ließ ich mich durch Interpretationsgruppen unterstützen. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt den dringenden Eindruck, Feedback von außen zu benötigen. Da ich die Filme – für die Auswahl der Filme, der Schlüsselszenen und für die erste Analyse – bereits so oft gesehen hatte, dass ich die Dialoge auswendig mitsprechen konnte, fand ich eine Interpretation der Sequenzen meinerseits nicht mehr zielführend. Diese Vorgehensweise, sich durch eine Gruppendiskussion in der Interpretation von Einzelsequenzen unterstützen zu lassen, wird von Flick in der Problematisierung der Filmanalyse als Methode vorgeschlagen. Er schreibt:

„Auch Filme konstituieren eine bestimmte Version der Wirklichkeit, die vom gewählten Ausschnitt und Blickwinkel oder vom gewählten Moment der Aufnahme ebenso mitbestimmt wird wie vom jeweiligen Betrachter, der dieses Material auf verschiedenste Weisen interpretieren kann. Filmanalysen werden nicht zuletzt deshalb kaum als eigenständige Strategie verwendet, sondern in Ergänzung zu oder als Teil von andern Methoden, die auf verbale Daten abzielen.“ (Flick 2007; 314)

Ein weiteres Argument für die Verwendung von Analysegruppen wird von Korte ins Treffen geführt. Er argumentiert, dass „die unmittelbar unter dem Eindruck des Filmerlebnisses erfolgte Verbalisierung vieles von der sinnlich-affektiven Qualität eines Films beinhalten und damit wertvolle Hinweise auf das Rezeptionsspektrum geben [kann] - Anhaltspunkte, die bei mehrfacher Betrachtung, etwa im Vollzug einer systematischen Analyse, häufig verlorengehen.“ (Korte 2004; 17).

Die ersten Eindrücke, die die Filme auf mich gemacht haben, habe ich natürlich im Text berücksichtigt, für die Analyse der Filme konnte ich allerdings nicht mehr auf sie zurückgreifen. Deswegen brauchte ich die Interpretationsgruppen, um neue „kollektive“

erste Eindrücke zu sammeln. „Das interpretative Paradigma begreift die soziale Wirklichkeit bzw. den Gegenstandsbereich der Sozialwissenschaften als durch Interpretationshandlungen konstituierte Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge, die einer soziologischen Analyse unterworfen werden können, sind daher nicht objektiv vorgegebene und deduktiv erklärbare Tatbestände, sondern Resultat eines interpretationsgeleiteten Interaktionsprozesses zwischen Gesellschaftsmitgliedern.“ (Lamnek 2005; 34) Dieser sozialen Interpretation wollte ich mit Hilfe der Interpretationsgruppen näher kommen.

Die Fragestellung, die ich an die Gruppe richtete, orientierte sich an dem Analyseraster, den ich zuvor entworfen hatte. Entlang der Begriffspaare „Heimat/Nation“, „Liebe/Erotik“ und „Macht/Gewalt“ bat ich die Gruppenmitglieder, nach dem kurzen Filmausschnitt ihre Assoziationen dazu kundzutun. Weitere Fragen an die Gruppe waren „Wie könnte es weiter gehen?“ und „Welche Beziehung haben die Charaktere untereinander?“. Diese beiden Fragestellungen zielten darauf ab, Interpretationen zu der Figur des Helden oder der Heldin und der WidersacherInnen zu bekommen (Fact Sheet zu den Interpretationsgruppen siehe Anhang 1. Die Gruppen bestanden aus WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Fachrichtungen, die sich auf eine Emailleinladung meinerseits zur Teilnahme bereit erklärt hatten. Ich habe die Gruppenzusammensetzung in Bezug auf die Fachdisziplin möglichst heterogen gestaltet. Es fanden insgesamt vier Interpretationsgruppen statt. Meine Rolle bestand darin, die Einleitung und Begrüßung vorzunehmen sowie die Fragestellung zu formulieren. Während der Diskussion beschränkte sich meine Rolle auf das Mitnotieren der Interpretationen und Assoziationen und die Bedienung der technischen Geräte (Laptop und Beamer). Die Entscheidung, die nächste Szene zu zeigen, wurde von der Gruppe getroffen, zu dem Zeitpunkt, wo die TeilnehmerInnen das Gefühl hatten, alles gesagt zu haben, was für die Szene relevant war. Die Gruppen waren eine sehr erfolgreiche Anwendung von Interpretationsgruppen im Bereich der Filmanalyse. Die Ergebnisse der Analysen sind in den jeweiligen Kapiteln zu den Analyseelementen in die Arbeit eingeflossen. Im Nachhinein betrachtet hätten die ausgewählten Szenen ruhig länger sein können. Es wäre sogar zu überlegen, eine Gruppediskussion zu machen, den TeilnehmerInnen einen ganzen Film zu zeigen und sie daraufhin entlang bestimmter Fragestellungen diskutieren zu lassen. Allerdings würde sich dadurch die Dauer des Treffens von ungefähr zwei Stunden leicht verdoppeln, wenn nicht sogar verdreifachen. Auch würde sich der Fokus der Methode ändern und mehr auf

der Interaktion der TeilnehmerInnen liegen.

Der vierte Schritt, die Zusammenfassung der Ergebnisse und die Beantwortung der Forschungsfrage war vergleichsweise schnell erledigt: der Großteil der Schreibarbeit war innerhalb eines Jahres zu bewältigen. Eine gute Motivation die Arbeit abzuschließen stellte der Vortrag, den ich im April 2008 an der Universität für Angewandte Kunst zum Thema meiner Dissertation im Rahmen der Vortragsreihe gender studies @ projekt space¹³ gehalten habe, dar sowie ein Vortrag während einer Ringvorlesung am Institut für Politikwissenschaft zum Thema Film und Ideologievermittlung¹⁴. Da beiden Vorträgen Publikationen folgten, war es unumgänglich, meine Ergebnisse zu verschriftlichen.

Im Folgenden möchte ich auf die hermeneutische Interpretation sowie die psychoanalytische und feministische Filmtheorie eingehen, da diese meine Herangehensweise zur Auswertung der gewonnenen Daten maßgeblich bestimmt haben.

1.4. Interpretation/Tiefenhermeneutik

„Verstehen können wir jenen Vorgang nennen, der einer Erfahrung Sinn verleiht.“ (Soeffner 2004; 165) Die Hermeneutik macht das Verstehen zu ihrem Untersuchungsgegenstand. Einen hermeneutischen Zugang zu haben bedeutet in der Sozialwissenschaft, sich bewusst zu machen, dass die vorhandenen Daten immer schon im Vorhinein Konstruktionen von Wirklichkeit sind. Die Ergebnisse meiner Arbeit sind demnach Konstruktionen „zweiter Ordnung“ - Konstruktionen von Konstruktionen:

„Der Sozialwissenschaftler entwirft Konstruktionen „zweiter Ordnung“. Diese sind kontrollierte, methodisch überprüfte und überprüfbare, verstehende Rekonstruktionen der Konstruktionen „erster Ordnung“.“ (Soeffner 2004; 167).

¹³ Zavarsky, Irene; „Bring me that Horizon – Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm“; in: Bildforschung und Geschlechterkonstruktionen; Band 2: Medien & Medienformate; Wien 2008

¹⁴ Steinberger, Peter; Zavarsky, Irene; „Re/Produktion kapitalistischer Strukturen in Film und Fernsehen oder „The way God and Madison Avenue intended!““; in der Ringvorlesung "Kritische Ansätze zu Politik und Ökonomie im globalisierten Kapitalismus" im Sommersemester 2008 am Institut für Politikwissenschaft Wien; Publikation in Vorbereitung.

Die Konstruktionen „erster Ordnung“ entstehen im alltäglichen Interpretationsprozess, im alltäglichen Verstehen von Phänomenen. Sie sind demnach unreflektierte, meist alltägliche Prozesse, die mehr oder weniger ständig im Hinter- oder Vordergrund ablaufen und uns die Wirklichkeit erklären. Diese Konstruktionen, die Konstruktionen „erster Ordnung“, möchte ich durch die Interpretationsgruppen sichtbar machen. Im Prozess der Diskussion, deren Impuls ein Filmausschnitt ist, kommen die sonst automatischen, selbstverständlichen, alltäglichen Interpretationen und Assoziationen zu den Filmen zu Tage. Die wissenschaftliche Analyse dieser Interpretationen in Verknüpfung mit Literatur, Theorie und mit den anderen Quellen (Rezensionen beispielsweise), die mir zur Verfügung stehen, passiert in einem zweiten Schritt.

„Sozialwissenschaftliches Verstehen unterscheidet sich vom alltäglichen Verstehen also dadurch, dass die Interpretationsleistungen hier nicht unter Rückgriff auf den Alltagsverstand geschehen, sondern auf dem Rückgriff auf extensiv aktiviertes Wissen und auch auf einen Vorrat an professionellem Sonderwissen beruhen.“ (Soeffner 2004; 168).

Im Folgenden möchte ich zwei mögliche Lesarten von Filmen, die Denzin vorschlägt, vorstellen.

Lesarten der Interpretation

Bei der Filmanalyse unterscheidet Denzin grundsätzlich zwei Lesarten: „realistische Lesarten“ und „subversive Lesarten“ (vgl. Denzin 2004; 424f). Die realistische Lesart liest den Film als reales Abbild der Welt, sie möchte den Film als ein „Fenster zur wirklichen Welt“ (Denzin 2004; 425) sehen. Filme enthalten reale Informationen über die Welt. So können wir aus *The Sea Hawk* lernen, dass spanische Goldschiffe Galeonen hießen, schwer und behäbig waren und das von den Inkas geraubte Gold nach Europa transportierten. Oder, um ein zeitgenössisches Beispiel zu zitieren, wir lernen von *MacGyver*, wie man mit Schokolade ein Säureleck abdichtet und mit Spiegeln einen Laser deaktiviert (*MacGyver USA* 1985). Handlungen beziehen sich oft auf historische Ereignisse, Informationen über reale politische Vorgänge werden dargestellt.

Diese Informationen, die Film und Fernsehen bieten, sind oft trügerisch. Der Wahrheitsgehalt kann in den meisten Fällen von den KonsumentInnen nicht unmittelbar nachgeprüft werden. Besonders wuchernd sind diese Phantasien momentan bei den Gerichtsmedizin-Serien. In diesen gelingt es meist durch, ein scheinbar völlig nebensächliches Detail – ein Haar unter einem Fingernagel des Toten oder eine Fraktur in der Schädeldecke, die sich eindeutig als von einem bestimmten Schlagring stammend identifizieren lässt – den Täter oder die Täterin zu überführen. Real sind diese Techniken noch nicht in dem Ausmaß und vor allem nicht mit der Schnelligkeit verfügbar.¹⁵ Die realistische Lesart kann mit der simplen Warnung „glaub nicht alles, was du im Fernsehen siehst“ leicht relativiert werden. Trotzdem bleibt die Entscheidung darüber, was zu glauben ist und was der Phantasie entspringt, dem Zuseher oder der Zuseherin überlassen. Die Konstruktion der Wirklichkeit ist im Endeffekt den Zusehenden überlassen.

Die subversive Lesart betrachtet diese Wahrheitsansprüche als bereits durch Vorannahmen und Vorurteile geprägt beziehungsweise eine bestimmte ideologische Absicht verfolgend. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf die scheinbar selbstverständlichen Details: „Sie sehen sich an, wie der Film bestimmte kulturelle Schlüsselkonzepte wie Familie, Arbeit, Religion und Liebe idealisiert.“ (Denzin 2004; 425)

Die subversive Lesart schaut sich also an, was hinter den scheinbaren Wirklichkeiten liegt. Hier spielt die ideologische Einstellung des Autors oder der Autorin eine Rolle: in *The Sea Hawk* werden beispielsweise die Spanier feige, Größenwahnsinnig und unersättlich gezeichnet, die ihre Gefangenen schlecht behandeln und mit der spanischen Inquisition einem ungerechten Justizsystem vertrauen. Oder, wieder zeitgenössischer, die Russen als humorlose, steife, ein bisschen einfältige, arme Leute, die sich immer nur mit „Genosse“ anreden und blind auf den großen Vorsitzenden vertrauen – die Referenz dazu ist nahezu jeder amerikanische Actionfilm aus der Zeit des Kalten Krieges¹⁶. Auch hier besteht die Möglichkeit „nicht alles zu glauben“. Da die Vermittlungsebenen tiefer liegen, wird oft gar nicht bewusst wahrgenommen, dass durch den Film oder die Serie Botschaften vermittelt werden. Das Gesehene erzeugt Gefallen oder Missfallen, ohne

¹⁵ Die Kulturwissenschaftlerin Barbara Hollendonner arbeitet zu den visuellen Inszenierungen von Wahrheit in *CSI: Crime Scene Investigation* als Beispiel für solche Fernsehserien im Rahmen ihres Dissertationsprojekts (vgl. Hollendonner 2008).

¹⁶ Red Heat, Rambo I – III, James Bond, Rocky IV

dass genau klar ist, woran das liegt. Die Ebene der Bedeutungserzeugung erfolgt unbewusst, die Konstruktion, die sich die ZuseherInnen basteln wollen, funktioniert, oder eben nicht. Wenn die Konzeptionen von Gerechtigkeit, Frieden, Familie, Liebe etc. mit den eignen Werthaltungen übereinstimmen, dann wird das Filmerlebnis ein subjektiver Genuss.

Idealerweise ergänzen sich die beiden Lesarten in einer Filmanalyse. Die subversive Lesart alleine macht keine gute Analyse aus, wenn nicht immer wieder versucht wird, auf das, was als Realität dargestellt wird, Bezug zu nehmen. Es geht darum, das Gezeigte als Abbild der realen Welt zu begreifen, im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zu erfassen und sich die Frage zu stellen, warum denn die Wirklichkeit auf diese Art und Weise abgebildet wird, als auch die im Film transportierten kulturellen Konzepte unter die Lupe zu nehmen und die Hintergründe und Absichten genauer zu durchleuchten.

Zum Teil sind die kulturellen Konzepte gar nicht bewusst ideologisch geprägt, sondern sie entsprechen einem bestimmten Zeitgeist. Die Angst vor den „Russen“ und der Sowjetunion in Amerika zur Zeit des Kalten Krieges war selbstverständlich zum Einen ideologisch produziert, zum Anderen waren die USA und die UdSSR zwei Länder, die real in einer Kriegssituation zueinander standen. Die Bedrohung war reale Wirklichkeit. Eine ungeschickte diplomatische oder militärische Handlung hätte Krieg bedeuten können.

Medien, und im Besonderen populäre Filme, wirken immer in beide Richtungen: einerseits sind sie Abbild und Darstellung einer empfundenen Realität, andererseits beeinflussen sie die Wirklichkeit durch ihre Darstellungen. „Während Kracauer¹⁷ betont, dass die Medien, allen voran der populäre Spielfilm, den Massengeschmack widerspiegeln und er sie deshalb als ein geeignetes Untersuchungsfeld ansieht, um in die gemeinsame Gedanken- und Gefühlswelt großer Gruppen von Menschen Einblick zu erhalten, so kann man andererseits annehmen, dass es die Massenmedien sind, die in der modernen Gesellschaft die Gedanken und Gefühle der Menschen maßgeblich beeinflussen und prägen.“ (Krause 2004; 95)

¹⁷ Siegfried Kracauer war einer der Ersten, der Spielfilme einer sozialwissenschaftlichen Analyse unterzog. Als jüdischer Soziologe und Filmwissenschaftler flüchtete er 1940 aus Deutschland über Frankreich in die USA, wo er mit seinem Werk „From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film“ (Kracauer 1947) ein bahnbrechendes Werk der Filmtheorie schuf. Theoretiker und Kulturwissenschaftler wie Adorno, Bloch, Benjamin und Barthes bezogen sich auf die Arbeiten Kracauers.

Auch Luhmann geht davon aus, „dass die Massenmedien wesentlichen Anteil an der Konstruktion unserer Realität haben (Luhmann 1996; 138ff)“ (Krause 2004; 96). Hier schließt sich der Kreis zur Frage, warum filmanalytische Untersuchungen für die Politikwissenschaft relevant sind: Wenn man davon ausgeht, dass sich politikwissenschaftliche Arbeiten mit Politik und Gesellschaft beschäftigen, so sind Medien ein bedeutender Einfluss- beziehungsweise Ausdrucksfaktor dessen, wie Luhmann, Krause und Kracauer anmerken.

Zur Operationalisierung der Interpretation habe ich sechs Analysekategorien festgelegt, entlang derer ich die Filme miteinander vergleiche. Diese sind einerseits im Sinne einer Figurenanalyse die handelnden Personen: "Held", "Heldin" und "Widersacher" oder „Widersacherin“, andererseits, im Sinne einer Normen- und Werteanalyse (vgl. Faulstich 2004) Begriffe, denen ich zur Veranschaulichung Symboliken zugeordnet habe: "Heimat/Nation (Schiff)", "Liebe/Erotik (schönes Kleid)", "Macht/Gewalt (Peitsche)". Diese Kategorien ergeben sich aus den Thesen meiner Arbeit, die ich zu überprüfen suche. Die handelnden Personen sind in den Filmen, leicht auszumachen. Vor allem Hollywood-Produktionen zu dieser Zeit laufen nach einem sehr klassischen, immer wiederkehrenden Schema ab. Die männliche Hauptrolle trifft irgendwann (meist zu Beginn) auf die weibliche Hauptrolle, die Handlung beginnt sich rund um die beiden zu entspinnen, ein Widersacher oder eine Widersacherin versucht das Glück, die Mission der beiden zu stören. Auch wenn die Frau die erste Hauptrolle spielt, läuft das Geschehen nach diesem Schema ab. Den „Helden“, die „Heldin“ und den „Widersacher“ oder die „Widersacherin“ auszumachen ist demnach eine leichte Übung, die Beziehung zwischen ihnen und ihre eigenen Charakteristika zu interpretieren geht bereits einen Schritt weiter.

Die abstrakten Begriffe und die dazugehörigen Symboliken sind mehrdeutiger und bedürfen somit einer etwas genaueren Definition. Grundsätzlich habe ich die Begriffe so gelesen, wie sie im Film genannt werden. Nationalitäten werden direkt angesprochen - „die Engländer“, „die Spanier“, etc. - wenn sie wichtig sind die handelnden Figuren zu charakterisieren und gleichzeitig etwas darüber auszusagen, ob sie als Freunde oder als Feinde zu behandeln sind. Diese Aussagen waren für mich relevant. Heimat wird zum Teil über die Nation angesprochen, in dem sich die Figur dieser Nation zugehörig fühlt und sie als Heimat bezeichnet, oder sie wird in ihrer Abwesenheit definiert. Heimatlos zu sein bedeutet einen Mangel zu haben – der Versuch die Heimat zurückzubekommen

kann zur Mission werden. Nicht nur für Piratenfiguren, für Seeleute insgesamt spielt das Schiff, das ich in diesem Zusammenhang als Symbol gewählt habe, eine Rolle. Das Schiff ist zumindest zeitweilig Heimat. Real betrachtet ist es Fortbewegungsmittel, subversiv betrachtet hat es viel größere Bedeutung, ist beinahe Identität stiftendes Element. Captain Jack Sparrow, dargestellt von Johnny Depp, trifft diese Dichotomie auf den Punkt, wenn er im ersten Teil von *Pirates of the Caribbean* der Gouverneurstochter Elizabeth erklärt: „That's what a ship is, you know. It's not just a keel and a hull and a deck and sails, that's what a ship needs, but what a ship is... what the Black Pearl really is... is freedom.“¹⁸ (Captain Jack Sparrow; *Pirates of the Caribbean* 2003)

Damit bringt er die symbolische Aufgeladenheit, die das Schiff im Piratenfilm darstellt, sehr gut zum Ausdruck. Das Schiff als Heimat des Piraten oder der Piratin bedeutet Freiheit. Eine Verknüpfung, die mit dem nationalen Heimatbegriff nicht in der Art möglich wäre. Nationengebundene Heimat bedeutet im Piratenfilm meist Verpflichtungen.

Die zweite Ebene, die ich betrachte, ist die Ebene der „Liebe/Erotik (schönes Kleid)“. Liebe ist in den von mir untersuchten Filmen entweder väterliche, mütterliche, brüderliche, schwesterliche Liebe oder heterosexuelle, erotische Liebe. Das Piratenschiff wird zwar nicht selten als der Ort homosexueller, erotischer Männerbeziehungen zitiert (vgl. Turley 1999; 109), genau wie das Militär (vgl. Theweleit 1986; 76f), in den Filmen bleibt die Erotik allerdings der Männer-Frauen Beziehung vorbehalten. Das schöne Kleid ist das Element, das die ehrbare, zu liebende Dame von der wilden Piratin unterscheidet. Gewalt ist in dem Verständnis hier die unmittelbar physische Gewalt, die Personen gegen andere Personen anwenden. Macht beinhaltet die subtilere Komponente der Hegemonie. In der historischen Verfasstheit der Filme – in ihrer Bezugsrealität – sind Macht, Gewalt und Hegemonie noch sehr eng miteinander verknüpft. Macht und Gewalt – mit der Peitsche als Symbol – spielen ebenfalls mit erotischen Komponenten, in dem Moment, wo die persönliche Gewalt mit SM-Symboliken versehen wird. Hier ergeben sich leichte Überschneidungen zur vorherigen Kategorie der Erotik. Die Peitsche habe ich deswegen als Symbol gewählt, weil sie die mächtige Stellung dessen, der Gewalt gezielt ausüben darf, unterstreicht. Mit der Peitsche wird nicht gekämpft, wie etwa in den *Indian Jones*-Filmen (USA 1981/84/89), es wird bestraft.

Die Trennung der drei Kategorien ist nicht immer ganz eindeutig zu treffen. Wie aus der

¹⁸ „Das ist was ein Schiff ist, weißt du. Es ist nicht nur ein Kiel und eine Hülle und ein Deck und Segel, das ist was ein Schiff braucht, aber was ein Schiff ist...was die Black Pearl wirklich ist... ist Freiheit.“

näheren Beschreibung schon klar hervorgeht, kommt es an manchen Punkten zu Überschneidungen. Das Schiff ist manchmal auch die große Liebe des Seemannes, die Geliebte dafür die neue Heimat, die Erotik von Momenten der Macht und Gewalt geprägt. Diese drei Kategorien sind, und um wieder einen großen Piraten zu zitieren, „more what you´d call guidelines, than actual rules“¹⁹ (Captain Barbossa; *Pirates of the Caribbean* 2003).

Psychoanalytische Interpretationen: Der Film als Traum

„Mit Freud zur rechten und Marx zur linken Hand nun war der psychoanalytische Filmtheoretiker der 1970er für die Herausforderungen des Kinos gut gewappnet. Denn soviel stand fest: Das Kino war der Schicksalsort der Moderne und der Kampfplatz der Theorie schlechthin. Nirgendwo wurde Ideologie effizienter produziert als im Kino, dieser Fabrik zur Herstellung von Subjektpositionen, und nirgendwo ließen sich folglich die Prozesse der Ideologieproduktion besser studieren als in der Auseinandersetzung mit dem Kino“ (Hediger 2006; 138) Filme werden nun also, angelehnt an die Freudsche Traumdeutung und Denzins Lesarten, auf ihre manifesten und latenten Inhalte hin untersucht. Als „Schicksalsort der Moderne“, als Ideologie produzierende und vermittelnde Instanzen stellen sie unschätzbar wertvolle Quellen für psychologische, aber auch kulturwissenschaftliche Untersuchungen dar. Dahl argumentiert mit der psychologischen Ebene, bringt sie aber gleichzeitig mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz zusammen.

„Filme erscheinen insofern als Seismografen für Entwicklungstendenzen der Kultur, als sie nicht nur über den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft in seiner Genese und Komplexität Aufschluss geben, sondern auch Perspektiven aufzeigen. An ihnen wird ablesbar, welche überindividuellen Konflikte und Leidensformen die Menschen bestimmen und welche Wege sich aus Krisen der Kultur abzeichnen.“ (Dahl 2004 [2])

Filme werden in diesem Verständnis für psychoanalytische Interpretationen als Traum wahrgenommen, das Erlebnis des Kinobesuches, die weichen Polstersessel, das

¹⁹ „mehr Richtlinien als wirkliche Regeln“

gedämpfte Licht, welches allein die Aufmerksamkeit auf die Leinwand zulässt, als Schlaf. Die Geschichte zieht an uns vorbei, involviert uns zwar, aber enthebt uns der Verpflichtung zu handeln, einzugreifen. „Diese Mythen, die [...] unseren Alltag strukturieren, ohne dass wir uns dessen bewusst werden, sind im Film eher beschaubar, da wir im Kinosaal, wie im Traum, der Notwendigkeit des Handelns enthoben sind.“ (Dahl 2004 [4])

Wir „erwachen“ in dem Moment, in dem das Licht im Saal wieder angeht und wir das Feld räumen müssen, um Platz zu machen für das nächste, bewusst ausgesuchte und bezahlte Traumerlebnis. Das Kinoerlebnis ist eine Unternehmung, ein Abenteuer. Der Film (der Traum) wird sorgfältig, oder zumindest mit Vorbedacht, ausgesucht. Die Zeit, die vorher schon vor dem Filmbeginn, im Kinofoyer oder auf der Straße verbracht wird, gehört genauso zum Kinoerlebnis wie das tatsächliche Filmerleben. Mittlerweile weicht das Kinoerlebnis nach und nach dem DVD-Abend.

„[E]s geht nicht mehr um das fast Zeremonielle des Kinobesuchs (der in der Tat eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit mit dem eines Theaters aufwies), also nicht mehr Auswahl von Film und Kino, Fahrt zur Vorstellung, Lösen der Eintrittskarte (sogar oft im sogenannten Vorverkauf!) etc., etc. Heute wird der Film im Programmheft von Satellit und Kabel ausgesucht oder die DVD eingelegt, das Ritual wirkt ganz bescheiden, ist fast absent (man setzt sich indessen bequem, eben in einen Fauteuil und schenkt sich vielleicht ein Glas Wein ein; auch bei ganz unfreudianischen Filmen genehmige ich mir etwa dann und wann eine gute Zigarre), und der Kontakt Film-Zuschauer/in ist nun privilegiert, so gut wie exklusiv (natürlich nehmen wir auch hier eine klare, eindeutige Situation an: nicht ist die Rede vom zerstreuten Ab-und-zu-Hinschauen, vom Funktionieren des TV-Geräts den ganzen Tag lang, wir haben nicht „das Fernsehen“, gar daytime-TV, im Auge).“ (Schmid 2006; 321)

Seit Aufkommen des Kinos befinden sich Kino und Psychoanalyse in einem spannenden Dialog. Die Auseinandersetzung mit Bildern, Träumen, Erinnerungen, Phantasien ist den beiden gemein und stellt das verbindende Element her. Das Kino wurde oft aufgrund der gewichtigen Rolle, die die Illusion spielt, und vor allem auch aufgrund der großen Ähnlichkeit zu Träumen als „Couch für die Armen“ bezeichnet (vgl. Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006; 9f).

Filme berühren oft so unser Innerstes, wecken oder befriedigen Träume und Wünsche,

die wir gar nicht teilen wollen. Oft ist das Gefühl der Begeisterung für einen bestimmten Film mit Scham und Peinlichkeit verbunden, weil Filme unsere innersten Geheimnisse und Wünsche antupfen und aufwecken können. Über Filme zu reden, die einem etwas bedeuten, heißt ein intimes Gespräch zu führen. Schließlich legt man dabei eigene Interpretationen offen und öffnet sich gleichzeitig für die Interpretationen der anderen.

Auch historisch haben Kino und Psychoanalyse Gemeinsamkeiten. „Das Jahr 1895 ist das Entscheidende sowohl für Psychoanalyse als auch für Kino: Als in Wien die *Studien über Hysterie* von Josef Breuer und Sigmund Freud publiziert wurden, welche Ausgangspunkt für die neue Disziplin der Psychoanalyse und das therapeutische Verfahren waren, findet zeitgleich in Paris die erste öffentliche Vorführung des Cinématographen der Brüder Lumière statt.“ (Albano 2004 in: Caneppele/Balboni 2006; 55) Diese Gleichzeitigkeit ist zum Einen ein historisches Bonmont, zum anderen schon auch Ausdruck einer Zeit, die die beginnende Auseinandersetzung mit der Psyche einläutet. Nicht wenige Intellektuelle – auch Psychoanalytiker – aus Europa waren gezwungen, mit Beginn des Nationalsozialismus Österreich und Deutschland zu verlassen, um nicht deportiert und getötet zu werden. Viele gründeten ihre neue Existenz in den USA.

In der Traumfabrik Hollywood werden diese Träume für das Kino produziert (neben Fernsehserien, Werbefilmen, Dokumentationen, Internetfilmen etc.). Was macht die Faszination dieser Filme aus, warum „funktioniert“ Kino? Christian Mikunda sieht den Grund in einem „fundamentalen Streben nach Lustgewinn“ (Mikunda 2002; 305): „Die emotionale Filmsprache ist Ausdruck des menschlichen Grundbedürfnisses nach körperlichen Empfindungen. [...] Unsere Epoche ist kopflastig; das Denken und Vorwärtstreben ist alles, und das Fühlen und Leben an sich gilt wenig.“ (Mikunda 2002; 307). Demnach wäre das Kino, der Filmgenuss also das Ersatzleben, die Ersatzabenteuer, die wir suchen, weil uns das Leben an und für sich zu langweilig ist. Sieht man Kindern nach dem Fernsehen oder Filmschauen zu - Erwachsene reißen sich in diesem Fall besonders zusammen -, so spielen diese sofort alle Action-Szenen nach, kämpfen mit imaginären Schwertern oder leeren Plastikflaschen den Endkampf nach und müssen ständig ermahnt werden, nicht so zu schreien und so wild rumzuhüpfen. Der Körper ist also offensichtlich in ungewohntem Maß angeregt, berührt, emotionalisiert. Nicht umsonst weinen wir (heimlich selbstverständlich) bei berührenden, romantischen

oder traurigen Filmszenen, lachen, sind aufgeregt, fürchten uns, fiebern mit – sind emotional ins Filmgeschehen involviert. Bequem im Kino- oder Fernsehsessel zurückgelehnt, ohne uns großartig bewegen zu müssen, fühlen wir uns, als hätten wir selbst die Abenteuer bestanden, unsere große Liebe gefunden, die Tragik durchlebt und am Ende triumphiert. Wir empfinden Lust dabei, Filme anzuschauen. Die Lust wird nicht nur geweckt, sie wird auch oft befriedigt. „Die Menschen nutzen das Kino, um während des Tages aufkommende Spannungen und Zerfahrenheiten zu behandeln. Sie genießen es, wenn sie sich beim Zuschauen kompletter, einheitlicher und lebendiger fühlen, als in den meisten Abschnitten ihrer Tagesläufe. Auch wenn das Kino Millionen von Menschen in einer Erlebensentwicklung zusammenschweißt, ist es für jeden einzelnen ein Ort vertiefter Selbsterfahrung. Es bringt Saiten zum Schwingen, auf die man sonst nur selten aufmerksam wird. Es befreit den Alltag von seinem Grauschleier und macht den Menschen märchenhafte Konstruktion der Wirklichkeit spürbar.“ (Blothner 1999; 37)

Die Geschichten, die im Film erzählt werden, beziehen sich auf Momente aus dem kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft. Jede Gesellschaft verfügt über gewisse Codes, die in Geschichten, Märchen, Alltagsweisheiten oder Ähnlichem transportiert und tradiert werden. Diese Codes kommen in Filmen zur Anwendung, werden erfüllt oder eben gerade nicht erfüllt, sind jedenfalls Momente der Erinnerung für das Publikum. Dieses Konzept eines „kulturellen Gedächtnisses“ (Assmann 2005) beruht auf den Überlegungen Jungs zum „kollektiven Gedächtnis“ und zu den „Archetypen“.

Carl Gustav Jung entwickelte die Theorie der Archetypen Anfang des 20. Jahrhunderts. Er verstand darunter „universale, identische Strukturen der Psyche“ (Jung GW V § 224; nach: Stevens o.J.; 49) mit der Fähigkeit, „allgemeine und für alle Menschen typische Verhaltensmuster und Erfahrungen auszulösen, zu steuern und miteinander in Verbindung zu setzen“ (Stevens o.J; 50). Er ging davon aus, dass Archetypen in allen Menschen, egal welchen Alters, welcher sozialen und/oder kulturellen Herkunft und welchen Geschlechts gleiche Bilder und Assoziationen auslösen würden. Das Konzept des „kulturellen Gedächtnisses“ macht diesen Prozess nicht an angeborenen Strukturen der Psyche fest, sondern an sozialen und kommunikativen Prozessen. Das ist ein Ansatz den auch der Symbolische Interaktionismus repräsentiert. Assmann schreibt: „Gedächtnis wächst dem Menschen erst im Prozeß seiner Sozialisation zu.“ (Assmann 2005; 35).

Dadurch wird klar, dass das Gedächtnis sozial bedingt ist: „Es ist zwar immer nur der Einzelne, der Gedächtnis „hat“, aber dieses Gedächtnis ist kollektiv geprägt. Daher ist die Rede vom „kollektiven Gedächtnis“ nicht metaphorisch zu verstehen“ (Assmann 2005; 36). Anders als Jung verstehe ich die Interpretationen und die Verfasstheit des Kollektiven Gedächtnisses nicht unabhängig von Herkunft, Gender, sozialem und ökonomischem und kulturellem Hintergrund. Unbestritten bleibt, dass in ähnlichen Umfeldern ähnliche Codes funktionieren. Genau auf dieser Ebene setzen FilmregiseurInnen an, wenn sie sich Codes bedienen, von denen sie ausgehen können, dass diese in einer Gesellschaft ähnlich interpretiert werden. „Die Bilder, Gedanken und das Gedächtnis des Betrachtenden müssen korrelieren, um in einem interaktiven Wechselspiel die Narration eines Film entwickeln zu können.“ (Eichinger 2007; 230)

Psychoanalyse und Feminismus

Mit ihrem ideologiekritischen Potential war die Psychoanalyse schnelle Verbündete der feministischen Filmtheorie (vgl. Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006; 11). Vor allem zur Untersuchung von Geschlechterrollen und Identifikationsmöglichkeiten zogen die beiden an einem Strang. In der feministischen Filmanalyse kommt der Interpretation eines Films als Traum große Bedeutung zu. Laura Mulvey schreibt dazu: „[D]ie Auseinandersetzung mit dem Hollywoodkino [war] für die Entwicklung der britischen feministischen Filmtheorie zentral: die Hollywoodästhetik ermöglichte die für diesen Ansatz so charakteristische Anwendung psychoanalytischer Theorie auf das populäre Kino.“ (Mulvey 2004; 17)

Der Fokus der feministischen Filmtheorie liegt eigentlich nicht explizit auf dem Hollywoodkino. Die Fülle der dort auftretenden Klischees bietet allerdings reichhaltigste Analysematerialien und ist gerade deswegen auch als populärkulturelles Untersuchungsfeld spannend. „Obwohl das kritische und theoretische Interesse an Hollywood Anfang der 1970er nachließ, inszenierte die feministische Filmtheorie mit der Analyse der Ikonografie der Frau auf der Leinwand als Zeichen und Symptom der Position von Frauen innerhalb der patriarchalen Ordnung eine Rückkehr zu gerade diesem Kino.“ (Mulvey 2004; 20). Gerade aus einer Genderperspektive lassen sich einige Rollenmuster feststellen, die die hegemoniale Ordnung des Patriarchats zu tragen

versuchen. Grafl beschreibt diese „geschlechtsspezifische Konstante“ im klassischen Hollywoodfilm folgendermaßen: „Der Mann als aktiver Teil sieht, während die Frau als passiver Teil gesehen wird. Diese unterschiedliche Teilnahme an der Diegese lässt auch zu, dass der Mann sich mit dem Helden identifiziert, während die Frau zum Objekt des Vergnügens wird. Will die Frau Vergnügen haben, so müsste sie die Sichtweise des Mannes annehmen“ (Grafl 2006; 77).

Gerade das Konzept der Identifikation ist sowohl in der Psychoanalyse als auch in der Filmtheorie von zentraler Bedeutung (vgl. Ligensa 2006; 199). An und für sich ist es kein Problem sich beim Filmerleben in verschiedene Figuren (auch verschiedene Geschlechter) zu versetzen. Mit dem Hintergrund, dass Frauenrollen tendenziell passiver dargestellt werden und Männerrollen aufregendere Abenteuer erleben als Frauenrollen, sind weibliche Zuseherinnen, die etwas erleben wollen, gezwungen sich mit Männerfiguren zu identifizieren. „Interpretiert man auch Geschlecht in einer patriarchalischen Gesellschaft als ein Statusmerkmal bzw. haben Männer aufgrund ihrer gesellschaftlichen Macht oft mehr verschiedene und attraktivere Handlungsrollen, wird auch verständlich, warum sich Frauen eher mit Männern identifizieren als umgekehrt, z.B. nennen weibliche Teenager mehr männliche Vorbilder als männliche Teenager weibliche²⁰. Männer wählen ihre Lieblingsstars häufiger geschlechtlich-identifikatorisch, Frauen gegengeschlechtlich-romantisch – insgesamt spielen dadurch männliche Stars für das Kino eine größere Rolle²¹“ (Ligensa 2006; 211). Gerade junge Mädchen haben es daher schwer positive weibliche Vorbilder zu finden. Auch wenn in den letzten Jahrzehnten immer mehr Frauen in Hauptrollen spielen, so ist ihre Position immer noch – wenn auch manchmal sehr subtil – einer männlichen Figur untergeordnet.

S/M Symbolik

In jedem Film spielen Lust, Liebe, Sexualität und Beziehung eine Rolle, meist als Grundgerüst der darauf aufbauenden oder sich drum herumbauenden Handlung. Selten allerdings funktioniert die Befriedigung des Begehrens auf Anhieb. *Zu leiden* ist eines der

²⁰ Jack Balswick, „Heroes and Heroines Among American Adolescents“, in: Sex Roles; Nr. 8.3; 1994; S. 243-249 zitiert nach: Ligensa 2006

²¹ A.L.Greene/Carolyn Adams-Price, „Adolescents´ Secondary Attachments to Celebrity Figures; in: Sex Roles; Nr. 23.7-8; 1990, S.335-347 zitiert nach: Ligensa 2006

zentralen Gefühle, das im Spannungsbogen für den Helden oder die Heldin wichtig ist. In Piratenfilmen ist das Leiden nicht nur auf psychischer Ebene notwendig. Erotisierung und Sexualisierung sind stark mit sadomasochistischen (S/M) Symboliken verknüpft, meist ohne dass diese explizit als solche benannt werden. Diese Symboliken haben den Auftrag ein Zitat zu sein auf etwas, dass sie gar nicht zitieren. Vielmehr geht es darum körperliche Gewalt (meist gegenüber Frauen) mit sexueller Lust zu rechtfertigen.

Die Gouverneurstochter wird entführt, gefesselt, eingesperrt, ist ständig der Gefahr einer Vergewaltigung ausgesetzt, wird begafft und begrapscht. Der Pirat wird gefangen genommen, gefesselt, eingesperrt, in Ketten gelegt, ausgepeitscht, mit dem Tode bedroht. Momente, die aus jeder S/M Geschichte stammen könnten (vgl. Stanton 1998). Die Rolle der Frau ist klassischerweise passiver und ausgelieferter als die Rolle des Mannes. Die Frau muss gerettet werden, der Mann rettet sich selbst. Freud würde – hätte er sich für das Kino interessiert – diese Beobachtung mit der „masochistischen Veranlagung“ der Frau argumentieren. „Die dem Weib konstitutionell vorgeschriebene und sozial auferlegte Unterdrückung seiner Aggression begünstigt die Ausbildung starker masochistischer Regungen, denen es ja gelingt, die nach innen gewendeten destruktiven Tendenzen erotisch zu binden. Der Masochismus ist also, wie man sagt, echt weiblich. Wenn Sie aber dem Masochismus, wie so häufig, bei Männern begegnen, was bleibt Ihnen übrig, als zu sagen, diese Männer zeigen sehr deutliche weibliche Züge?“ (Sigmund Freud „Neue Folge der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse“, nach: Ligensa 2006; 211)

Obwohl ich dem Gedanken der „Veranlagung“ widerspreche, ist die Tendenz der filmischen Darstellung durchaus von diesem Ansatz geprägt. Frauen sind hilflos dem sadistischen Grauen ausgeliefert und scheinen zumindest ein wenig Lust dabei zu empfinden, spätestens in dem Moment, wo sie dem Helden, der sie retten kommt, seufzend in die Arme sinken können.

Gefangene männliche Helden zeigen also weibliche Züge, indem sie in Ketten leiden. Das macht sie sympathisch und liebenswert, gibt den Blick frei auf den weichen Kern unter der rauen Schale. Gerade in der Welt der bewegten Bilder wird auf diese Logik immer wieder zurückgegriffen. Die gefangene Frau und der leidende Held gehören zu den Grundbausteinen jeder Abenteuergeschichte, manchmal subtiler oder gar in leicht abgewandelten Rollen, die Grundthematik bleibt die Selbe. Der in Filmen genommene Bezug auf S/M einspringt jedenfalls dem Reich der Phantasie. Johanna Schaffer und

Marcella Stecher definieren S/M in dem von ihnen gehalten Workshop zu dem Thema auf der Konferenz „Screenwise“ in Wien im Mai 2003 folgendermaßen:

„S/M oder BDSM²² begreifen wir als Sammelbegriff für eine Vielzahl erotischer/sexueller Identifikationen, Empfindungen, Praktiken und Rituale, die Spielfreude, Macht, Ohnmacht, Schmerz, Hingabe, Liebe, Humor u.v.a.m. implizieren. S/M-Szenen/Phantasien ermöglichen es, in der Tat Aggression (als Teil der Identifikation mit einer Position/zur Selbsterfahrung) ebenso wie Zärtlichkeit oder Lust auf gemeinsames Lachen auszuagieren, zu erleben und zu genießen. Das ethische Grundprinzip von „safe, sane, consensual“ (sicher, bei klarem Bewußtsein, konsensuell und freiwillig) grenzt diese Szenarien gegenüber unfreiwilliger, erzwungener Gewaltausübung ab“ (Schaffer/Stecher 2004; 80)

So gesehen sind erotisierte Gewaltdarstellungen in Filmen klares Produkt der Phantasie, da es sich meistens um erzwungene Akte der Gewalt, von safe, sane, consensual keine Spur, handelt. Sie sind ein verstecktes Zitat auf sadomasochistische Praktiken, die in der Realität anders aussehen, als sie in Filmen angedeutet werden. Zudem dienen sie in Filmen dazu Gewalt zu rechtfertigen, die im Film reale Gewalt – meist gegenüber Frauen – ist. Gerade deshalb wirken sie als Zitat anregend, aufregend und erregend. Sie überschreiten eine Grenze, die in der Form nur in der Phantasie überschritten werden darf. Die Darstellung individueller, personifizierter Gewalt im Hollywood-Film (im Gegensatz zur Gewalt gegen Massen oder anonymisierte Figuren) ist meist nicht so realistisch, dass sie abstoßend werden könnte. In den klassischen Abenteuerfilmen steht der Ausgepeitschte einen Tag später wieder an Deck bei der Arbeit, der gefolterte Held braucht nur einen Schluck Wasser, um sich zu erholen, und die Kampfwunden sind selten so tief, dass sie die Beweglichkeit tatsächlich beeinträchtigen würden. Das Trauma der – beinahe oder tatsächlich – vergewaltigten Frau ist schnell mit ein paar liebevollen Küssen geheilt, tagelang gefesselte Gefangene haben weder verspannte Schultern noch Striemen an den Handgelenken noch Probleme mit der Blutzirkulation. Gerade deshalb funktionieren die Zitate – weil sie ungefährlich sind und schnell übergangen werden können. Sie halten den Handlungsfortlauf nicht unnötig mit Genesungsprozessen auf.

²² BondageDominationSubmissionMasochism

Der Film – ein Live-Event

Eine relativ junge Entwicklung in der Kinogeschichte ist, das Kinoerlebnis zu einem Spektakel an sich zu machen. Bereits mit der *Rocky Horror Picture Show* (USA 1975) oder *Star Wars* (vor allem bei der Neuauflage 1997) wurde diese Ritualisierung begonnen: „Mittanzen, Mitsprechen von Dialogen oder das Verkleiden beim Kinobesuch werden zu einem Teil der Filmrezeption“ (Grafl 2006; 87f).

Dieser Eventcharakter des Filmgenusses ist vor allem auch bei *Pirates of the Caribbean* (USA 2003/2006/2007) zu beobachten: wer zur Premiere des zweiten und dritten Teils gegangen ist, war umringt von Piraten und Piratinnen mit Säbeln, Hüten, Tüchern, Augenklappen, Piratenflaggen, etc. Alle fünf Minuten war irgendwoher ein „Aarr!“ zu hören, die Konversation lief hauptsächlich in Filmzitate. Während der Vorführung wurde an den Schlüsselstellen applaudiert und nach dem Film stand der gemeinsame Besuch in einem Lokal zum Rumtrinken und Fachsimpeln an.

Derartige Inszenierungen machen das Filmerlebnis noch leibhaftiger. Zum Sehen und Hören kommen Sprechen und Handeln als Erlebnisebenen hinzu. Die Grenzen zwischen Phantasie und Realität verschwimmen endgültig.

2. Hollywood: politische, ökonomische und historische Hintergründe

Die historische Einbettung mit der Entwicklung des Studiosystems und der Filmindustrie ist für ein systemisches Geschichts- und Politikverständnis wichtig. Es geht nicht nur darum, sich die Produktionsbedingungen zu einer bestimmten Zeit genauer anzusehen, sondern auch darum, die historische Gewachsenheit und die verschiedenen ökonomischen und politischen Einflüsse, denen sie ausgesetzt waren, in Betracht zu ziehen. Der Teil zu den Hollywood-Studios ist deswegen etwas detaillierter, da politische Einflussnahme - die „Achse Washington-Hollywood“ - nicht in der Form funktioniert hätte, wäre nicht das Filmgeschäft auf ebendiese monopolistische und zentralistische Art und Weise organisiert gewesen. Filme wie *Captain Blood* oder *The Sea Hawk* wurden in den 30er und 40er Jahren beinahe am Fließband produziert. Regisseure wie Michael Curtiz stellten pro Jahr dreißig bis vierzig Filme fertig. Eine Anzahl, die heute unvorstellbar wäre. Um einen Vergleich zu ziehen: heute arbeitet ein ganzes Filmteam ein Jahr an einem einzigen Film. Warum ausgerechnet eine Stadt in dem Bundesstaat, der am weitesten von Washington entfernt ist, zur Hauptstadt der Filmindustrie erkoren wurde, hat ebenso politische wie ökonomische Gründe, die für die Produktionsbedingungen relevant sind.

Um 1533 wurde Kalifornien zunächst von den Spaniern „entdeckt“ und für die spanische Krone beansprucht. Hernando Cortes, bekannt für sein grausames und rücksichtsloses Morden und Plündern des Aztekenreiches in Mittelamerika, war der Erste, der über Kalifornien berichtete. Die Expeditionen vom heutigen Mexiko aus ins Landesinnere, und die Hoffnung, noch mehr Schätze und Reichtümer zu finden, ließen spanische Truppen immer weiter nach Norden vordringen. Cortes kam über den Landweg nach Kalifornien, Francis Drake, der englische Kaperfahrer, landete 1579 erstmals mit einem Schiff an der kalifornischen Küste. Er wollte spanischen Goldschiffen auflauern und versteckte sich in den kalifornischen Buchten. Beide beanspruchten das „neu entdeckte“ Land für ihr jeweiliges Königshaus.

1769 begannen die Spanier Kalifornien zu besiedeln und bauten entlang der Küste katholische Missions- und Handelsstationen. Die indigene Bevölkerung in Nordamerika wurde genauso schnell wie die in Südamerika vertrieben, getötet oder „zivilisiert“, das Land für neue Siedler beansprucht und damit begonnen, die vorhandenen Bodenschätze abzubauen. Während des mexikanischen Unabhängigkeitskrieges (1810-1821) wurde Kalifornien ein Teil von Mexiko, im darauf folgenden Krieg zwischen Mexiko und den USA (1846-1848) fiel das Land wieder an die USA zurück und wurde 1850 zum 31. Bundesstaat (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 98f). Der „Great California Gold Rush“, der kalifornische Goldrausch, der 1849 begann, zog eine Menge neuer SiedlerInnen und AbenteuerInnen an, die im Westen ihr Glück versuchen wollten. Siedlungen und Städte schossen wie Pilze aus dem Boden. Genauso schnell wurden sie, war die Goldquelle versiegt und die Menschen weitergezogen, wieder verlassen. So stehen heute noch in unzähligen „Ghost Towns“ alte Goldgräber-Saloons und –Hütten, mittlerweile zu Touristenattraktionen verarbeitet. Das gute Klima, die vielfältige Landschaft und die Nähe zum Ozean zogen immer wieder neue Siedler an.

In den 1880ern siedelte sich Harvey Henderson Wilcox, ein Immobilienhändler und Farmer, mit seiner Frau Daeida in der Gegend von Los Angeles an. Ihre Farm wurde auf den Namen „Hollywood“ getauft, ein Name, der die Gegend für die nächsten Jahrhunderte prägen sollte. 1903 wurde schließlich die Stadt Hollywood gegründet, die 1910 in die Stadt Los Angeles eingegliedert wurde. Bis heute ist Hollywood ein Stadtteil von Los Angeles und Synonym für die amerikanische Filmindustrie (vgl. Sperling/Millner 1994, 67).

2.1 Bewegte Bilder – die Anfänge

Um den Beginn der bewegten Bilder und in weiterer Folge des Kinos nachzuzeichnen, müssen wir die Küste wechseln. Weg von der Westküste, die erst später wieder relevant wird, wechseln wir an die Ostküste der USA, nach New York. 1889 ließ sich Thomas Alva Edison seine Erfindung des 35-mm-Films patentieren. Dieses Filmformat wurde für das Kinetoskop verwendet, das erstmals auf Zelluloid gebannte Bilder in Bewegung setzte. Zunächst dauerten die Filme allerhöchstens eine Minute, zeigten eine Sängerin beim Singen, einen fahrenden Zug oder Fußgänger, die eine Straße überquerten (vgl. Finler 2003; 22).

Bis zur Jahrhundertwende stiegen Länge und Komplexität der Filme rasch an. Zunächst wurden in den USA in sogenannten „Nickelodeons“ - das Eintrittsgeld betrug ein Nickel (fünf Cent) - Filme von zwanzig bis dreißig Minuten Länge gezeigt. Die ersten abendfüllenden Filme wurden um 1910 produziert. Es handelte sich zunächst um Stummfilme, oft mit Musikbegleitung, die von kurzen Zeichentrickfilmen oder Nachrichtensendungen umrahmt wurden. Kino als Abendgestaltung umfasste nicht nur den Hauptfilm, sondern auch ein umfassendes Vorprogramm.

Anfang des 20. Jahrhunderts begannen sich Filmproduzierende in Hollywood anzusiedeln. Die Licht- und Wetterverhältnisse waren hier besser als an der Ostküste. Filme wurden damals zum Großteil im Freien oder bei Tageslicht gedreht und waren daher auf gute Witterungsbedingungen angewiesen. Die Landschaft rund um Los Angeles bot vielfältige Settings: der Ozean lag quasi vor der Haustür, Berge, Steppe und Wüste an der Hintertür. Die Grundstückspreise und Lohnkosten waren bei Weitem niedriger als in New York und, wohl einer der ausschlaggebendsten Gründe für die Filmschaffenden, sich an der Westküste niederzulassen, die Motion Pictures Patents Company, die hohe Geldbußen für Lizenzverletzungen verhängte, war mehrere Tagesreisen entfernt. Die Motion Pictures Patents Company war das Patentamt für alle Erfindungen rund um die Filmindustrie. Sie waren zuständig darauf zu achten, dass keine Erfindungen verwendet wurden, ohne dass die entsprechenden Patentgebühren bezahlt wurden. Für Lizenzverletzungen wurden hohe Geldbußen verhängt. War eine Kontrolle im Anmarsch, verschwand das betroffene Studio mit Sack und Pack schnell über die Grenze nach Mexiko und wartete, bis sich die Wogen geglättet hatten und die

Herren aus New York wieder abgereist waren.

Immer mehr Menschen siedelten sich rund um Los Angeles an. Filmproduktionen brauchten viele Arbeitskräfte, die auch wohnen, essen und Gebrauchsgüter einkaufen mussten. Arbeit waren in Hülle und Fülle vorhanden. Die Mafia der Ostküste sah im Filmgeschäft - *Movie Business* - neue Möglichkeiten der Finanzierung und Einflussnahme und begann in die Gegend in und um Los Angeles zu investieren. Junge Schauspieler und Schauspielerinnen aus dem ganzen Land träumten davon, in Hollywood entdeckt zu werden und versuchten, an der richtigen Ecke am Hollywood Boulevard herumzustehen. Damals konnten die „richtige Ecke“ und ein hübsches Gesicht tatsächlich eine reale Chance auf eine Rolle bedeuten. Das Movie Business galt als aufstrebendes Gewerbe. Vor allem die Mafiafamilien der Ostküste (aus Detroit, Chicago, New York) stellten die nötigen finanziellen Mittel zur Verfügung, um Studios zu bauen und das nötige Equipment einzukaufen. Polizei und Justiz in Los Angeles arrangierten sich mit dieser Situation, viele standen selber auf Mafiagehaltslisten. „The widespread corruption in the Los Angeles police force and district attorney’s office [...] has often been mined by writers. [...]: accepting payoffs to cover up the facts, helping powerful studio chiefs to protect an actor’s reputation, or just looking the other way – an early example of „don’t aks, don’t tell.“ (Wallace 2002; 19)²³ Die verschlungenen Verknüpfungen von Mafia, Polizei und Movie Business wird archetypisch im Film *L.A. Confidential* (USA 1997) verarbeitet.

Charles „Lucky“ Luciano und Benny „Bugsy“ Siegel gelten als die beiden berühmtesten Mobsters²⁴ dieser Zeit. „Lucky“ Luciano kontrollierte den Großteil des Drogenhandels in Los Angeles, besaß Lokale und Spielsalons und mischte im „Studio-Business“ mit. Er war mit der Schauspielerin Thelma Todd liiert, deren plötzlicher Tod 1920 unter mysteriösen Umständen noch zu den unaufgeklärten Geheimnissen von Hollywood gehört. Thelma hatte angeblich geplant zur Polizei zu gehen und als Zeugin gegen Luciano aufzutreten, woraufhin dieser einen für Thelma tödlichen „Unfall“ arrangiert haben soll.

²³ „Die großräumige Korruption innerhalb der Polizei und der Bezirksgerichte von Los Angeles [...] ist oft von AutorInnen bearbeitet worden [...]: Bestechungsgelder annehmen, um Fakten zu vertuschen, einflussreichen Studiobossen dabei helfen, die Reputation eines Schauspielers zu wahren, oder einfach wegschauen – ein frühes Beispiel von „frage nichts und ich erzähle dir nichts“.“

²⁴ Mob ist ein umgangssprachliches, englisches Wort für Mafia.

Bugsy Siegel kontrollierte das Glücksspielwesen in Florida. Er witterte gute Geschäfte im aufstrebenden Hollywood. 1937 zog er nach Kalifornien. Er versuchte im Glücksspiel und Prostitutionsgeschäft Fuß zu fassen und beteiligte sich an der „extras´ union“, einer Gewerkschaft für Filmschaffende. Damit trat er der Capone Familie auf die Füße, die bereits die „International Alliance of Theatrical Stage Employees and Motion Picture Operators union“ (IATSE)²⁵ kontrollierte. Bugsy mußte zurückstecken. Er versuchte 1946 mit dem Bau eines Kasino-Ressorts in einer kleinen verstaubten Stadt in der Wüste von Nevada namens Las Vegas noch einmal einen geschäftlichen Aufschwung. Der erste Hotel Komplex - das „Flamingo“ - war aufgrund seiner hohen Betriebskosten ein Flop. Bugsy Siegel wurde am 29. Juni 1947 im Haus seiner Freundin Virginia Hills erschossen, wahrscheinlich auf Anordnung von Charles Luciano, die genauen Hintergründe sind natürlich nicht bekannt (vgl. Wallace 2002; 21ff). Die Geschichte von Benny Bugsy Siegel und der Gründung von Las Vegas ist im Film *Bugsy* (USA 1991), gespielt von Warren Beatty (als Bugsy Siegel) und Annette Benning (als Virginia Hill), nachgezeichnet. Mittlerweile ist Las Vegas eine weltweit bekannte Glücksspielmetropole und das „Flamingo“ immer noch eine Sehenswürdigkeit.

2.2 The Golden Age of Hollywood – das Studiosystem

Die Geschichte und Einflussnahme der Mafia ist wichtig, weil die Organisationslogik der Mafia – Gewerkschaften zu gründen, große Hotels zu betreiben und Filmstudios als Ganzes zu kontrollieren, der Zusammenschluss in klar voneinander abgegrenzten Familien – die weitere Entwicklung der Filmindustrie stark beeinflusst. Der steile Aufstieg Hollywoods hängt eng zusammen mit der Etablierung des Studio-Systems. Dieses beinhaltete eine klare Abgrenzung zu den anderen Studios sowie die exklusive Verfügbarkeit all jener, die für das Studio arbeiteten (Studio = Familie). Wie feindliche Parteien konkurrierten die Studios untereinander, wer für das eine Studio arbeitete, konnte nicht gleichzeitig für ein anders tätig sein.

Hollywood-Studios hatten SchauspielerInnen, DrehbuchautorInnen, Kameraleute und RegisseurInnen unter fixen Verträgen und mischten je nach Zeitplan und Genre die Einzelteile zu Filmen zusammen. Die KünstlerInnen selbst hatten wenig bis gar kein

²⁵ Die I.A.T.S.E wurde als Gewerkschaft der beim Film-Beschäftigten 1893 in New York gegründet (vgl. <http://www.iatse-intl.org/home.html> November 06)

Mitspracherecht bei ihren Aufträgen. Wem der Film nicht gefiel, der oder die hatte Pech gehabt – Order vom Studio war Order vom Studio. Eine Weigerung hatte rechtliche und finanzielle Konsequenzen. James Stewart, Hollywood-Schauspieler und Regisseur, erinnert sich an die strikten Regeln, die die Studios für ihre KünstlerInnen aufstellten. „The standard studio contract lasted for seven years and provided for regular increases in salary, but rarely allowed the stars any choice in their assignments. [...] Stars could be loaned out to other studios at an immense profit. `Your studio could trade you around like a ball player`, James Stewart recalled.“ (Finler 2003; 61)²⁶

Bereits in den 20er Jahren wurden die ersten großen Hollywood Studios gegründet. MGM, Paramount, Fox, Warner Bros., RKO, Universal, Columbia und United Artist zählten bis in die 1950er Jahre zu den bekanntesten Studios in Hollywood. Mittlerweile ist ob der vielen Zusammenschlüsse, Aufkäufe, Übernahmen und Neugründungen kaum mehr überblickbar, welches Studio-Konglomerat welche Einzelstudios beinhaltet. Ein kurzer Überblick über die Geschichte der bekanntesten Studios macht diese Tendenzen sehr deutlich.

Columbia

Columbia Pictures Corporation wurde von den Brüdern Jack und Harry Cohn und deren Partner Joe Brandt 1920 gegründet. Vorerst unter dem Namen CBC (Cohn-Brandt-Cohn Company) produzierten sie kleine, billige Werbefilme über Filmstars und Behind-the-Scenes-Aktivitäten, um Filme und Stars zu popularisieren. Mit der Namensänderung 1924 – in Columbia Pictures Corporation – fingen Brandt und die Brüder Cohn an Western und Komödien zu produzieren. Der erste große Erfolg war allerdings ein Seeabenteuer: *The Blood Ship* (USA 1927). Unter der Regie von Georg Seitz und der Produktionsleitung von Harry Cohn war *The Blood Ship* der erste Columbia Film, der im frisch gegründeten Roxy-Theater in New York gezeigt wurde. 1931 kaufte Harry Cohn die Studio Anteile von Joe Brandt, machte seinen Bruder Jack zum Vizepräsidenten und sich selbst zum Präsidenten der Columbia Studios. Harry Cohn war einer der gefürchtesten Studio-Bosse in Hollywood.

²⁶ „Der Standardvertrag mit einem Studio lief auf sieben Jahre und beinhaltete eine stetige Gehaltssteigerung, aber selten war den Stars ein Mitspracherecht bei ihren Engagements gewährt. [...] Stars konnten an andere Studios für einen immensen Profit hergeborgt werden. `Dein Studio konnte mit dir handeln wie mit einem Fußballspieler`, erinnert sich James Stewart.“

„As a means of protecting the studio's investment in personnel, he was continually testing and bullying all those who worked for him.“ (Finler 2003;82).²⁷

David Wallace bezeichnet ihn in seinem Buch als „Hollywood's Favorite Son of a Bitch“²⁸. (Wallace 2002; 59). 1956 starb Jack Cohn, zwei Jahre später sein Bruder Harry. Das Studio fiel in die roten Zahlen. Trotz des schnellen Umstiegs auf die neuen Anforderungen durch das Fernsehen erholten sich die Finanzen nur schleppend. 1982 wurde Columbia von der Coca-Cola Company gekauft, 1987 wurden Columbia und Tri-Star Pictures zusammengelegt. 1989 verkaufte Coca-Cola das Konglomerat aus Columbia und Tri-Star Pictures an Sony für 3,4 Milliarden Dollar. (Vgl. Finler 2003; 85).

Fox

William Fox begann wie einige seiner Studiokollegen seine Karriere 1904 mit der Gründung von Nickelodeons in New York. 1914 gründete er sein erstes eigenes Unternehmen zur Produktion und zum Vertrieb von Filmen, die „Box Office Attractions Film Rental Company“. Diese wurde 1916 in „Fox Film Corporation“ umbenannt und siedelte sich, auf der Flucht vor der Motion Picture Patent Company, in den Sunset Studios in Hollywood an. Mit der Entwicklung des „Fox Movietone Sound System“ 1927 war William Fox bahnbrechend für die Entwicklung der „Talkies“, der Tonfilme. Das Studio verzeichnete in den 20er Jahren aufgrund der innovativen Leitung von William Fox einen steilen Aufstieg. 1935 fusionierte Fox mit dem kleinen, sehr erfolgreichen 20th Century Studio. 20th Century-Fox übernahm das 20th Century Logo und die Fanfarenmusik als Corporate Identity. 20th Century-Fox produzierte einige sehr bekannte Filme (vgl. Finler 2003; 109ff). Unter anderem gehörten *Sound of Music* (USA 1965) oder die erste *Star-Wars*-Trilogie (USA 1977/1980/1983) zu den Fox Produktionen. 1981 wurde das Studio vom Öl-Magnaten Marvin Davis gekauft, der es allerdings bereits 1985 an den australischen Zeitungs-Tycoon Rupert Murdoch weiterverkaufte. Murdoch erweiterte vor allem den TV Sektor von Fox (z.B.: Fox News Channel) und machte Fox zu einem der vier wichtigsten Medienkonglomerate der USA.

²⁷ „Um die Investitionen des Studios in Personal zu schützen, war er ständig dabei alle die für ihn arbeiteten zu testen und zu schikanieren.“

²⁸ „Hollywoods beliebtester Hurensohn“

MGM

1924 schlossen sich Metro Pictures, Goldwyn Pictures und Louis B. Mayer Productions zusammen zu Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Mit der gleichzeitigen Formierung von Warner Bros. und Columbia Pictures gilt das Jahr 1924 als ein Meilenstein bei der Etablierung der Studio-Ära in Hollywood. MGM etablierte sich schnell als Top Hollywood Studio. Greta Garbo, Gene Kelly, Fred Astaire und Katherine Hepburn markierten nur einige der Stars, die das Studio unter Vertrag hatte. In den späten 1940er Jahren war der MGM Culver City Studio Komplex von 16 auf 75 Hektar angewachsen, „including a small lake and harbour, a miniature jungle, a railway station, a number of parks, and squares and streets designed in a variety of styles, both period and modern.“ (Finler 2003; 142)²⁹.

1959 schaffte MGM seinen letzten großen Erfolg mit der Neuverfilmung von *Ben Hur* (USA 1959), der mit elf Oskars ausgezeichnet wurde. Seither waren die Verluste meist höher als die Gewinne. MGM wurde 1969 an den Finanzinvestor Kirk Kerkorian verkauft. Dieser kaufte 1981 die United Artists und legt die beiden Studios zur MGM/UA Entertainment Company zusammen. 1985 wechselte das Unternehmen kurz den Besitzer, als Medien Mogul Ted Turner MGM/UA erwarb, allerdings sofort wieder an Kerkorian zurückverkaufte. 1990 wurde das Studio abermals verkauft, an den italienischen Investor Giancarlo Parretti. Der musste es 1993 aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten allerdings an Sony weiterverkaufen. 1996 kaufte Kerkorian MGM/UA zum dritten Mal. (Vgl. Finler 2003; 144). Während all dieser Wechsel hatte es das Studio trotz Wiederaufnahme der James Bond Filme *GoldenEye* (UK/USA 1995), *Tomorrow Never Dies* (UK/USA 1997), *The World is not Enough* (UK/USA 1999) und *Die Another Day* (UK/USA 2002) nicht aus der finanziellen Krise geschafft.

Paramount

Adolph Zukor eröffnete etwa zur selben Zeit wie William Fox in New York sein erstes Nickelodeon. Bereits 1912 feierte er seinen ersten Erfolg mit der Produktion von *Queen Elizabeth* (USA 1912) mit dem französischen Star Sarah Bernhardt und gründete daraufhin die „Famous Players Film Company“. 1916 fusionierte er mit den, von Jesse

²⁹ „mit einem kleinen Teich und Hafen, einem Miniaturdschungel, einer Bahnstation, einer Vielzahl von Parks und Plätzen und Straßen in verschiedenen Stilen, sowohl periodenbezogen als auch modern.“

Lasky gegründeten Paramount Pictures und übernahm kurz darauf die Leitung des gemeinsamen Projekts. Er blieb die treibende Kraft, die Paramount Pictures zu einem der großen Hollywood Studios macht. 1926 übersiedelte das Studio, dem Sog von Hollywood folgend, von der Ostküste nach Kalifornien. Paramount war das Studio, das den Wechsel von Stummfilm auf Tonfilm am schnellsten von allen Hollywood Studios bewerkstelligte: die Entscheidung, den Tonfilm ernst zu nehmen, war für Paramount erst 1928 gefallen, 1929 waren 75% der Paramount Produktionen bereits vollständig vertont (vgl. Finler 2003; 176). Während der Wirtschaftskrise hatten auch Paramount Einbußen zu verzeichnen. 1933 musste die erst 1930 geformte Paramount-Public Corporation Konkurs anmelden, war aber bereits zwei Jahre später unter dem Namen Paramount Pictures Inc. wieder im Geschäft.

1966 wurde Paramount Pictures Inc. von Gulf + Western gekauft. Die kontinuierlichen Erfolge mit Musicals *Grease* (USA 1978) und *Saturday Night Fever* (USA 1977), der *Star Trek* Reihe (USA 1979/1982/1984/1986/1989/1991/1994/1996/1998/2002) und den *Indiana-Jones*-Verfilmungen (USA 1981/1984/1989) sowie der Pate-Dreiteiler (USA 1972/1974/1990) machten Paramount zu einer attraktiven Investition für Finanziere. 1994 wurde Paramount teil der Viacom-Entertainment-Gruppe, die unter anderem die Blockbuster-Entertainment-Videoverleihkette besaß und 1999 das CBS-Television-network gekauft hatte. Damit zählen auch die Paramount Studios zu einem der größten amerikanischen Medien-Konglomerate.

RKO

Die Radio-Keith-Orpheum-Corporation entstand 1928 als Reaktion auf den großen Erfolg des Tonfilms. Es handelt sich um eines der wenigen Studios, die nicht vorher schon im Geschäft waren. Walt Disney hatte seine ersten Filme bei RKO produziert, bevor er ein eigenes Studio gründete. *King Kong* (USA 1933), *Snow White and the Seven Dwarfs* (USA 1937), der erste abendfüllende Zeichentrickfilm, und *Citizen Kane* (USA 1941) zählen zu den bekanntesten RKO Produktionen. Das Studio wurde nach der Wirtschaftskrise an den Millionär Howard Hughes verkauft, der es bis in die 50er Jahre endgültig herunterwirtschaftete. 1958 wurden die Studiogründe verkauft, das Studio – bis auf die TV-Produktion – aufgelöst (vgl. Finler 2003; 212).

United Artists

Mary Pickford, Douglas Fairbanks und Charlie Chaplin, drei bereits erfolgreiche und bekannte SchauspielerInnen und ProduzentInnen, gründeten 1919 gemeinsam mit Regisseur D.W.Griffith die United Artists Corporation. Die ursprüngliche Idee war, den aufstrebenden Studios eine von unabhängigen SchauspielerInnen getragene Studiostruktur entgegenzusetzen. Hauptsächlich profitierten natürlich die Gründungsmitglieder von ihrem Unternehmen, da Pickford, Fairbanks und Chaplin somit weit größeren Einfluss auf ihre eigenen Produktionen hatten als andere SchauspielerInnen zu der Zeit. D.W. Griffith verließ das Studio fünf Jahre später wieder, um bei Paramount einzusteigen. Durch die von Anfang an bestehende Personenzentriertheit rund um Fairbanks, Pickford und Chaplin sanken die Studiogewinne, als Fairbanks und Pickford in den 1930er Jahren begannen, sich aus dem Geschäft zurückzuziehen. Mary Pickford und Douglas Fairbanks waren, wie eigentlich Chaplin auch, klassische Stummfilmstars. Ihre Karrieren machten die Entwicklungen des Tonfilms der späten 20er Jahre nicht mehr mit. Nur Chaplin produzierte weiterhin Filme und stellte sich auf die neuen Gegebenheiten ein. Schließlich kam es zum Streit, hauptsächlich zwischen Mary Pickford und Charlie Chaplin, über die weitere Ausrichtung des Studios.

„Chaplin retrained a special hostility to the giant corporations which dominated the American film industry and was most outspoken in his opposition to possible mergers with MGM or Warner Bros.“ (Finler 2003; 233).³⁰

Mary Pickford stand diesen Möglichkeiten nicht so ablehnend gegenüber. In den 50er Jahren wurde das Management von United Artists von Krim und Benjamin übernommen, die die Studio-Anteile von Pickford, Fairbanks und Chaplin nach und nach aufkauften. 1967 kaufte ein amerikanisches Versicherungsunternehmen, die Transamerica-Corporation, die United Artists. 1981 wurde das Studio an den Millionär Kirk Kerkorian, der bereits MGM besaß, verkauft. Die MGM/UA Entertainment Company wurde nachfolgend von Ted Turner und schließlich wieder von Kerkorian gekauft. 1988 gewann *Rain Man* (USA 1988) den Oskar für den besten Film. Bereits zum zwölften Mal bekam

³⁰ „Chaplin hielt eine gewisse Feindschaft zu den großen Unternehmen, die den amerikanischen Filmmarkt dominierten, und drückte seine Position gegen eine Fusion mit MGM oder Warner Bros. aus, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen.“

ein Film der United Artists den Oskar für den besten Film verliehen, ein Rekord (Vgl. Finler 2003; 255).

Universal

Carl Laemmle gründete 1909 IMP (Independent Motion Picture), die er 1912 mit einigen kleineren Unternehmen zur Universal-Film-Manufacturing-Company zusammenschloss, und den gesamten Komplex 1915 nach Universal City in Kalifornien verlegte. Auch er fing zunächst mit der Gründung eines Nickelodeons, allerdings 1906 in Chicago, an, daraus entwickelte langsam eine Kette, und stieg schließlich in die Produktion und den Verleih von Filmen ein. Eine klassische Entwicklung für Studiobosse dieser Zeit. Auch sein Umzug nach Kalifornien war von der Motion Pictures Patents Company und deren strengen Forderungen motiviert. Universal City verfügte über viele verschiedene Sets für unterschiedliche Genres. Bei der Universal-Studio Tour für TouristInnen können heute die Freiluft-Sets besichtigt werden. Universal war das Studio, das am Längsten für die Umstellung auf den Tonfilm brauchte. In den 30er Jahren, während der Wirtschaftskrise, musste Laemmle seine Studioanteile verkaufen. Das Studio rasselte in die roten Zahlen. In den 40er Jahren schaffte Universal wieder den Aufstieg, 1946 fusionierte Universal mit International Pictures zu Universal-International. Das Konglomerat wurde 1962 an MCA Inc. verkauft. 1990 wurden beide – MCA und Universal – von dem japanischen Unternehmen Matsushita Electric Industrial Co. gekauft, zwei Jahre später an das kanadische Unternehmen Seagram weiterverkauft. Mittlerweile sind Seagram und Universal teil der Vivendi Gruppe, die unter anderem über die Fernsehstation USA Networks und Polygram Records verfügt (vgl. Finler 2003; 260). Zu den bekannteren Universal-Produktionen zählen *Jaws* (USA 1975) und die *Back To The Future* Trilogie (USA 1985/1989/1990).

Warner Bros.

Die Warner Brüder Albert, Harry, Sam und Jack kamen 1919 nach Kalifornien und eröffneten ein kleines Studio am Sunset Boulevard. Ihr Studio – Warner Bros. - wurde schnell zu einem der bedeutendsten in Hollywood. Sie waren die ersten, die mit Tonfilmen experimentierten: *The Jazz Singer* (USA 1927) war Hollywoods erster Tonfilm. 1928 kaufen die Warner Brüder – nur mehr zu dritt, Sam verstarb 1927 – die Stanley

Corporation, eine der größten Kinotheaterketten in Amerika. 1929 übernahmen Warner Bros. die First National Company mitsamt den Studios, Theatern, Stars und Produktionspersonal. 1956 verließen Harry und Albert Warner das Unternehmen. Während der Depression in den 30er Jahren rutschte das Studio in die roten Zahlen, schaffte es aber bald wieder Gewinn zu machen. 1955 stieg First National in die TV Produktion ein. 1967, in dem Jahr, in dem Jack Warner in Ruhestand ging, fusionierte Warner Bros. mit Seven Arts Production. In den darauffolgenden Jahren kaufte Kinney National Service Corporation Warner Bros. Es erfolgte eine Umbenennung in Warner Communications Inc., die Film, Fernseh- und Musikproduktionen erschienen allerdings weiterhin unter dem Namen Warner Bros. 1989 fusionierte Warner Bros. mit Time Inc. und hieß in Zukunft Time Warner Entertainment. 1994 kaufte Time Warner Turner Broadcasting Systems inklusive CNN und zwei Filmproduktionsfirmen: Castle Rock Entertainment und New Line Cinema (vgl. Finler 2003; 287f). Warner Bros. hat eine Unmenge bekannter Filme produziert – unvergesslich: *Casablanca* (USA 1943), *Bonnie and Clyde* (USA 1967). Mit der Verfilmung von *Lord of the Rings* (2001/2002/2003) und den *Harry Potter*-Büchern (2001/2002/2004/2005) ist Warner Bros. nach wie vor unter den Top Hollywood Studios. Auch Eroll Flynn ist am Beginn seiner Karriere bei den Warner Brothers unter Vertrag, wurde von ihnen sozusagen entdeckt. *Captain Blood* und *The Sea Hawk* sind beides Warner Bros. Produktionen.

Disney

Die Disney Brüder Walt und Roy gründeten 1923 das Disney Bros Animation Studio in Hollywood, Kalifornien. Zunächst produzierten sie kurze Cartoons und vertrieben diese über Columbia und später United Artists. *Three Little Pigs* (USA 1933) erschien im Vertrieb von United Artists. RKO machte Disney ein attraktiveres Angebot und *Snow White and the Seven Dwarfs*, die erste abendfüllende Disney Produktion, erschien 1937 im RKO Vertrieb. Während des Zweiten Weltkrieges produzierten die Disneys im Auftrag der US-Army eine Reihe von Kurzfilmen, die die Moral der Truppe und der Bevölkerung stärken sollen. *Der Fuehrer's Face* (USA 1942) und *Education to Death* (USA 1943) karikieren das nationalsozialistische Deutschland und erklären, wie es dazu kommen kann, dass Leute „dem Führer“ glauben. Die Kurzfilme wurden allerdings bald aus dem regulären Programm genommen und erschienen erst 2001 wieder in der Disney-Treasure Edition.

1950 produzierten die Disney Studios ihren ersten Film mit realen Personen – *Treasure Island* (USA 1950) und gründeten bald darauf ihre eigene Vertriebsgesellschaft, die Buena Vista Distribution Company, um unabhängig von anderen Studios zu sein. Im Laufe der Zeit produzierten die Disney Studios immer mehr „real life“-Filme. Zum Teil mit animierten Elementen, wie beispielsweise *Mary Poppins* (USA 1964) oder *Who Framed Roger Rabbit* (USA 1988). Die letzte große Disney Produktion, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Dissertation steht, ist *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (USA 2003) und deren Fortsetzungen *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (USA 2006) und *Pirates of the Caribbean: At World's End* (USA 2007).

Disney Studios waren die ersten, die ins Merchandising Geschäft einstiegen: bald nachdem Mickey Mouse und Co. ihre Erfolge gefeiert hatten es Bleistifte, Lunch-Boxen, Tassen und Poster im Disney Design. 1955 wurde das erste Disneyland in Anaheim, Kalifornien eröffnet. Auch auf diesem Gebiet waren die Disneys Vorreiter. In einer Partnerschaft mit ABC Television Network wurde Disneyland Television entwickelt, das unter anderem den Disney-Themenpark propagierte. Der zweite Disneypark in Orlando, Florida folgte 1971, 1983 wurde Disneyland Tokyo eröffnet, 1992 Eurodisney in Paris, Frankreich. Die Disney-Studios haben ihren Tätigkeitsbereich mittlerweile stark ausgeweitet: Film- und Fernsehproduktionen, Themenparks, Buch- und Musikverlage sowie Disney Shops in jeder größeren amerikanischen Stadt gehören genauso zum Repertoire wie ein Disney Channel im Kabelfernsehen. 1993 kaufte Disney die Miramax Filmgesellschaft und 1995 das Capital Cities/ABC Television Network. Der Vertrag mit Pixar Animation Studios von 1996 (*Toy Story* (USA 1995), *A Bug's Life* (USA 1998), *Finding Nemo* (USA 2003)) schaffte einen weiteren Bereich: den animierten Film. 2001 kaufte Disney das Kabel-TV-Netzwerk Fox Family Worldwide und weitete somit seinen Einflussbereich noch ein Stück weiter aus (vgl. Finler 2003;329)

2.3 Das „Neue Hollywood“

In den späten 60er Jahren veränderte sich das Studio-System grundlegend. Zum einen wurden die großen Studiobosse alt, ohne sich um ihre Nachfolge gekümmert zu haben. Die großen Männer - Jack Warner, Jack Cohn, William Fox, Charlie Chaplin – hatten ihr Lebenswerk aufgebaut und wollten es um keinen Preis in andere Hände geben. Diese Unbeweglichkeit zeigte sich auch zum Großteil in der Studio-Politik: den Wandel zum

Tonfilm in den späten 20er Jahren machten die Studios problemlos mit. Alle hatten Zeit, sich auf die neuen Gegebenheiten einzustellen. Das aufkommende Fernsehen in den 50er Jahren verunsicherte mehr, die Umstellung war nicht mehr so leicht.

Dazu kam, dass die Studios ihre eigenen Kinos aufgrund eines Gerichtsurteils von 1946 aufgeben mussten. Bislang war es so, dass jedes Studio über seine eigene große Kette an Kinos verfügte, die ausschließlich die Filme des jeweiligen Studios spielten. Dadurch bestand wenig Chance für unabhängige Produktionen, kleine Studios oder ausländische Filme, in amerikanischen Kinos gezeigt zu werden. Die Studios hatten alles in der Hand – sie verfügten über RegisseurInnen, SchauspielerInnen, DrehbuchautorInnen, ProduzentInnen und die Kinos, in denen die Filme aufgeführt wurden. Nach dem Gerichtsurteil von 1946 gegen Paramount Pictures (und damit indirekt auch gegen alle anderen Studios), das sich gegen dieses undurchlässige System aussprach, mussten die Studios ihre Monopolstellung aufgeben (vgl. Monaco 2005; 249). Der Markt wurde geöffnet, die Studios mussten sich von ihren Kinoketten trennen und unabhängige Produktionen hatten genau wie ausländische Produktionen die Möglichkeit, um Präsenz in den Kinos zu werben.

Um wettbewerbsfähig zu bleiben, versuchten sich die Studios umzuorientieren und fingen an Blockbuster zu produzieren. Nicht mehr die Quantität, sondern die Qualität rückte in den Vordergrund. Was allerdings nicht unbedingt eine qualitative Veränderung der Filminhalte bedeutete, sondern lediglich, dass anstelle von vielen Billigproduktionen nun mehr Geld in Produktion, Vermarktung und Merchandising *eines* Filmes gesteckt wurde. *Jaws – Der Weiße Hai* (USA 1975) gilt als der erste moderne Blockbuster.

Diese neuen Möglichkeiten und die größere Bandbreite an Filmen, die zu produzieren und aufzuführen möglich war, untergruben langsam, aber sicher den Production- oder Hays-Code aus den 30er Jahren. Der Production-Code legte die moralischen Richtlinien dafür fest, was der amerikanischen Öffentlichkeit im Film zugemutet werden konnte. Er wurde von Will H. Hays, dem Vorsitzenden der Motion Pictures Producers and Distributors Association (seit 1945 die Motion Picture Association of America), eingeführt und deshalb auch kurz Hays-Code genannt. Der Hays-Code legt drei Grundprinzipien fest:

- „ 1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.“³¹

(<http://historymatters.gmu.edu/d/5099/> 21. März 2008)

In der konkreten Ausformulierung – der Text in voller Länge findet sich im Anhang 2 - umfasst der Code folgende Punkte:

- Die Darstellung von Nacktheit und offensichtlicher Erotik war verboten.
- Es war untersagt, sich über Religion oder religiöse Repräsentanten lustig zu machen.
- Illegale Drogen durften im Film nicht vorkommen, Alkohol nur, wenn er für den Charakter der Figur unbedingt notwendig war. Dann allerdings durfte die Figur keine Identifikationsfigur für den Zuschauer werden.
- Eindeutige Darstellungen von Verbrechen (z.B.: Safe-Knacken, Schmuggel etc.) waren verboten.
- Anspielungen auf sexuelle „Perversionen“ (hier ist unter anderem Homosexualität gemeint) und Geschlechtskrankheiten waren untersagt. Menschliche Geburten durften nicht explizit dargestellt werden.
- Bestimmte Wörter und Phrasen, die als beleidigend, beschimpfend und derb eingestuft wurden, waren verboten.
- Mordszenen mussten so gefilmt werden, dass kein Bedürfnis entstehen konnte, sie im richtigen Leben zu imitieren. Besonders grausame oder brutale Mordszenen durften nicht im Detail gezeigt werden.
- Ehe und häusliches Glück mussten hoch gehalten werden. Andere Lebensformen durften zwar vorkommen, allerdings nicht als erstrebenswert scheinen.

³¹ „1. Kein Film darf produziert werden, der die moralischen Standards derer, die ihn anschauen, senkt. Daher darf die Sympathie der ZuseherInnen niemals auf die Seite von Verbrechen, von Rechtsverletzungen, Missetaten oder Sünde gelenkt werden.
2. Korrekte Lebensstandards müssen präsentiert werden, vorbehaltlich nur wenn es der Geschichte oder der Unterhaltung zuträglich ist.
3. Das Gesetz, ob Naturgesetz oder gesellschaftliches Gesetz, darf nicht lächerlich gemacht werden, Gesetzesverletzungen dürfen nicht sympathisch dargestellt werden.“

- Romantische Beziehungen oder Liebesbeziehungen von Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft waren verboten.
- Romantische, lustvolle Szenen durften nur am Rande der Geschichte auftauchen. Exzessives und lustvolles Küssen war zu vermeiden, genau wie jede andere sexuelle Annäherung, die „primitive Bedürfnisse“ wecken könnte.
- Die Flagge der Vereinigten Staaten war immer zu würdigen, genau wie die Menschen und die Geschichte anderer Nationen.
- Vulgäre, grausliche, niedere Szenen (Gewalt gegen Tiere und Kinder, Prostitution, chirurgische Operationen, etc.) durften im Film zwar vorkommen, allerdings nur im Rahmen dessen, was der „gute Geschmack“ erlaubte.

(vgl. ebenda)

Der Code wurde 1931 als Reaktion auf die steigende Bedeutung der Filmindustrie aufgesetzt, hatte zunächst allerdings wenig Griffigkeit. Erst 1934 wurde die Production Code Administration gegründet, ein Büro, das von nun an jeden Film, der herausgegeben wurde, anhand der Richtlinien des Production Codes prüfte und beurteilte. Filme, die nicht freigegeben werden konnten, durften nicht ins Kino gebracht werden. Der Production Code musste bald nicht mehr durchgesetzt werden, die Studios selbst adoptierten die Richtlinien für ihre Filme, zum Teil aus vorseilendem Gehorsam und der Angst vor Zensur, zum Teil sicherlich auch aus politischer, moralischer Überzeugung.

Mit der Deregulierung der Kinos in den späten 40er Jahren wurde die Einhaltung des Production Codes immer weniger kontrollierbar. Studiounabhängigen und ausländischen Filmproduktionen war der Code relativ egal, nach und nach mussten auch die Hollywood-Studios wieder davon Abstand nehmen, um konkurrenzfähig zu bleiben. Billy Wilders *Some Like it Hot* (USA 1959) und Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) wurden veröffentlicht, obwohl sie von der Production Code Administration nicht freigegeben worden waren. In den späten 60er Jahren wurde der Code schließlich endgültig abgeschafft und durch das MPAA Film Rating System ersetzt (vgl. Monaco 2005; 280). Sieht man heute Filme aus den frühen 30er Jahren – aus der Zeit, bevor der Code implementiert wurde – so fällt auf, dass Liebesbeziehungen tatsächlich eindeutiger gezeigt werden und auch mit Religion zum Teil lockerer umgegangen wird. In *Captain Blood* ist die Beziehung zwischen Arabella und Peter lustvoller dargestellt als jene zwischen Geoffrey und Maria (*The Sea Hawke*) knapp fünf Jahre später.

Als in den 80er Jahren der Videorekorder und das VHS Video System Einzug in die Haushalte hielten, versuchten die großen Hollywood Studios ein letztes Mal sich gegen diese Neuerungen zu wehren: sie versuchten ein Gerichtsurteil zu erwirken, das den privaten Besitz von Videoaufzeichnungs- und -abspiel-geräten aufgrund von Copyright-Verletzungen verbieten sollte. Der steigende Gewinn aus dem Home-Video-Geschäft führte allerdings bald zu einer radikalen Meinungsänderung. Das neue Geschäftsfeld wurde schnell beackert und mit der Entwicklung der DVD bekam der Home-Video-Markt noch einmal eine neue Qualität: die zahlreichen Additional, die auf DVDs zu finden sind, machen den Kauf eines Filmes attraktiv, obwohl man ihn vielleicht schon im Kino gesehen hat.

Mittlerweile umfassen in den USA große Medienkonglomerate – wie zum Beispiel die Fox Entertainment Gruppe, die zur News Corporation (CEO Rupert Murdoch) gehört, oder die Walt Disney Company – weite Teile des medialen Marktes: Filmstudios, Fernsehstationen, Verlage, Vertriebsgesellschaften, Zeitungen und Internetplattformen (vgl. News Corp 2008). Disney bietet mit den Unterhaltungsparks und den Disney-Stores noch ein über das mediale hinausgehende Konsumfeld an (vgl. The Walt Disney Company 2008).

3. Der Piratenfilm – ein Genre für sich?

Nach Traber und Wulff (2004) gehört der Piratenfilm dem Abenteuergenre an. Neben Antik-, Ritter-, Mantel-und-Degen- und Samurai- Film steht er in der Reclam-Reihe „Filmgenres“ als Subgenre des Abenteuerfilms beschrieben. Betrachten wir also zunächst die Merkmale des Genres Abenteuerfilm, um dann auf das Spezielle des Piratenfilms einzugehen.

3.1 Abenteuerfilm

Das Abenteuerthema ist, gemeinsam mit dem Actiongenre, eines der beliebtesten Motive der Filmgeschichte. Es spielt mit den verborgenen, geheimen Träumen der „zivilisierten“ Gesellschaft: „Geschichte[n] um Helden und Schurken, um Verlockungen und Bewährungen, um Lohn oder Scheitern am Ende.“ (Traber/Wulff 2004; 10).

Der Aufbau ist immer ähnlich: Am Beginn steht eine Aufforderung an den Helden oder an die Heldin. Sie müssen ausziehen, um Rache zu üben, einen Schatz zu finden, ein Versprechen zu erfüllen, eine politische Mission zu beenden. Wichtig ist der starke

persönliche Bezug der Heldenfigur zur gestellten Aufgabe - es geht nicht nur um die Sache selbst, es ist immer eine persönliche Motivation der Figur daran geknüpft. Sie besteht die Prüfungen eigentlich nicht um der Sache willen, sondern um ihrer selbst willen. Der Held oder die Heldin muss in die Fremde ziehen, um die Aufgabe zu erfüllen. In der Fremde ist es immer gefährlich. Die Möglichkeit umzukehren ist keine wirkliche Option. „Es gibt Momente, da könnte man zurück – in allen Abenteuergeschichten gibt es sie. Hier sind Entscheidungen vonnöten, die die wartende Gefahr ebenso unterschreiben wie die Unumkehrbarkeit der Bewegung des Helden durch das Abenteuer hindurch“ (Traber/Wulff 2004; 12).

Der Tiefpunkt muss erreicht werden, um den anschließenden Triumph der Heldenfigur noch mehr herauszustreichen. Abenteuerfilme müssen gut ausgehen. Das Abenteuer braucht eine Ende, es ist ein Projekt und keine Lebensgeschichte. Und der Held oder die Heldin muss am Ende trotz aller Widrigkeiten und Hindernisse triumphieren. „Das Abenteuer frisst seine Helden nicht, sondern lässt sie reifen, wartet mit Belohnung und Ehre“ (Traber/Wulff 2004; 14).

Ein Abenteuerfilm, der mit dem Tod oder dem Scheitern der Heldenfigur endet, ist sehr selten. Das macht Abenteuerfilme so beliebt: die Garantie schon zu Beginn, sich mit der Heldenfigur identifizieren zu können und am Ende jedenfalls als GewinnerIn dazustehen. Wer auf der Seite des Helden oder der Heldin steht, kann nicht verlieren, das Happy End ist garantiert. Die einzelnen Subgenres haben leicht abgewandelte eigene Regeln. Ich werde im Folgenden nur auf die Spezifika des Piratenfilms eingehen, da dieser den Kernpunkt meiner Forschung darstellt.

3.2 Piratenfilm

„Wie alle anderen Abenteuergenres bezieht auch der Piratenfilm seinen besonderen Reiz daraus, dass er sein Publikum auf begrenzte Zeit in eine fremdartige, aufregende Welt der Extreme entführt, in der sämtliche gesellschaftliche Regeln und Einschränkungen außer Kraft gesetzt sind, die das Leben gewöhnlich bestimmen.“ (Christen 2004; 66).

Das Besondere am Piratenfilm ist das historische und geographische Setting: die meisten Filme spielen zur Blütezeit der karibischen Piraterie, vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, direkt auf hoher See oder bei den karibischen Inseln. Die Anlehnung an tatsächliche historische Ereignisse ist fast immer gegeben: es wird versucht eine historische Einbettung zu treffen, die den tatsächlichen Gegebenheiten zumindest ähnelt. Allerdings wird mit den historischen Quellen sehr frei umgegangen. Die verwendeten Figuren und Schauplätze haben hauptsächlich die Aufgabe, ein pittoreskes Ambiente zu gewährleisten. Die Schauplätze Port Royal, Tortuga oder Madagaskar waren im 17. Jahrhundert reale Piratenhochburgen. Ich gehe auf die Historizität der einzelnen Filmschauplätze später noch genauer ein.

Das Besondere an der Piratenfigur ist die nahezu grenzenlose Freiheit, die ihr zur Verfügung steht. Sie fühlt sich keiner Nation zugehörig und definiert den Ehrenkodex, dem sie folgen will, selbst. Sie muss sich weder an Regeln halten, noch wird ihr etwas vorgeschrieben. Deswegen sind die Helden in diesen Filmen immer selbst die Befehlshabenden. Ein einfaches Mannschaftsmitglied, das nur bedingt frei und unabhängig ist, spielt nie die Hauptrolle in einem klassischen Piratenfilm. Für diese Freiheit muss er Sicherheitsbedürfnisse aufgeben. Jeder Tag könnte sein letzter sein, er weiß nie, wann sein Schiff überfallen, er gefangen genommen und für seine Verbrechen gehängt oder im Kampf tödlich verwundet wird. „Als Pirat führt der Held ein Leben im permanenten Ausnahmezustand. [...] Die Art, wie der Held mit seinem Leben und seinem Besitz umgeht, hat daher immer etwas Exzessives. Er freut sich seines Lebens am meisten, wenn er in größter Gefahr schwebt. Daher das klassische übermütige Lachen, wenn er Auge in Auge mit seinen Feinden kämpft.“ (Christen 2004; 68) Zudem ist der Pirat ein sehr körperlicher, erotischer Held. Oft besticht er durch seinen Charme, sein attraktives Äußeres und seine erotische Ausstrahlung (vgl. Christen 2004; 69).

Das Piratengenre war lange Zeit ein filmtechnisch sehr teures Genre: Schiffe am Meer, Kämpfe auf hoher See, Angriffe auf Küstenstädte und dergleichen erforderten teure Modelle und aufwendige Kulissen. Deswegen wurden oft mit den selben Requisiten gleich mehrere Filme produziert, um die Kosten für die Kulisse möglichst gering zu halten. Die Hochzeit der Abenteuer-Piratenfilme ist etwa zeitgleich mit dem Golden Zeitalter von Hollywood anzusiedeln. In der Zeit von 1935 bis zum Ende der 1950er Jahre wurden in Hollywood etwa zwanzig Abenteuerfilme, die im Piratenmilieu spielten,

gedreht. Zum Teil handelte es sich um Massenproduktionen, für die die gleichen SchauspielerInnen, Kulissen und RegiseurInnen verwendet wurden. Die Studios produzierten sozusagen Filme nach dem selben Schema am Fließband. Vor allem Literaturverfilmungen erfreuten sich großer Beliebtheit. *Treasure Island – Die Schatzinsel* – wurde mindestens sechsmal verfilmt.

Die Unterscheidung von Abenteuerfilmen im Gegensatz zu anderen Filmen ist in diesem Zusammenhang deswegen wichtig, weil später, in den 70er und 80er Jahren, ebenfalls Piratenfilme produziert wurden. Allerdings handelte es sich dabei um Kinderfilme, Komödien oder Musicals, die zwar im Piratenmilieu spielten, genretechnisch mit Abenteuerfilmen allerdings kaum vergleichbar sind. *Blackbeard's Ghost* (USA 1968) beispielsweise ist ein Kinderfilm mit Peter Ustinov. Er spielt den im 20. Jahrhundert spukenden Geist von Captain Blackbeard, der sich in der heutigen Welt nicht zurechtfindet und die Hilfe eines Kindes benötigt. Oder das Piratenmusical *The Pirates of Penzance* (UK/USA 1983), das das Piratenthema an sich musikalisch persifliert. Erst 1995 erscheint mit *Cutthroat Island* (USA/F/I/D 1995) wieder ein Abenteuerfilm der eine, diesmal weibliche, Piratenkapitänin, dargestellt von Geena Davis, zur Hauptrolle hat. Der Film spielt beinahe ausschließlich im Piratenmilieu und die Hauptfiguren fühlen sich in ihrer Rolle als GesetzesbrecherInnen auch ausgesprochen wohl. Ähnliches ist bei den aktuellen *Pirates of the Caribbean*-Verfilmungen (USA 2003/2006/2007) zu beobachten. Auch dort haben die Piraten gar nicht die Absicht sich wieder ins bürgerliche Leben einzugliedern, sie fühlen sich wohl, wo sie sind.

In den 60er und 70er Jahren, zu der Zeit, als Hollywood als Film-Traum-Stadt gehörig ins Wanken geraten war und sich der Filmproduktionsmarkt in Europa nach und nach von den Folgen des Zweiten Weltkrieges erholt hatte, wurden neben den berühmten Italo-Western auch einige Piratenfilme produziert: *L'Avventuriero Della Tortuga – Der Abenteurer von Tortuga* (Italien 1965), *Gordon, Il Pirata Nero - Der Schwarze Seeteufel* (Italien 1961) und *Il Corsaro Nero - Freibeuter der Meere* (Italien 1971), um nur einige zu nennen. Sowohl die schauspielerischen Leistungen, der filmtechnische Aufwand als auch die Raffinesse der Geschichte sind bei all diesen Produktionen nicht überragend. Da wackelt ab und zu der Karton, der die Steinmauer darstellen soll, wenn der Held dagegenstolpert, die Szenenschnitte sind holprig und die Schauspieler, die die jugendlichen Helden spielen, haben ihre besten Jahre schon lange hinter sich. Dafür

fehlt es nie an Witz und Slapstick Einlagen, die Filme sind durchwegs sehr amüsant. Auf eine Annäherung an tatsächliche historische Ereignisse wird größtenteils verzichtet.

Ich war zunächst etwas überrascht, dass es so wenige Piraten-Abenteuerfilme gibt. Ich hätte zumindest eine ähnlich hohe Zahl wie bei Western erwartet. Sieht man sich das Genre genauer an, ist dieses Ungleichgewicht allerdings nicht unlogisch – Western bauen auf einem amerikanischen, nationalen Gründungsmythos auf, der offensichtlich nicht oft genug thematisiert werden kann. Piratenfilme dagegen spielen im eher kriminellen Milieu und haben einen Verbrecher oder eine Verbrecherin zur Hauptfigur. Ähnlich wie der Gangsterfilm stellt es also ein „Nebenggenre“ dar, dass sich nicht zu jeder Zeit gleicher Beliebtheit erfreut.

Die vier Filme, die ich für die Analyse gewählt habe, sind *Captain Blood* (USA 1935), *The Sea Hawk* (USA 1940), *Anne of the Indies* (USA 1950) und *Against all Flags* (USA 1951). Kriterien für die Auswahl waren, dass sie in den USA – in Hollywood – produziert sind, zu einem überwiegenden Teil im Piratenmilieu spielen und Piraten die Hauptfiguren darstellen und, nicht zuletzt, dass sie auf DVD oder Video verfügbar waren. Letzteres war ein nicht unwesentliches Auswahlkriterium, wie ich feststellen durfte. *Captain Blood* und *The Sea Hawk* sind in einer Eroll Flynn special edition erschienen, diese war leicht verfügbar. *Anne of the Indies* ist ebenfalls als Hollywood Klassiker in einer MC One classic edition erschienen, war somit ebenfalls in Handel erhältlich. *Against all Flags* stellte eine größere Herausforderung dar. Schließlich konnte ich die DVD über ebay bei einem Händler in Korea ersteigern. Auf diese vier Filme trafen meine Auswahlkriterien zu, sie spielen im Piratenmilieu, haben Piraten als Hauptfiguren und sind in Hollywood produziert worden.

Um zu meiner Auswahl zu kommen habe ich noch viele andere Filme gesehen, musste sie aber aus verschiedensten Gründen für diese Arbeit ausschließen. Einige Beispiele: *The Buccaneer* (USA 1958) ist zwar ein Film, in dem ein Pirat, gespielt von Yul Brynner, vorkommt, allerdings geht es im Film darum, wie der Pirat in den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg eingreift, die Handlung spielt außerdem zum Großteil in New Orleans. *The Black Pirate* (USA 1926), mit Douglas Fairbanks, ist aufgrund der Tatsache, dass es sich um einen Stummfilm handelt, aus der engeren Auswahl gefallen. *The Crimson Pirate* (USA 1952) mit Burt Lancaster spielt überhaupt nicht im Piratenmilieu

sondern in einem karibisch-spanischen Dorf, dass von einem willkürlichen Gouverneur befreit werden will.

4. Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm

Dieses Kapitel stellt den Hauptteil der vorliegenden Arbeit dar. In diesem Kapitel verknüpfen sich die Analyseelemente der Filme mit den tatsächlichen historischen Ereignissen des 17. und 18. Jahrhunderts auf der einen Seite und mit der zeitgenössischen Gesellschaftsanalyse jener Gesellschaften, die diese Filme produziert hatte, andererseits.

Zur besseren Operationalisierung habe ich die Analyse der Filme mit Hilfe dreier Begriffspaare vorgenommen und jedem dieser Paare ein Symbol zugeordnet.

- Heimat/Nation (Schiff)
- Liebe/Erotik (das schöne Kleid)
- Macht/Gewalt (Peitsche)

Diese Elemente bilden gemeinsam mit der Charakterisierung der handelnden Personen das Raster für die Analyse. Auch die personelle Charakterisierung ist dreigeteilt:

- männliche Hauptperson (Held)
- weibliche Hauptperson (Heldin)

- WidersacherIn

Diese sechs Elemente stellen die zentralen Dreh- und Angelpunkte jeder dramatischen Piratengeschichte dar und bilden somit die Struktur der Arbeit. Diese Strukturierung war mir erst nach einer Lektüre und vielen Filmen möglich – sie ist also, ganz im Sinne der Grounded Theory, ein erstes Ergebnis meines Forschungsprozesses. Bei der Analyse der einzelnen Elemente haben mich die bereits erwähnten wissenschaftlichen Interpretationsgruppen unterstützt.

State of the Art

Ich möchte an dieser Stelle ein paar Bemerkungen zu den verwendeten schriftlichen Quellen anführen. Für die Beschreibung der historischen Umstände kommen drei Primärquellen zur Anwendung: *Das Piratenbuch von 1678* von Alexander O. Exquemelin, die Reisetagebücher von William Dampier und *A General History of the Robberies & Murders of the most notorious Pirates* von Captain Charles Johnson. Die Reiseerzählungen von Exquemelin, der selbst als Wundheiler einige Zeit unter den Bukkanieren in der Karibik gelebt haben soll, und die Reisetagebücher von Dampier erzählen hauptsächlich grausame Anekdoten aus dem Leben der Piraten und Piratinnen. Diese Bücher habe ich zur Illustration und für Zitate verwendet beziehungsweise, um einen Eindruck zu bekommen von der Erzählstruktur dieser Zeit.

Für die Beschreibungen von PiratInnenbiographien – vor allem derer des Lebens von Anne Bonny und Mary Read - habe ich mich auf die Erzählungen von Captain Charles Johnson bezogen, die er 1724 unter dem Titel *A General History of the Robberies & Murders of the most notorious Pirates* veröffentlicht hat. Die Meinungen über die Identität dieses mysteriösen Captain Johnson gehen auseinander. Es wird angenommen, dass er seine Informationen über das Leben der Piraten und Piratinnen hauptsächlich aus Geschichten, die in den Kolonien erzählt wurden, AugenzeugInnenberichten und Prozessprotokollen bezogen hat. Er selbst gibt bei manchen Geschichten an, sie aus „erster Hand“ zu wissen, was nahelegen würde, dass er eine Zeit lang selbst auf Piratenschiffen mitgesegelt ist.

Das Buch war, als es 1724 erschienen ist, sofort ein Bestseller. Die Geschichten von grausamen Piraten und die Ungehörigkeit der Existenz von Piratinnen hat die damalige,

gelangweilte Adelsgesellschaft in Atem gehalten. Gouverneurstöchter träumten schaurig-schöne Tagträume von Piratenhelden, die sie auf ihr Schiff entführten, ihre Väter von den halsbrecherischen, wagemutigen Verfolgungsjagden, zu denen sie im Fall des Falles aufbrechen würden. Piratenprozesse und Hinrichtungen waren das zentrale Ereignis, dem alle beiwohnten. Ohne Fernsehen, Kino oder die Möglichkeit Bücher zu lesen gewährten Gerichtsprozesse auch dem einfachen Volk Einblick in das tragisch-grausame Leben anderer Menschen. Die Angeklagten wurden vom Richter meist aufgefordert, möglichst genau Empfindungen und Geschehnisse zu beschreiben, hauptsächlich aus juristischen, nicht aus voyeuristischen Beweggründen, versteht sich.

Johnsons Buch brachte für den lesenden Teil der Bevölkerung - den Adel - diese Geschichten in eine reproduzierbare Form. Nach wenigen Monaten war Johnsons Buch vergriffen und musste neu aufgelegt werden. 1725 folgte die dritte Auflage, 1726 die vierte. 1734 brachte Johnson, beflügelt von seinem Erfolg, ein weiteres Buch heraus: *A General History of the Lives and Adventures of the most famous Highwaymen, Murderers, Street Robbers, etc. to which is added a genuine Account of the Voyages and Plunders of the most notorious Pyrates*. Den bereits bekannten Piratengeschichten fügte er weitere Schicksale von zwielichtigen Gestalten und Verbrechern bei.

Über die Identität dieses Captain Johnson wird viel spekuliert. HistorikerInnen wie beispielsweise David Cordingly sind der Meinung, dass es sich um ein Pseudonym des Journalisten und Autors Daniel Defoe handelt. Defoe hatte zuvor in seiner Geschichte von Robinson Crusoe das Schicksal eines gestrandeten Seemannes erzählt. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass der mysteriöse Captain Johnson „a seaman of some experience“ war (Cordingly in der Einleitung zu Johnson 1997; XIV)

Da es aus dieser Zeit wenige erhaltene Quellen gibt, müssen HistorikerInnen mit jenen arbeiten, die zur Verfügung stehen. Captain Johnsons Buch gilt als anerkannte historische Primär-Quelle. Jene Geschichten, die bei Captain Johnson zu finden sind, finden sich in der einen oder anderen Form immer wieder: in Romanen, Filmen, Kinderbüchern, wissenschaftlichen Artikeln, etc.

Die HistorikerInnen, die sich mit Pirateriegeschichte auseinandersetzten, David Cordingly zum Beispiel, Hans Turley oder Jo Stanley, beziehen sich auch auf ebendiese Primärquellen und interpretieren sie je nach Thema, das sie bearbeiten. Ihre

Interpretationen und Forschungsergebnisse fließen an den geeigneten Stellen in die Arbeit ein.

Das Hauptkapitel „Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm“ ist in drei Unterkapitel geteilt. Diese orientieren sich an einem für die „westliche Welt“ einschneidenden Erlebnis: dem Zweiten Weltkrieg. Die Entscheidung fiel aufgrund der gut im kollektiven Gedächtnis verankerten Zeitspannen, der relativ klaren Daten und vor allem wegen der politischen Relevanz des Ereignisses für die Analyse der politischen Kultur in dieser Zeitspanne. Der Zweite Weltkrieg ist ein einschneidendes Erlebnis, das die politische Kultur der USA und Europas maßgeblich geprägt hat.

Ich werde bei den historischen Zusammenhängen die drei Begriffspaare „Liebe/Erotik“, „Nation/Heimat“ und „Macht/Gewalt“ verfolgen, allerdings nicht mehr voneinander getrennt, sondern im Text. Die Quellen dieses Teils sind einerseits das Buch von Eric Hobsbawm *Das Zeitalter der Extreme, Die Karibik*, herausgegeben von Bernd Hausberger und Gerhard Pfeisinger, das Buch *Samba Samba* von Wolfgang Dietrich, das eine kulturwissenschaftliche Untersuchung von Schlagermusik im 20. Jahrhundert vornimmt und die Autobiographie von Eroll Flynn *My wicked, wicked Ways* dessen Leben sich wie ein roter Faden durch die von mir analysierten Filme zieht.

Des Weiteren habe ich Filmrezensionen und Beschreibungen aus den untersuchten Zeiträumen verwendet. Diese waren einerseits im Internet verfügbar, im Falle der New York Times, die über ein ausgezeichnetes Online Archiv verfügt, und der Tageszeitung Die Presse, andererseits im Zeitungsarchiv im Keller der Österreichischen Nationalbibliothek. Dort habe ich hauptsächlich die historischen österreichischen Rezensionen recherchiert (Wiener Kurier, Die Presse, Neue Freie Presse, Neues Wiener Abendblatt, Neues Wiener Tagblatt).

Ich werde in den nächsten Kapiteln zunächst eine Zusammenfassung der Filmhandlungen liefern, um anschließend auf die historische Einbettung der gezeigten Ereignisse einzugehen. Darauf folgt die Analyse entlang der bereits erwähnten Kategorien. Als Abschluss wird jeder Film auf seine Bedeutung für den Produktionszeitraum untersucht.

Obwohl ich versucht habe, die Art und Weise, wie ich die Handlung erzähle, einheitlich zu gestalten, ist mir das nicht immer gelungen. Jeder Film verlangt nach seiner eigenen Erzählweise und lässt sich nicht in ein einheitliches Schema pressen. Deswegen finden sich manchmal mehr, manchmal weniger Zitate aus den Filmen, die Satzstruktur und -länge ist unterschiedlich und das verwendete Vokabular differiert.

4.1 Vor dem Zweiten Weltkrieg: Freiheit und Reichtum!

4.1.1 Captain Blood (1935)

a) Plot-Outline + Produktionsdaten

Titel: Captain Blood (Unter Piratenflagge)

Land/Jahr: USA 1935

Regie: Michael Curtiz

Cast: Errol Flynn (Dr. Peter Blood)

Olivia de Havilland (Miss Arabella Bishop)

Lionel Atwill (Col. Bishop)

Basil Rathbone (Captain Levasseur)

Henry Stephenson (Lord Willoughby)

George Hassell (Governor Steed)

Studio: Warner Brothers

Premiere USA: Dezember 1935

Premiere Österreich: März 1936

England 1685 – wir steigen ein mitten in die protestantische Rebellion gegen den katholischen James II. Die Aufständischen sind hoffnungslos unterlegen: „What can clubs do against Cannons?“³² sagt ein junger Soldat zu einer Zivillistin auf die Frage, wie es denn an der Front aussehe. Am Beginn sehen wir diesen jungen Soldaten, der durch die Nacht und das Geschützfeuer reitet, um Dr. Peter Blood (Errol Flynn) zu einem Verwundeten zu holen. Dr. Blood kommt, weil ein Verwundeter seine Hilfe braucht, nicht weil er sich politisch einmischen will. Seine Haushälterin ist mit dieser Haltung gar nicht einverstanden. Als er sie bittet, auf seine Blumen zu achten, schimpft sie mit ihm.

„In case this business keeps me overlong, take care you water my geraniums, especially those under the bedroom window.“ - „Geraniums! Won't you ever grow up? One could

³² „Was können Keulen gegen Kanonen ausrichten?“

think you were still at medical school. You would think of geraniums when every other able-bodied man is out fighting.“ - „I have been most everywhere that fighting was in evidence. Fought for the French against the Spanish, and the Spanish against the French, and I learned my seamanship in the Dutch Navy. But having had adventure enough in six years to last me six lives, I came here, hung up the sword and picked up the lancet. Became a man of peace, and not of war. A healer, not a slayer.“³³

Er hilft dem Verwundeten – einem hochrangigen Offizier der protestantischen Rebellen – , wird dabei als Kollaborateur der Aufständischen verhaftet und von einem Standgericht als Sklave zur Plantagenarbeit in den amerikanischen Kolonien verurteilt. Sein Vertrauen in die englische Justiz und die christlichen Grundwerte der englischen Gesellschaft wird dadurch schwer erschüttert.

„This is a Christian country. Christian man do not make war on the wounded – nor on those who shelter them.“³⁴ Die pauschale Aburteilung der Rebellen, ohne die Möglichkeit zur Verteidigung zu bekommen, erschüttert ihn erneut. „What a creature must sit on the throne, who lets a man like you deal out his justice?“³⁵

In Port Royal, der Hauptstadt der englischen Kolonie Jamaica, angekommen, wird er von Miss Arabella Bishop (Olivia de Havilland), der Nichte eines reichen Plantagenbesitzers, ersteigert. Sie will ihn von dem grausamen Los erretten, von Mr. Dixon, einem sadistischen Plantagenbesitzer, gekauft zu werden. Sie erwartet sich dafür Dankbarkeit, bekommt jedoch nur Peter Bloods Hass zu spüren:

„It was fortunate for you that I was here to save you“ - „I hardly consider it fortunate to be

³³ „Für den Fall, dass mich diese Sache länger aufhalten sollte, vergessen Sie nicht meine Geranien zu gießen, im Besonderen die unter dem Schlafzimmerfenster.“ - „Geranien! Werden Sie niemals erwachsen? Man könnte denken, Sie wären immer noch auf der Hochschule! Sie denken an Geranien, wenn jeder andere kräftige Mann im Feld ist, um zu kämpfen!“ - „Ich war überall, wo es Anzeichen von einem Kampf gab. Ich kämpfte für die Franzosen gegen die Spanier, für die Spanier gegen die Franzosen und Ich lernte die Seemannskunst in der holländischen Marine. Ich hab in sechs Jahren so viel erlebt, dass es für sechs Leben reicht. Ich bin hierher gekommen, habe das Schwert an den Nagel gehängt und dafür das Skalpell zur Hand genommen. Ich wurde ein Mann des Friedens, nicht des Krieges. Ein Heiler, kein Schlächter.“

³⁴ „Das ist ein christliches Land. Christen kämpfen nicht gegen Verwundete – und auch nicht gegen die, die sie beherbergen.“

³⁵ „Was für eine Kreatur muss auf dem Thron sitzen, die einen Mann wie Euch Recht sprechen lässt.“

bought by anyone by the name of Bishop“ - „You could learn a lesson in gratitude!“³⁶

Durch Vermittlung von Miss Bishop erhält er den Posten als Leibarzt des Gouverneurs, eines einfältigen, wehleidigen Mannes, dessen einzige Sorge die Gichtschmerzen in seinem Fuß sind. Dr. Blood und Miss Bishop treffen wiederholt aufeinander, seine anfängliche Bitterkeit - „They [my friends] deserve your favour – not I. They are all honest rebels. I was snoring in my bed while they were trying to free England from an unclean tyrant.“³⁷ - wandelt sich bald in Sympathie - „I have resented you because you are beautiful and I am a slave“³⁸. Bei einem gemeinsamen Ausritt und nach einem langen Gespräch küsst Peter Blood Arabella Bishop. Sie ohrfeigt ihn dafür, mit einer solchen Annäherung hat sie offensichtlich nicht gerechnet. Er zieht sich verletzt und wütend von ihr zurück.

Während eines Überfalls von spanischen Piraten auf Port Royal gelingt Peter Blood gemeinsam mit seinen Kameraden die Flucht. Sie kapern das spanische Schiff und ziehen, da sie nun heimatlos sind, als Piraten durch die Karibik:

„We, the undersigned, are men without a country, outlaws in our own land, and homeless outcasts in any other. Desperate men, we go to seek a desperate fortune. Therefore, we do here and now bond ourselves into a brotherhood of buccaneers to practice the trade of piracy on the high seas. We, the hunted, will now hunt! Therefore, to that end, we enter into the following articles of agreement. First: We pledge ourselves to be bound together as brothers in a life-and-death friendship sharing alike in fortune and in trouble. Second: All moneys and valuables which may come into our possession shall be lumped together into a common fund and from this fund shall first be taken the money to fit, rig and provision the ship. After that, the recompense each will receive who is wounded as follows: For the loss of a right arm, 600 pieces of eight. Left arm, 500. For the loss of a right leg, 500. Left leg, 400. If a man conceal any treasure captured or fail to place it in the general fund, he shall be marooned. Set ashore on a deserted island and there left with a bottle of water, a loaf of bread and a pistol with one load. If a man shall be drunk

³⁶ „Es war ein Glück für Sie, dass ich hier war, um Sie zu retten.“ - „Ich halte es kaum für Glück, von jemandem mit dem Namen Bishop gekauft zu werden.“ - „Sie könnten eine Lektion in Dankbarkeit gebrauchen!“

³⁷ „Sie [meine Freunde] verdienen Ihre Gunst – nicht ich. Sie sind alle ehrliche Rebellen. Ich habe in meinem Bett geschnarcht, während sie versucht haben England von einem unsauberen Tyrannen zu befreien.“

³⁸ „Ich habe Sie gehasst, weil Sie schön sind und ich ein Sklave bin.“

on duty, he shall receive the same fate. And if a man shall molest a women captive against her will, he, too, shall receive the same punishment.

These articles entered into, this 20th day of June, in the year 1687.

Now, men, you've heard the agreement. It's the world against us and us against the world. Those of you in favour of these articles, raise your right hands and say aye!"³⁹

In den nächsten Jahren erwirbt sich Captain Blood den Ruf eines gefürchteten Piraten. Er und seine Männer plündern unzählige Schiffe und erwerben unermessliche Reichtümer. Blood bleibt galant, gut gekleidet, gepflegt und ein Gentleman, vor allem Frauen gegenüber. Sein einziges Laster ist ein Glas Rum ab und zu. Er vermeidet unnötiges Blutvergießen und behandelt seine Mannschaft gerecht und als ihm Gleichgestellte, was diese ihm mit fast abgöttischer Loyalität vergelten. Seine Waffen, mit denen er alle übervorteilt, sind seine Klugheit und sein scharfer Verstand. Er ist schließlich ein gebildeter Mann.

Auf der Insel Tortuga lässt er sich von dem französischen Piraten Levasseur zu einem Bündnis überreden. Schon zu Beginn hat er ein schlechtes Gefühl bei der Sache, welches er bestätigt findet, als Levasseur Miss Arabella Bishop, deren Onkel mittlerweile zum Gouverneur von Jamaica ernannt worden ist, und den englischen Gentleman Lord Willoughby bei einem Überfall gefangen nimmt, obwohl die gemeinsamen Bordregeln es verbieten, Frauen als Gefangene zu nehmen. Blood kauft Levasseur die beiden ab. Im anschließenden sich entspannenden Streit und daraus entstehenden Degenkampf tötet Blood Levasseur.

³⁹ „Wir, die Unterzeichneten, sind Männer ohne Land, Geächtete in unserer eigenen Heimat, heimatlos und ausgeschlossen von jedem anderen Land. Hoffnungslos, wie wir sind, suchen wir ein verzweifelter Schicksal. Deshalb verpflichten wir uns hier uns jetzt zu einer Bruderschaft von Bukkanieren, um das Piratenhandwerk auf See zu praktizieren. Wir, die Verfolgten, werden nun zu Jägern! Wir verpflichten uns den folgenden Grundsätzen. Erstens: Wir geloben einander verbunden zu sein in einer Freundschaft auf Leben und Tod und alles gleich zu teilen in guten wie in schlechten Zeiten. Zweitens: Alles Geld und alle Schätze, die in unseren Besitz kommen, werden zusammengeworfen in einen gemeinschaftlichen Fundus. Von diesem gemeinschaftlichen Besitz wird erst das Geld genommen, um das Schiff zu reparieren, zu takeln und mit Proviant zu versorgen. Danach werden die Verwundeten nach folgendem Schlüssel entschädigt: für den Verlust eines rechten Armes 600 pieces of eigth. Linker Arm 500. Für den Verlust des rechten Beines, 500. Linkes Bein, 400. Sollte ein Mann einen Teil der Beute verstecken oder es verabsäumen, ihn in den gemeinschaftlichen Fundus zu geben, wird er ausgesetzt auf einer einsamen Insel. Er wird dort zurückgelassen mit einer Flasche Wasser, einem Laib Brot und einer Pistole mit einem Schuß. Sollte ein Mann im Dienst betrunken sein, so droht ihm das selbe Schicksal. Und sollte ein Mann eine weibliche Gefangene gegen ihren Willen belästigen, so wird auch er das selbe Schicksal erleiden. Dieser Vertrag wurde am 20. Tag des Monats Juni im Jahre 1687 geschlossen. Nun, Männer, ihr habt den Vertrag gehört. Jetzt heißt es: wir gegen die Welt und die Welt gegen uns. Wer diesem Vertrag zustimmt, hebt seine rechte Hand und sagt aye!“

Zunächst ist Blood glücklich über das Wiedersehen mit Arabella, doch wird sein Stolz zutiefst verletzt, als Arabella Bishop ihm für ihre Rettung nicht dankbar ist, sondern ihn als Dieb und Piraten bezeichnet und ihn dafür verachtet, was aus ihm geworden ist.

„I’ll never wear them [die Perlen, die Peter ihr schenken will], never! Those nor any other plunder gotten by a thief and pirate!“ - „Thief and pirate“ - „I’ve seen your pirate ways. I’ve seen myself bargained for and fought over. A combat between jackals.“ - „But I thought you understood...“ - „You mean you thought you’d bought me. I suppose I should have regarded that as a compliment. You pirates are used to taking what they want without the formality of purchase. I advise you to go back to your ladies at Tortuga who are thrilled by your bold, lawless ways. I only hate you and despise you.“ - „I might have expected your thanks for what I’ve done this day but very well, let it be so. I’m a thief and a pirate and I’ll show you how a thief and pirate can deal. Once you bought me for a miserable 10 pounds. Now I’ve bought you for considerably more. The amount’s of no matter. What matters is that now I own you als you once owned me. You’re mine, do you understand? Mine to do with as I please!“⁴⁰

Wütend stürmt er aus dem Raum und beschließt, der englischen Übermacht zum Trotz, die Lady und den englischen Lord nach Port Royal zurückzubringen. „He’s alone on his quarter deck in a fine Irish temper, I suspect“⁴¹ sagt Lord Willoughby zu Arabella beim Abendessen. Knapp an einer Meuterei vorbeischarmend, überzeugt er seine Mannschaft hinter ihm zu stehen. „Are we gonna stand by and see this littel snip laugh at our captain?“⁴² fragt schließlich, nach längerer Diskussion, entrüstet ein Matrose.

Sie finden Port Royal unter Beschuss der Franzosen. Der englische Lord, der bisher

⁴⁰ „Ich werde sie nie tragen [die Perlen, die Blood ihr schenken will] nie! Weder die noch irgendeine andere Beute eines Diebes und Piraten!“ - „Dieb und Pirat.“ - „Ich kenne eure Piraten-Sitten. Ich habe gesehen, wie über mich verhandelt und um mich gekämpft wurde. Ein Kampf unter Schakalen!“ - „Aber ich dachte, Ihr würdet verstehen.“ - „Ihr meint, Ihr dachtet, Ihr hättet mich gekauft. Ich denke, ich sollte das als Kompliment verstehen. Ihr Piraten seid gewohnt zu nehmen, was euch gefällt, ohne zu bezahlen. Ich rate Euch zurückzugehen zu den Frauen nach Tortuga, die begeistert sind von Euren frechen, gesetzlosen Verhalten. Ich hasse Euch nur und verachte Euch!“ - „Ich hätte Euren Dank erwartet für das, was ich heute getan habe, aber gut, belassen wirs dabei. Ich bin ein Dieb und Pirat und ich werde Euch zeigen, wie ein Dieb und Pirat handelt. Einst habt Ihr mich gekauft für lächerliche 10 Pfund. Heute habe ich Euch gekauft, um einen weitaus höheren Betrag. Die Höhe des Betrags ist völlig egal. Das, was zählt, ist, dass ich Euch nun besitze, wie Ihr mich einst besessen habt. Ihr gehört mir, versteht Ihr das? Ihr gehört mir, und ich kann tun mich Euch, was ich will!“

⁴¹ „Er ist allein an Deck mit seinem schönen, irischen Wutanfall, denke ich.“

⁴² „Sollen wir rumstehen und zusehen, wie diese kleine Schnepfe unseren Kapitän auslacht?“

vergeblich versucht hat mit Blood zu reden, erklärt nun endlich, dass England sich im Krieg mit Frankreich befindet und dass der englische König Blood und seiner Mannschaft die Begnadigung anbietet, sofern diese für ihn kämpfen wollen. Blood lehnt entrüstet ab, und erklärt Willoughby, mit einem Seitenblick auf Arabella:

„To fight for my king?“ - „Yes, he was loyal enough to send me to seek you out to offer you padron for your past crimes, freedom from your slavery and more than that a comission in his own navy for you and your men.“ - „Lord Willoughby, you´re my guest aboard my ship and I´ve still some notion left in me from better days of decent behavior, so I´ll not be telling you what I think of this offer. All I´ll say is, I wouldn´t soil my hand with it, even though they´re the hands of a thief and a pirate.“⁴³

Als er allerdings erfährt, dass William III König von England ist und James Hals über Kopf nach Frankreich geflohen ist, wendet sich das Blatt. „You mean they´ve roused themselves at home and kicked out that pimple James?“⁴⁴ Freudigst erregt ob der Tatsache, ein Heimatland zurückgewonnen zu haben, stimmen Blood und seine Mannschaft dem königlichen Vorschlag zu und machen sich auf Port Royal zurückzuerobern.

„Men! I´ve just heard a startling piece of news. King James is kicked out of England and good King William reigns in his stead. For me, this changes the shape of the world. For you who were slaves with me it means that we are no longer slaves. That we once more have a home and a country. For you who are English it means a chance to fight for your native land for I now propose to sail into Port Royal and take it from the French! Those of you who are not English will have to be content with fighting for Captain Blood and the loot you´ll find on the French ships.“⁴⁵

⁴³ „Für meinen König kämpfen?“ - „Ja. Er war so loyal mich auszusenden, um Euch zu suchen, um Euch die Nachricht über Eure Begnadigung für Eure Verbrechen und Freiheit von der Sklaverei zu überbringen und mehr noch, er möchte Euch und Eure Männer in seiner Marine in Dienst nehmen.“ - „Lord Willoughby, Ihr seid mein Gast auf diesem Schiff und ich kann mich noch an das gute Benehmen aus besseren Zeiten erinnern, deshalb werde ich Euch nicht sagen, was ich von diesem Angebot halte. Alles, was ich sage, ist, ich würde meine Hände nicht damit beschmutzen, auch wenn es die Hände eines Diebes und Piraten sind.“

⁴⁴ „Ihr meint, es gab einen Aufstand zu Hause und sie haben den Pickel James rausgeworfen?“

⁴⁵ „Männer! Ich habe gerade aufregende Neuigkeiten vernommen. König James wurde aus England vertrieben und der gute König William regiert an seiner Stelle. Für mich ändert das die Welt. Für diejenigen, die mit mir Sklaven waren, bedeutet es, dass wir wieder freie Männer sind. Dass wir wieder eine Heimat und ein Vaterland haben. Für diejenigen unter euch, die Engländer sind, bedeutet es eine

Port Royal wird zurückerobert, Lord Willoughby macht Blood in seiner Funktion als Sonderbeauftragter des Königs zum Gouverneur von Jamaica. Arabella Bishop gesteht Peter ihre Liebe, was ihn in größere Aufregung versetzt als der eben erhaltene Gouverneursposten. Mit einer kleinen Scharade am Schluss wird der von der Piratenjagd erfolglos zurückkehrende nunmehr abgesetzte Gouverneur Bishop an der Nase herumgeführt und muss, in Ungnade gefallen, zurück nach England, um sich vor dem neuen König zu rechtfertigen. Peter und Arabella blicken im Fade Out gemeinsam glücklich in die Zukunft.

b) Historische Einbettung

Mitte des 17. Jahrhunderts – die Zeit, in der der Film spielt - war England Aufstieg zur See- und Kolonialmacht bereits weit vorangeschritten. Die Weltmacht Spaniens war im Niedergang, die anderen Kolonialmächte wie Portugal, Niederlande und Frankreich konnten den Aufstieg Englands nicht aufhalten. Obwohl der Bürgerkrieg zwischen den katholischen Anhängern von James II. und den protestantischen Rebellen, die Wilhelm von Oranien am Thron sehen wollten, in England tobte, gediehen die Kolonien in Übersee prächtig.

Durch die Plantagenwirtschaft erhielten Besitzungen in der Karibik eine ganz neue Bedeutung. Dienten die Inseln vorher hauptsächlich als strategische und militärische Stützpunkte, wurden nun Zucker, Kaffee, Tabak, Baumwolle, Indigo etc. angebaut und nach Europa exportiert. Der Beginn der Plantagenökonomie in der Karibik ist im beginnenden 16. Jahrhundert anzusiedeln. Die rationalisierte Produktionsweise der Plantagen verlangte eine große Zahl an billigen und disziplinierten Arbeitskräften, der „nach dem erfolgten Genozid an der autochthonen Bevölkerung vor allem durch die Heranschaffung und Versklavung von Millionen Afrikanern befriedigt“ wurde (Pfeisinger 2005; 50).

Die damalige Monopolstellung Portugals im Menschenraub und -handel führte dazu, dass in Brasilien bereits 1519 AfrikanerInnen als SklavInnen gezwungen wurden, auf

Chance für ihr Heimatland zu kämpfen, weil ich euch jetzt vorschlage nach Port Royal zu segeln und es den Franzosen wegzunehmen! Diejenigen unter euch, die keine Engländer sind, müssen damit zufrieden sein, für Captain Blood zu kämpfen und für die Beute, die sie auf den französischen Schiffen finden!“

portugiesischen Plantagen zu arbeiten. Die nordwesteuropäischen Mächte (Frankreich, Niederlande und England) versuchten zunächst durch Piraterie und Schmuggel in den Genuss der Produkte aus den Kolonien – hauptsächlich Zucker, aber auch Tabak, Kakao, Kaffee, Indigo und Baumwolle – zu kommen (vgl. Pfeisinger 2005, 52). Nach und nach verlegten sich die innereuropäischen Machtkämpfe auch in die Kolonialgebiete. Diese wurden Ziele von Eroberungen, Besetzungen, Rückeroberungen, Tauschhandeln und dergleichen. Die Niederlande besetzten nach und nach die wichtigsten Handelspunkte an der Küste Westafrikas und begannen ebenfalls die dort ansässigen Menschen zu versklaven und in die Kolonien nach Lateinamerika zu verschleppen.

Frankreich und England bedienten sich zunächst eines Systems der sogenannten Kontraktarbeit, das zum vorherrschenden Arbeitssystem der englischen und französischen Plantagenökonomie wurde. Die hohe Arbeitslosigkeit und die schlechten Lebensbedingungen in den europäischen Ländern veranlassten viele junge Männer und Frauen dieser Zeit, sich zur Arbeit in der „Neuen Welt“ zu verpflichten. Sie unterschrieben in Europa Verträge, mit denen sie sich für drei bis zehn Jahre zur Arbeit auf der Plantage verpflichteten. Anschließend wurde ihnen ein Stück Land und das Recht, selbst Landwirtschaft zu betreiben, in Aussicht gestellt. Auf Grund der harten Arbeitsbedingungen, des ungewohnten Klimas und der schlechten Verpflegung überlebte allerdings nur etwa ein Viertel der KontraktarbeiterInnen den vereinbarten Vertragszeitraum. Sie waren der Willkür der Plantagenbesitzer ausgeliefert, die natürlich versuchten, möglichst viel Arbeitsleistung aus den selbsternannten Sklaven und Sklavinnen herauszupressen. Pfeisinger meint zu den Beweggründen für die Auswanderung:

„Dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts vor allem in England dennoch eine große Emigrationsbereitschaft bestand, hängt mit der extremen sozialen und ökonomischen Instabilität der Zeit zusammen. [...] Die Obrigkeit sah nun in der Auswanderung ein geeignetes Mittel, diese große Zahl entlassener Soldaten, besitzloser, aber arbeitsfähiger Bauern und Handwerker zu verringern. Dazu kam noch die Abschiebung von jenen Gruppen, die aus politischen oder religiösen Gründen unerwünscht waren.“ (Pfeisinger 2005; 55)

Bald kamen allerdings Nachrichten von den furchtbaren Arbeitsbedingungen auf den

Plantagen nach England und Frankreich zurück und die Attraktivität, sich zur Kontraktarbeit zu verpflichten, sank beträchtlich. England und Frankreich beteiligten sich bald darauf ebenfalls am Menschenhandel und der Versklavung von AfrikanerInnen. John Hawkins, der unter anderem deshalb berühmte englische Kaperfahrer, hatte diese Entwicklung offenbar vorausgesehen. Bereits 1563 verkaufte er AfrikanerInnen als Sklaven in spanischen Kolonien. Zwar wurde ihm von spanischer Seite der Handel mit den Kolonien verboten, er kümmerte sich darum allerdings wenig. John Hawkins verdiente am Menschenhandel ein Vermögen und wurde als See- und Kaperfahrer ein berühmter englischer Nationalheld (vgl. Leithäuser 1975; 156f). Bis heute wird dieser Teil seiner Geschichte wenig kritisch reflektiert. Berichte über diese Zeit tendieren dazu, von den versklavten Menschen als handelbarer Ware zu sprechen und ihnen dadurch jeglichen Subjektstatus abzuerkennen.

Die Plantagenbesitzer waren nicht am Aufbau einer Kolonialgesellschaft interessiert, sondern daran, möglichst schnell möglichst hohe Gewinne zu erzielen. Sie sahen ihre Arbeit in den Kolonien als Vorbereitung auf ein glanzvolles Leben in der europäischen Metropole. Die Peitsche war allgegenwärtiges Machtsymbol und Disziplinierungsinstrument im Arbeitsalltag (vgl. Pfeisinger 2005; 58). Auf die im Film *Captain Blood* dargestellte Zwangsarbeit von verurteilten Häftlingen bin ich zwar während meiner Recherchen in dieser Eindeutigkeit nicht gestoßen. In der beginnenden kapitalistischen Verwertungslogik klingt die Idee allerdings nicht unlogisch.

In die Zeit des Umbruchs – des Niedergangs des spanischen Weltreiches, der aufstrebenden Macht England und des dadurch partiell entstehenden rechtsfreien Raums in der Karibik – fällt das „Goldene Zeitalter“ der Piraterie: von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Schon in den 1620er Jahren war Tortuga das Zentrum der französischen Piraterie, auf Jamaica wurde Port Royal zum Haupthafen der englischen Piraten (vgl. Hausenberger 2005; 36). Die korrupte Beamtenschaft verdiente an den „sicheren Häfen“ für Piraten fleißig mit, die Gouverneure von Jamaica und Tortuga verteilten großzügig Kaperbriefe für ein Säckchen Gold oder gleichwertige Bezahlung.

„Das soziale Reservoir der Bukaniere bildeten neben Seeleuten und Soldaten, die in Westindien hängen geblieben waren, und gescheiterten Tabakpflanzern von den Kleinen

Antillen besonders die zahlreichen landlosen Weißen, die in dieser Zeit als Arbeitskräfte auf die noch jungen Plantagen der Engländer und Franzosen geholt wurden [zum Teil gegen ihren Willen]“ (Hausberger 2005; 36).

Die tristen Zukunftsaussichten in der Marine, die niedrige Lebenserwartung auf den Plantagen und der Mangel an sonstigen Perspektiven trieb viele junge Männer (und vermutlich auch verkleidete Frauen) ins Piratenleben. Schon damals gab es Legenden über Piraten und deren reiche Beute, die auf die armen Schlucker natürlich verlockend wirkten: Henry Morgan, beispielsweise, der 1668 Portobello plünderte und damit jedem Mann seiner Besatzung 150 Pfund an Beute einbrachte. Oder Captain Avery (Every), der 1695 im Roten Meer ein Pilgerschiff auf der Rückreise von Mekka kaperte und für jeden seiner Männer unglaubliche 1000 Pfund an Beuteanteil auszahlen konnte (vgl. Hausberger 2005; 36f). So reiche Beuten waren freilich die Ausnahme, nicht die Regel. Dennoch war das Piratenleben um vieles angenehmer als das Leben in der spanischen, französischen oder englischen Marine. Der in Aussicht stehende Gewinn bei nur einer guten Prise war höher, als diese Männer und Frauen in ihrem ganzen Leben mit legaler Arbeit verdienen hätten können.

Mit dem Frieden von Utrecht 1713 wurde eine neue Ordnung etabliert, die ein Gleichgewicht zwischen den europäischen Mächten herstellte. Dieses stand zwar auf wackeligen Beinen, war allerdings stabil genug, um der Staatspiraterie (mehr dazu in Kapitel 4.2.1.b), die rechtliche Grundlage zu entziehen. Abgemusterten Soldaten und Matrosen, plötzlich arbeitslos gewordene Kaperfahrer, in der Karibik gestrandete Existenzen verschuldeter Plantagenarbeiter, kleine Pflanzler, die von der großen Plantagenwirtschaft verdrängt wurden, entlaufene Sklaven, arbeitslose Fischer – die damaligen „Modernisierungsverlierer“ bildeten das Sammelbecken für eine neue Generation von Piraten: junge Männer, knapp über 28 Jahre, unterschiedlicher Herkunft und Religion, fast alle aus sozial unteren Schichten, die nichts zu verlieren hatten und von den großen Prisen träumten (vgl. Hausberger 2005; 38). Auch die Meuterei ganzer Schiffsbesatzungen war ein häufiger Einstieg in die Piraterie.

„Die oft zum Dienst gepressten Seeleute arbeiteten hart, aßen schlecht, waren einer strikten Hierarchie unterworfen, brutalen und demütigenden Strafen ausgesetzt und wurden zuletzt unter Umständen noch bei der Auszahlung ihres armseligen Lohns

betrogen“ (Hausberger 2005; 38).

Piraten kämpften für keine Nation, sie wandten sich gegen alle, überfielen, was ihnen in den Weg kam. Ihr hauptsächlichster Lebensraum war ihr Schiff beziehungsweise die vereinzelt Piratennester, die an Land existierten. Über ihre guten Kontakte zur lokalen Bevölkerung bezogen sie ihren Proviant und tauschten ihre Beute gegen Gebrauchsgüter und Schiffsreparaturen. In diesem Zeitraum (Beginn 18. Jahrhundert) taucht die Totenkopfflagge als Symbol der Piraterie zum ersten Mal auf. Vorher war die rote Fahne, die signalisierte, dass bei Widerstand kein Pardon gewährt wurde, das Symbol der Freibeuter und Piraten (vgl. Hausberger 2005; 41). Relativ spät, wenn man bedenkt, dass „Skull and Crossbone“ mittlerweile als das international verständliche Zeichen für Piraterie gilt.

Das grausame und erbarmungslose Vorgehen gegen Gefangene ist ebenfalls eine der Schlüsselassoziationen, wenn es um Piraten geht. Natürlich waren die Piraten nicht zimperlich, das konnten sie sich in ihrem Beruf nicht leisten. Stanley schreibt: „In situations where speed was crucial, it made a kind of horrible sense to hack off a woman’s finger rather than lose time easing off her rings. When information was needed, torture was often the fastest way to obtain it.“ (Stanley 1995; 171)⁴⁶

Gewalt gegen Gefangene, vor allem gegen weibliche Gefangene, war allerdings kein ausschließliches piratisches Phänomen. Die Bedeutung von Vergewaltigungen als strategischem Kriegsmittel ist im Juni 2008 vom UN Sicherheitsrat einstimmig und offiziell verurteilt worden. In der Resolution heißt es:

„[...]feststellend, dass es sich bei der großen Mehrheit der von bewaffneten Konflikten Betroffenen um Zivilpersonen handelt, dass der Einsatz sexueller Gewalt insbesondere gegen Frauen und Mädchen gerichtet ist, namentlich auch als Kriegstaktik mit dem Ziel, die zivilen Mitglieder einer Gemeinschaft oder ethnischen Gruppe zu erniedrigen, Macht über sie auszuüben, ihnen Furcht einzuflößen, sie zu zerstreuen und/oder zwangsweise umzusiedeln, und dass die in dieser Weise begangene sexuelle Gewalt in einigen Fällen auch nach der Einstellung der Feindseligkeiten anhalten kann[...]“ (Resolution des UN

⁴⁶ „In Situationen, wo Geschwindigkeit ausschlaggebend war, machte es auf schreckliche Art und Weise Sinn, den Finger einer Frau abzuhacken, anstatt wertvolle Zeit zu verlieren bei dem Versuch, ihr die Ringe vom Finger zu ziehen. Wenn Informationen benötigt wurden, war Folter oft der schnellste Weg, an sie zu kommen.“

Sicherheitsrates S/RES/1820 (2008)) Diese Strategie ist nicht neu. Sie ist bisher in jedem Krieg eingesetzt worden.

Die Landungstruppen von Marineschiffen gingen mit den Einwohnerinnen und Einwohnern der zu erobernden Städte oder Siedlungen nicht anders um als jede andere kriegsführende Partei. Und auch die spanische Inquisition bediente sich der Folter, um Geständnisse und Informationen aus Gefangenen herauszupressen. Selbstverständlich gehört es zum Ruf eines Piraten, besonders grausam und rücksichtslos zu sein. Blackbeard beispielsweise soll vierzehn Ehefrauen gehabt haben, alle viel jünger als er. War er ihrer überdrüssig, hat er sie seiner Mannschaft zum „Vergnügen“ zur Verfügung gestellt und bei den reihenweisen Vergewaltigungen zugesehen. Ob diese Geschichte der Wahrheit entspricht oder dazu dient, den Ruf von Piraten noch abschreckender und grimmiger zu gestalten, ist ungewiss. Klar ist allerdings, dass auch damals Frauen als Kriegsbeute betrachtet und gehandelt wurden, und die Vergewaltigung von Frauen und Mädchen als das Recht des Eroberers in Anspruch genommen wurde. Die Regeln, die Kapitän Blood für den Umgang mit Frauen aufstellt, entsprechen wahrscheinlich nicht der Realität.

Allerdings war es tatsächlich auf vielen Schiffen verboten, Frauen an Bord zu bringen. Dies gründete zum Einen in dem Aberglauben, die (weibliche) See wäre eifersüchtig auf Frauen, die auf Schiffen mitfahren, und würde das entsprechende Schiff vor lauter Zorn verschlingen. Zum Anderen ging es darum, Streit innerhalb der Mannschaft zu vermeiden. In den Schiffsregeln von Kapitän Roberts soll ein solcher Vermerk verzeichnet gewesen sein. „No Boy or Woman to be allow'd amongst them. If any Man were found seducing anny of the latter Sex, and a carried her to sea, disguised, he was to suffer Death.“⁴⁷ (Johnson 1998; 180)

Nicht jedes Piratenschiff hatte niedergeschriebene Regeln, unter denen es fuhr. Es gab allerdings vermutlich immer Abmachungen über die wichtigsten Punkte, die das Zusammenleben und die Rechte und Pflichten der Einzelnen regelten.

Die Figur des Captain Levasseur bezieht sich auf eine tatsächlich historische Figur.

⁴⁷ „Kein Junge und keine Frau war unter ihnen erlaubt. Sollte ein Mann dabei erwischt werden, eine der vorher Genannten zu verführen und sie in Verkleidung mit auf See zu nehmen, so wird er mit dem Tode bestraft.“

Levasseur war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts maßgeblich beteiligt an der Etablierung einer Piratengesellschaft auf Tortuga. Er war es, der eine gute Befestigungsanlage bauen ließ, um Angriffe von außen abzuwehren, und die „Gesetze der Gemeinschaft“ festlegte (vgl. Melegari 1978; 74).

Am 7. Juni 1692 wurde die Stadt Port Royal auf Jamaica, Schauplatz unzähliger Piratengeschichten, vollständig von einem Erdbeben und der darauffolgenden Flutwelle zerstört. Innerhalb von drei Minuten war die „sündigste Stadt der Welt“ und mit ihr ein Großteil der englischen Piratenflotte im Meer versunken (vgl. Mondfeld 1976; 233).

c) Analyseelemente

Held: Peter Blood

Peter Blood ist Bürgerlicher, Arzt und Junggeselle: er lebt mit seiner alten Haushälterin in einem kleinen Dorf irgendwo in England, praktiziert als Arzt und züchtet Geranien. Diese sind ein Zeichen für seine Sensibilität, Sanftheit und die Fähigkeit sich berühren zu lassen. Er hat sein „wildes Leben“ schon hinter sich (obwohl er noch so jung ist) und will jetzt in Frieden seinen Lebensabend genießen. Schon in dieser Setzung zu Beginn wird klar, dass die Rechnung des jungen Helden wohl so nicht aufgehen wird. Das Abenteuer ruft, schließlich heißt der Hauptdarsteller Errol Flynn, und wenn er sich nicht freiwillig in den Krieg begibt, dann wird das Schicksal einen Weg finden, ihn in diesen zu verwickeln. Er dürfte selbst schon so etwas vermuten. Seiner Haushälterin gegenüber äußert er die Vermutung, dass er länger wegbleiben könnte.

„In case this business keeps me overlong, take care you water my geraniums, especially those under the bedroom window.“⁴⁸

Er ist offensichtlich nicht verheiratet und auch nicht verliebt, sonst hätte die Haushälterin sein Liebchen erwähnt zu dem Zeitpunkt, wo er sich in Gefahr begibt. Er ist sofort bereit alles hinter sich zu lassen – sogar die Geranien – und das Wagnis einzugehen, vielleicht

⁴⁸ „Für den Fall, dass mich diese Sache länger aufhalten sollte, vergessen Sie nicht meine Geranien zu gießen, im Besonderen die unter dem Schlafzimmerfenster.“

nicht mehr so schnell nach Hause zurückzukommen. Seine Abenteuerlust ist bereits erwacht.

Sein Kampfgeist erwacht wieder, als sein Sinn für Gerechtigkeit gestört wird. Zunächst wird er als Arzt, seine Pflicht tuend, verhaftet und dann auch noch ohne richtige Gerichtsverhandlung als Sklave in die Kolonien verschifft. Nie verliert er währenddessen die Fassung, immer bleibt er leicht überlegen und süffisant von oben herab die Autoritäten belächelnd. Ob dies der Richter ist, der reiche Plantagenbesitzer oder der Gouverneur von Jamaica, Peter Blood steht immer ein wenig darüber. Er lässt sich nicht demütigen und behält seinen Stolz, steht aufrecht, ist immer gut angezogen, rasiert und die Locken liegen richtig – selbst nach der wochenlangen Überfahrt auf dem Sklavenschiff.

Die Einzige, die ihn aus der Fassung bringen kann, ist eine Frau: Arabella Bishop, die ihn am Sklavenmarkt ersteigert. Vor ihr benimmt er sich wie ein bockiges kleines Kind. Den Begegnungen mit ihr will er ausweichen, und wenn das nicht funktioniert, muss er sie entweder demütigen oder küssen (vgl. dazu Kapitel 1.3.5.)

Jede Gelegenheit, die sich ihm bietet, spielt er geschickt zu seinem Vorteil: er nutzt die Beziehungen zum Gouverneur, dessen Leibarzt er wird, um sich frei auf der Insel zu bewegen. Er nutzt den Angriff der Spanier auf Port Royal zur Flucht, findet sich mit einem Schiff und einer Mannschaft wieder und nutzt diese Gelegenheit, seinen Lebensunterhalt mit Piraterie zu verdienen. Es steht auch nie zur Debatte, dass ER die kleine Gruppe von Gefangenen anführt. Obwohl unter den gefangenen Kämpfern sicherlich auch eine Rangordnung bestehen würde, er als Außenseiter, der eigentlich nicht dazugehört, bestimmt, was passiert. Im Namen der Freiheit handelt er und hat niemals Zweifel daran das Richtige zu tun:

Blood: „Up that rigging you monkeys, aloft! There´s no chains that hold you now. Winger those sails and watch them fill with the wind that´s carrying us all to freedom.“⁴⁹

Die darauffolgenden Jahre zieht er als Pirat über die Meere und schreibt Geschichte:

⁴⁹ „In die Wanten ,ihr Affen, hinauf! Keine Ketten halten euch mehr. Setzt diese Segel und schaut, wie sie sich mit dem Wind füllen, der uns alle in die Freiheit trägt.“

Captain Blood wird zu einer gefürchteten und geachteten Figur in der Karibik, genau wie in England. Immer noch bleibt er sauber, adrett, höflich, gut angezogen und verhält sich auch den Prostituierten in Tortuga gegenüber galant. Sein Morden und Rauben wird nicht im Detail gezeigt, er scheint keine Laster zu haben, außer ab und zu ein Glas Rum zuviel. Eine traurige Melancholie umgibt ihn, genau wie als Arzt im Dorf in England hat er alles, um zufrieden zu sein, und dennoch fehlt ihm etwas. Vielleicht die Heimat? So sagt er einmal, einem englischen Schiff nachblickend: „Sail on little ship, back to England. A place we can never go.“⁵⁰

Den Pakt mit dem Piraten Levasseur schließt er mehr gleichgültig als begeistert. Die Handlung macht eine jähe Wendung, als er Arabella Bishop wieder trifft. Sie scheint der Engel, der ihn aus diesem Leben rettet – die Mutter, von der er Vergebung will für sein rastloses Leben, seine Taten.

„Somehow tonight I got a strange feeling that my journey is almost over“.⁵¹

Tief verletzt muss er feststellen, dass Arabella ihn verachtet, dafür, was aus ihm geworden ist. Wütend und trotzig will er nach Port Royal segeln, als hätte er ihr etwas zu beweisen. Eine Entscheidung, die seine Mannschaft gegen ihn aufbringt und ihn an den Rand einer Meuterei bringt. Dramaturgisch ist die Figur am Tiefpunkt, er ist dabei alles zu verlieren, was er sich in den letzten Jahren aufgebaut hat.

Die Wendung kommt allerdings sofort, die Mannschaft vereint sich mit ihm gegen die zickige Frau, der englische Lord gibt ihm seine Heimat zurück, macht ihn am Ende gar zum Gouverneur. Er ist vollständig resozialisiert. Doch richtig glücklich ist er erst, als auch Arabella ihm verzeiht und ihm ihre Liebe gesteht. Durch seinen sozialen Aufstieg steht einer Ehe mit ihr nichts mehr im Wege.

Heldin: Arabella Bishop

Arabella Bishop ist die Nichte von Colonel Bishop, dem späteren Gouverneur von Jamaica und Widersacher von Peter Blood. Sie ist eine sehr hübsche junge Frau, trägt

⁵⁰ „Segel weiter, kleines Schiff, zurück nach England. Dort, wo wir nicht mehr hinkönnen.“

⁵¹ „Irgendwie habe ich heute Nacht das seltsame Gefühl, dass meine Reisen beinahe vorüber sind.“

immer ein weißes Kleid mit vielen Rüschen und ihre Locken liegen selbst in der karibischen Hitze immer richtig. Sie hat etwas Jungfräuliches in ihrem Auftreten und ist gleichzeitig sehr selbstbewusst und eigenständig. Offensichtlich gefällt ihr das freie Leben in der Kolonie: sie ist oft alleine unterwegs, reitet aus, begleitet ihren Onkel zum Sklavenmarkt.

Mit der Sklaverei an sich hat sie anscheinend kein Problem, sie findet es nur ungerecht, wenn Sklaven schlecht behandelt werden. Lieber wäre ihr, ihr Onkel würde alle Sklaven kaufen, damit Dixon, der Minenbesitzer, keine bekommen würde. Die Tatsache, dass die Sklaven ihres Onkels ebenfalls ausgepeitscht und schlecht behandelt werden, stört sie nicht. Zumindest nimmt sie keinen Anstoß daran, als sie ihren Onkel auf der Plantage besucht.

Nach ihrem Besuch in England kehrt sie gerne in die Kolonie zurück, sie fühlt sich offensichtlich mehr zu dem Leben in der Natur als zu gesellschaftlichen Anlässen in London hingezogen. Sie lacht laut, wenn sie etwas komisch findet, stellt sich offen gegen den Willen ihres Onkels, blamiert sich gesellschaftlich, indem sie bei der Versteigerung der englischen Sklaven mitmacht und Peter Blood ersteigert. Auch für sie wirkt das Leben wie ein Spiel, allerdings eines, bei dem sie noch nie verloren hat. Es macht ihr nichts aus, unter lauter Männern zu leben. Ihre soziale Stellung schützt sie vor Übergriffen, das Leben in der Kolonie gibt ihr Freiräume, die sie in England nicht genossen hätte. Auch als sie Peter Blood alleine außerhalb der Stadt begegnet, hat sie keine Angst oder Scheu ihn auf das Boot anzureden, bei dem sie ihn gesehen hat. Sie weiß, dass er seine Freiheiten strapaziert und dass sie es in der Hand hätte, dem ein jähes Ende zu setzen. Es gefällt ihr, ihn ein bisschen in der Hand zu haben und über sein Geschick zu bestimmen.

Anscheinend hat sie keine Eltern mehr und ihr Onkel lässt sie tun, was sie will.

„Thank you for protecting my reputation, Dr. Blood, but it was an useless galantry. My uncle knows that I spend my time with whomever I please.“⁵²

Sie flirtet von Beginn an mit Peter Blood, ist in ihrer Naivität dann entrüstet, als er sie plötzlich küsst. Sie ist es nicht gewohnt, dass Männer ihr so nahe kommen. Es gibt

⁵² „Danke, dass Sie meinen Ruf schützen wollten, Dr. Blood, aber es war eine unnütze Höflichkeit. Mein Onkel weiß, dass ich meine Zeit verbringe, mit wem ich will.“

wahrscheinlich auf Jamaica niemanden, der eine angemessene soziale Stellung hätte, um sie zu umwerben. Von einem Sklaven hätte sie das schon gar nicht erwartet.

Dennoch kümmert er sie. Er interessiert sie mehr als jeder andere Mann bisher. Sie verschafft ihm die Stelle als Arzt beim Gouverneur, deckt ihn ihrem Onkel gegenüber und ist enttäuscht, als sie erfährt, dass er ein Pirat geworden ist.

Das Machtverhältnis zwischen den beiden wandelt sich scheinbar ins Gegenteil, als Arabella von Piraten gefangen genommen und von Peter Blood zurückgekauft wird. Sie wird seine Gefangene. Er rechtfertigt sich vor ihr und spricht davon, dass nun alles anders wird, stößt aber bei ihr nur auf Ablehnung. Für sie sind Piraten Diebe und Mörder, ganz sicher keine edlen Männer und sie ist bitter enttäuscht, dass er diesen Weg eingeschlagen hat. Lord Willoughby gegenüber meint sie:

„When he made his escape, I was thrilled and happy. That was before I knew how he would use his freedom.“ - „But aren´t you forgetting that a mans bitter heart may demand revenge?“ - „That is the unforgiveable thing: to put his revenge above everything and to destroy himself. And that´s what he´s done. I´ve seen pirates, I know their ways: cruel, evil, greedy, plundering peaceful cities, torturing their captives... beasts.“⁵³

Sie hat Angst vor dem, was aus ihm geworden ist. Sie hat keine Kontrolle mehr über ihn, er ist nicht mehr ihr Sklave. Sie hat mitgelebt mit seinen Abenteuern, an der dramatischen Flucht und fürchtet jetzt, dass sie alleine zurückbleibt. In dem Gespräch mit Lord Willoughby erfährt sie, dass sich Captain Blood in die tödliche Gefahr begibt, nach Port Royal zu segeln, nur um ihr zu beweisen, dass er anständig genug ist, sie nach Hause zu bringen. Erst jetzt wird ihr bewusst, wie sehr sie ihn liebt. Doch es scheint, als ob sie ihre Chance verpasst hätte. Captain Blood setzt sie in ein Boot und lässt sie zur Küste bringen, bevor er sich in den Kampf begibt. Als sie sich schließlich wiedersehen, springt Arabella über ihren Schatten und gesteht Peter, dass sie sich Sorgen um ihn macht. „Who else should I love?“⁵⁴ sagt sie. Noch bevor sie weiß, dass er

⁵³ „Als er geflüchtet ist, war ich aufgeregt und glücklich. Das war, bevor ich erfahren habe, wie er seine Freiheit nützen würde.“ - „Aber vergesst Ihr nicht, dass das bittere Herz eines Mannes nach Rache dürsten kann?“ - „Das ist ja das Unverzeihliche: er setzt seine Rache über alles und zerstört sich dabei selbst. Und das ist, was er tut. Ich habe Piraten gesehen, ich weiß, wie sie sind: grausam, böse, gierig, plündern friedliche Städte, foltern ihre Gefangenen... Bestien.“

⁵⁴ „Wen sonst sollte ich lieben?“

rehabilitiert ist und als Gouverneur von Jamaica eingesetzt wurde, beschließt sie mit ihm zusammenbleiben zu wollen. Selbst wenn das bedeuten würde, mit einem Piraten zusammen zu sein. Sie entscheidet sich für Peter Blood und gegen ihren Onkel, über den sie sich am Schluss noch lustig macht. Sein Schicksal ist ungewiss, doch das scheint Arabella wenig zu stören. In dieser Hinsicht war sie schon frei: sie hat sich durch ihre familiären Bande nicht einschränken lassen. Ob sie sich von Peter Blood einschränken lassen wird und ob er das überhaupt möchte, erfahren wir nicht.

Widersacher: Colonel Bishop, Captain Levasseur

Colonel Bishop:

Arabellas Onkel. Er ist Plantagenbesitzer auf Jamaica und strebt das Amt des Gouverneurs an. Er ist sehr unsubtil, weiß genau, was er will, und verfolgt diese Ziele auch beharrlich und offensichtlich. Sogar der derzeit amtierende Gouverneur weiß, dass Bishop auf sein Amt aus ist, lässt sich allerdings dadurch nicht beirren. Der amtierende Gouverneur ist ein derart naiver, kränklicher, leicht wunderlicher Adeliger, dass Colonel Bishop sowieso das Ruder in der Hand hat und alle relevanten Geschicke der Kolonie lenkt.

Colonel Bishop ist streng, schnell mit der Peitsche zur Hand und durchaus auch grausam. Allerdings, wenn man Arabella glauben darf, der „weniger“ grausame der beiden großen Plantagenbesitzer. Peter Blood legt sich gleich bei der Versteigerung mit ihm an und macht ihn lächerlich. Colonel Bishop will ihn ignorieren und ihn Dixon überlassen, diesen Plan macht seine Nichte zunichte, in dem sie Peter selber kauft. Peter Blood ist ihm ein Dorn im Auge. Lange muss er ihn in Ruhe lassen, da er auf gutem Fuß mit dem Gouverneur steht, doch als die Gelegenheit kommt ihn auszupeitschen, nimmt er sie mit Freude wahr.

Colonel Bishop: „This will be as real as it is overdue“

Peter Blood: „And what becomes of his excellency the Governors gouty foot?“

Colonel Bishop: „You will not save yourself with this device this time. Nothing will safe you!“⁵⁵

⁵⁵ Colonel Bishop: „Das wird so real sein, wie es längst fällig ist.“

Auch diesmal wird sein Bedürfnis nach Vergeltung für die Frechheiten und den Widerstand des Gefangenen nicht befriedigt. Bereits nach zwei Schlägen wird er von den Spanier unterbrochen, die Port Royal angreifen.

Bevor Blood und seine Schiffsgefährten in die Freiheit segeln, demütigen sie den Colonel abermals. Er kommt an Bord des Schiffes, um den vermeintlich mutigen Bürgern, die die Stadt gerettet haben, zu gratulieren und findet sich umringt von seinen ehemaligen Sklaven. Blood rettet ihm eigentlich das Leben: die Mannschaft will ihn hängen sehen, doch Peter Blood überzeugt sie davon, ihn mit ein paar Fußstritten ins Meer zu werfen. Bishop schwört Rache, die Demütigung, von Blood gerettet worden zu sein, schlägt dem Fass noch den Boden aus.

Nach Bishops Beförderung zum Gouverneur von Jamaica verwendet er die ihm zur Verfügung stehende Flotte, um Kapitän Blood zu jagen. Seine persönliche Rache ist wichtiger als die politische Verantwortung, die er durch seine Position erlangt hat.

Durch den Drang von Bishop zur Rache finden die Franzosen Port Royal ungeschützt vor. Bishop wird aufgrund seiner Verfehlungen nach England zurückgeschickt. Er droht wegen Verrat angeklagt zu werden, der neue Gouverneur – Peter Blood – hat sein Schicksal in Händen, er kann entscheiden, was mit ihm passiert. Abermals demütigt er ihn, indem er ihn zwingt, den Hut vor ihm zu ziehen, während Blood seine Nichte Arabella küsst.

Colonel Bishop ist kein würdiger Gegner für Peter Blood. Die ganze Zeit hindurch hat Blood die Oberhand, auch wenn die hierarchischen Verhältnisse bis ganz zum Schluss umgekehrt sein. Colonel Bishop ist ein Mitläufer, der die Abwesenheit der englischen Staatsmacht in den Kolonien und die entstandenen Schwierigkeiten durch den Bürgerkrieg ausnutzt, um seine eigene Machtposition auszubauen. Er ist nicht besonders klug, feige und verliert leicht den Blick fürs Wesentliche. Er scheint zwar beharrlich, aber nicht besonders fähig zu sein. Die englische Flotte, die hinter Peter Blood her ist, begegnet ihm nie auf den Meeren. Offensichtlich weiß Gouverneur Bishop nicht genau, wo er suchen soll. Ihn ereilt am Schluss die gerechte Strafe, die

Peter Blood: „Und was wird aus dem Gichtfuß Ihrer Exzellenz des Gouverneurs?“
Colonel Bishop: „Du wirst dich diesmal nicht damit retten. Nichts wird dich retten.“

Demütigung ist genug der Buße. Er muss nicht unbedingt sterben, dafür ist er zu unwichtig. Er bildet den Kontrast zu Peter Blood, der stolz ist und der sich nie und nimmer demütigen lässt.

Captain Levasseur:

Captain Levasseur, der französische Piratenkapitän, auf den Captain Blood in Tortuga trifft, entwickelt sich vom Verbündeten zum Widersacher. Er ist notwendig, um Peter Blood als den guten Gentleman-Piraten aussteigen zu lassen. Captain Levasseur ist unmäßig im Genuss: Alkohol, Frauen, Geld – alles möchte er im Übermaß besitzen. Er überredet Blood zu einem Bündnis um, von dessen Klugheit zu profitieren.

Levasseur: „With your brain and my strength, there is nothing we cannot do.“⁵⁶

Blood lässt sich überreden, obwohl er schon zu Beginn ein ungutes Gefühl dabei hat. Er stellt die Bedingung, dass seine Grundsätze für sie beide gelten sollen.

Blood: „It is clearly understood, then, that we sail under my articles.“

Levasseur: „Those very severe articles of yours? Mais oui, I sail under the articles of a girls` seminaire to have you as my partner, mon capitaine.“⁵⁷

Schon hier wird klar, dass Levasseur Blood und dessen Grundsätze nicht ernst nimmt und für lächerlich hält. Schon beim ersten gemeinsamen Abenteuer verstößt er dagegen, als er Arabella Bishop, die sich zufällig auf dem von ihm geplünderten Schiff befindet, zur Gefangenen nimmt. Er macht klar, dass er sie für sich haben will. Die Vergewaltigung wird nicht ausgeführt, aber angedeutet.

Levasseur: „Meanwhile Madmoiselle remains with me as hostage. I find it very lonely on this island.“⁵⁸

Er macht auch klar, dass er nicht davor zurückschrecken wird zu foltern, um sein Ziel,

⁵⁶ Levasseur: „Mit eurem Verstand und meiner Kraft gibt es nichts, was wir nicht tun könnten.“

⁵⁷ Blood: „Ist es somit klar, dass wir unter meinen Bordregeln segeln.“

Levasseur: „Eure sehr strengen Regeln? Aber ja, ich segle unter den Regeln eines Mädchenpensionats, wenn ich dafür euch als meinen Partner haben kann, mein Kapitän.“

⁵⁸ Levasseur: „Einstweilen bleibt Mademoiselle als Geisel hier. Ich bin sehr einsam auf dieser Insel“

das Lösegeld, zu erreichen. Was Blood mit Charme, Witz und List macht, macht er mit roher Gewalt. Peter Blood nimmt ihm die Gefangenen durch einen Trick ab, was Levasseur so wütend macht, dass er den Degen zieht.

Levasseur: „Wait! You´ll not take her while I live.“

Blood: „Then I´ll take her when you´re dead.“⁵⁹

Blood tötet Levasseur im Zweikampf und beendet somit ihre Partnerschaft.

Blood: „That ends a partnership which should never have begun.“⁶⁰

Levasseur ist nicht nur der Partner, den er nie haben hätte sollen, er steht auch für die dunkle Seite in Bloods Leben. So tief hat er nie in das Piratenmilieu sinken wollen. Die Begegnung mit Arabella hat ihn aufgeweckt, bevor es zu spät war und er über kurz oder lang genauso geworden wäre wie Levasseur. Danach möchte sich Blood vom Piratenleben abwenden, möchte wieder rechtschaffen werden. Levasseur und seine Mannschaft stehen für die wirklichen Piraten: die Biester, die lügen, betrügen, stehlen und plündern ohne Anstand und ohne Rücksicht auf Verluste.

Heimat/Nation (Schiff):

Die Heimat ist in Gefahr. Das macht der Anschlag „Loyal Sons of England – Down with the Usurper – To Arms“⁶¹ und die marschierenden Soldaten sofort klar. Es gibt etwas, wofür es sich zu kämpfen lohnt, und Loyalität verpflichtet die Söhne Englands dazu. Der Held, Peter Blood, lässt sich davon zunächst nicht beeindrucken: er hat schon in zu vielen Schlachten gekämpft, als dass er Nationalitäten noch ernst nehmen könnte.

Blood: „Fought for the French against the Spanish, and the Spanish against the French, and I learned my seamanship in the Dutch Navy.“⁶²

⁵⁹ Levasseur: „Wartet! Ihr werdet sie nicht bekommen, solange ich lebe.“

Blood: „Dann nehme ich sie, wenn Ihr tot seid!“

⁶⁰ Blood: „Dies beendet eine Partnerschaft, die nie hätte beginnen dürfen.“

⁶¹ „Loyale Söhne Englands – nieder mit dem Unterdrücker – zu den Waffen!“

⁶² Blood: „Ich kämpfte für die Franzosen gegen die Spanier, für die Spanier gegen die Franzosen und ich lernte die Seemannskunst in der holländischen Marine.“

Nach und nach wird ihm aber klar, dass Heimat etwas ist, wofür es sich zu kämpfen lohnt. Er betont immer wieder, dass er Ire ist. Zunächst im Gespräch mit Arabella, dann im Gespräch mit Lord Willoughby. Er betont auch, dass seine Mitverurteilten für eine gute Sache gekämpft haben, während er schlafend im Bett gelegen ist. Fern der Heimat entwickelt er seine Affinität zu England. Am Schluß, als er die Chance bekommt, für sein Land zu kämpfen, lacht er erst noch darüber. Als ihm klar wird, dass es sich um ein neues England handelt, ändert sich für ihn alles.

„Men! I’ve just heard a startling piece of news. King James is kicked out of England and good King William reigns in his stead. For me, this changes the shape of the world. For you who were slaves with me it means that we are no longer slaves. That we once more have a home and a country. For you who are English it means a chance to fight for your native land for I now propose to sail into Port Royal and take it from the French! Those of you who are not English will have to be content with fighting for Captain Blood and the loot you’ll find on the French ships.“⁶³

Glücklicherweise hat er kurz zuvor auch den Pakt mit dem französischen Piraten Levasseur gelöst. Dieser war zwar als Pirat ebenso heimatlos wie er, sein Herkunftsland allerdings nicht zufällig Frankreich. Man kann der feindlichen Nation auf keiner Ebene trauen, auch nicht, wenn sie als heimatlose Piraten auftauchen.

Als Pirat inszeniert Peter Blood seine Heimatlosigkeit.

„We, the undersigned, are men without a country, outlaws in our own land, and homeless outcasts in any other.“⁶⁴

Am ehesten zählt vielleicht noch die Insel Tortuga als Heimat für PiratInnen. Dort halten sich die Piraten auf, wenn sie gerade nicht auf Beutezug gehen. Das Schiff hat keine

⁶³ „Männer! Ich habe gerade aufregende Neuigkeiten vernommen. König James wurde aus England vertrieben und der gute König William regiert an seiner Stelle. Für mich ändert das meine Welt. Für diejenigen, die mit mir Sklaven waren, bedeutet es, dass wir wieder freie Männer sind. Dass wir wieder eine Heimat und ein Vaterland haben. Für diejenigen unter euch, die Engländer sind, bedeutet es eine Chance für ihr Heimatland zu kämpfen, weil ich euch jetzt vorschlage nach Port Royal zu segeln und es den Franzosen wegzunehmen! Diejenigen unter euch, die keine Engländer sind, müssen damit zufrieden sein für Captain Blood zu kämpfen und für die Beute, die ihr auf den französischen Schiffen findet!“

⁶⁴ „Wir, die Unterzeichneten, sind Männer ohne Land, Geächtete in unserer eigenen Heimat, heimatlos und ausgeschlossen in jedem anderen Land.“

sehr große Bedeutung, wir erfahren nicht mal seinen Namen. Es ist zwar zeitweilig Heimat, richtig verbunden fühlt sich allerdings niemand damit. Es wird ohne Probleme sofort versenkt, als der Schlachthergang es erfordert. Die Heimat England bleibt auch nach dem Happy End in weiter Ferne, denn Peter Blood wird Gouverneur von Jamaica und wird wohl mit Arabella dort bleiben. Das ist seine neue Heimat.

Heimat ist in diesem Film zwar an eine Nationalität gebunden (England), sie wird aber nicht zwingend in dieser aufgelöst. Auch Arabellas Heimat ist eigentlich England, sie lebt jedoch gerne in der Kolonie und formuliert nicht das geringste Bedürfnis, nach England zurückzukehren. Auch nach ihrem Urlaub bei englischen Verwandten kommt sie zurück in die Karibik. Sie verliert kein Wort darüber, dass es ihr dort besser gefallen hätte oder ihr die Insel zu langweilig wäre. Sie ist auch nicht beleidigt, als Lord Willoughby ihr erklärt, er hätte befürchtet, er müsse unter Wilden leben. Sie lacht darüber.

Arabella: „You pictured us running around in animal skins, eating raw meat?“

Lord Willoughby: „Why not? In a country filled with Indians and Pirates.“⁶⁵

Auch Colonel Bishop fühlt sich seiner Heimat England nicht sehr verbunden. Er nutzt die Situation, die sich ihm bietet, aus, um seine eigene Machtposition auszubauen. Nationalität und Heimat sind dann wichtig, wenn es darum geht zu kämpfen. Als die Franzosen Port Royal angreifen, ist klar, dass noble Engländer für Port Royal kämpfen. Als die Spanier angreifen, genauso.

Die Spanier – übrigens spanische Freibeuter mit einem Kaperbrief von König Philipp von Spanien - reklamieren die eroberte Stadt für König Philipp. Sie tragen die Farben des Königs und singen spanische Lieder. Ordnen sich also klar ihrer Nationalität zu, im Gegensatz zu Piraten, die bekannterweise für keine Nation kämpfen.

JamaicanerInnen kommen im ganze Film nicht mal als Nebenrollen vor. Die Leute, die tatsächlich dort beheimatet waren, sind völlig irrelevant in diesem Zusammenhang. Allerdings nimmt Lord Willoughby durchaus auf sie Bezug, wenn auch nur als

⁶⁵ Arabella: „Sie haben sich vorgestellt, dass wir in Fellen herumlaufen und rohes Fleisch essen?“
Lord Willoughby: „Warum nicht? In einem Land voller Indianer und Piraten.“

Bedrohungsszenario („A country filled with Indians and Pirates“⁶⁶).

Liebe/Erotik (das schöne Kleid):

Die Liebe wird als etwas Reines, Unberührtes dargestellt. Arabella trägt die ganze Zeit blütenweiße Kleider – zwar mit einladendem Ausschnitt, trotzdem wirkt sie sehr jungfräulich, unberührt. Auch ihr Auftreten hat etwas sehr Unschuldiges, kindlich Naives. Sie ist immer von einem strahlenden Licht umgeben. Eine Frau, die man nur reinen Herzens begehren kann. Gefühle wie Rache, Vergeltung oder Lust haben dabei keinen Platz. Levasseurs lüsternes Begehren nach Arabella führt ihn umgehend ins Verderben und in den Tod. Auch Peter Blood kann sie nur bekommen, nachdem er sein Streben nach Rache und Vergeltung aufgegeben hat. Bei seinen ersten beiden Versuchen wird er von ihr zurückgewiesen. Wie eine Sphinx scheint sie genau zu wissen, wann ein Mann reinen Herzens ist.

Liebe hat in diesem Zusammenhang keinerlei sexuelle Konnotationen. Arabella und Peter umarmen sich, halten sich an den Händen und sie küsst ihn auf die Wange, keine dieser Handlungen ist erotisch. Der Versuch von Peter, Arabella auf den Mund zu küssen, wird von ihr mit einer Ohrfeige beantwortet.

Der Hierarchieunterschied zwischen den beiden steht zunächst der Liebe im Wege. Peter kann Arabella nicht lieben, solange er ihr Sklave ist, Arabella Peter nicht, solange sie seine Gefangene ist. Diese Szenen sind allerdings erotisch, versetzt mit S/M-Symboliken. Peter sagt nach der Ohrfeige, die er von Arabella bekommt: „Your slave is grateful for all marks of favour.“⁶⁷ Eine klare Assoziation zur S/M-Szene, in der sich der Geschlagene für die Schläge bedankt und darum bittet, weiter geschlagen zu werden. Die Szene, in der Peter Arabella am Schiff an sich zieht und sie fest hält bringt Ähnliches zum Ausdruck.

Peter: „You´re mine, do you understand? Mine to do with as I please!“⁶⁸

⁶⁶ „In einem Land voller Indianer und Piraten“

⁶⁷ „Euer Sklave ist dankbar für jedes Zeichen Eurer Gunst“

⁶⁸ Peter: „Ihr gehört mir, versteht Ihr das? Ihr gehört mir, und ich kann tun mit Euch, was ich will!“

Auch hier kommt das Machtverhältnis klar zum Ausdruck. Die Vergewaltigung wird abermals angedeutet, allerdings nicht ausgeführt. Gewalt wird hier angedeutet als etwas, das die sexuelle Energie ersetzt. Anstelle von Zärtlichkeit schlagen und bedrohen sie sich gegenseitig. Dazu kommt, dass Peter Arabella gekauft hat, als Ganzes, als Person. Um Geld kann man Sex kaufen, keine Liebe, wer Personen kauft, kauft SklavInnen. Er stellt sie damit eine Stufe unter die Prostituierten auf Tortuga, von denen Sex als Leistung gekauft wird, die als Handelsware, mit Geld bezahlt wird. Diese haben, zumindest theoretisch, die Möglichkeit zu entscheiden, ob sie auf den Handel eingehen oder nicht.

Arabella ist vorher schon eifersüchtig auf seine Frauen auf Tortuga, die sich von seiner wilden, piratischen Männlichkeit angezogen fühlen könnten. Sie weiß nicht, ob er wilde Nächte in den Betten Tortugas verbracht hat oder nicht. Das verunsichert sie.

Arabella: „I advise you to go back to your ladies at Tortuga who are thrilled by your bold, lawless ways. I only hate you and despise you.“⁶⁹

Arabella liebt Peter für seinen Mut und seine Ehrenhaftigkeit, sie lehnt ihn ab, als er Pirat wird. Sie ist enttäuscht von ihm, dass er sich dem minderen Gefühl der Rache hingibt, sich gehen lässt und nicht versucht, der Moral und dem Ehrgefühl der Gesellschaft zu folgen. Peter fühlt sich durch ihre Ablehnung in seiner Ehre gekränkt. Er sieht sich als Opfer einer bösen Intrige und ist Pirat aus Trotz. Er fühlt sich angestachelt, seinen Mut und seine Tatkraft zu beweisen, daher der Entschluss, Arabella nach Port Royal zurückzubringen, auch wenn dort die britische Flotte und der Galgen auf ihn und seine Mannschaft warten. Dafür nimmt er sogar eine Meuterei in Kauf. Diese wird wiederum nur abgewendet, weil der Männerbund Mannschaft sich hinter den Kapitän gegen die Frau stellt.

Crewman: „Are we gonna stand by and see this little snip laugh at our captain?“⁷⁰

Die Frauen auf Tortuga sind Geschäftsfrauen: sie mögen Männer mit Geld und feiern mit

⁶⁹ Arabella: „Ich rate Euch zurückzugehen zu den Frauen nach Tortuga, die begeistert sind von Eurem frechen, gesetzlosen Verhalten. Ich hasse Euch nur und verachte Euch!“

⁷⁰ Matrose: „Sollen wir rumstehen und zusehen, wie diese kleine Schnepfe unseren Kapitän auslacht?“

den Piratenmannschaften, weil es Essen, Getränke und Beuteanteile gibt. Sie tragen weiße Blusen mit großen Ausschnitten, gemusterte weite Röcke, Ketten, Ohrringe und liegen einem oder mehreren Männern in den Armen. Im Unterschied zu Arabella, die nie Schmuck trägt. Sie lehnt auch den Schmuck wütend ab, den Peter Blood ihr schenken will. Schmuck ist etwas für billige Frauen.

Auf Tortuga geht es darum, Lüste unmäßig zu befriedigen: Essen, Trinken, Glücksspiel und weibliche Gesellschaft sind die Hauptgüter, die auf Tortuga gehandelt werden. Peter interessiert sich nicht für dieses Geschäft, was außergewöhnlich ist.

Lady in Tortuga: „What sort of man are you, hm?“

Peter Blood: „Why, I am the sort of man you like, my dear, a man with money.“⁷¹

Die wahre Liebe lässt sich in Tortuga nicht finden, zumindest nicht für Männer wie Kapitän Blood, er sucht sie allerdings auch gar nicht dort.

Macht/Gewalt (Peitsche)

Macht wird in Form von Gewalt sehr unmittelbar und physisch ausgeübt. Die hierarchisch mächtigere Position benötigt Mittel, ihre Macht durchzusetzen. Auf den Plantagen in Jamaica sind es Ketten und Aufseher mit Peitschen, in England Gefängnisse und Galgen, im Piratenmilieu Pistolen, Degen und Kanonen. Wer nicht fit genug ist sich zu verteidigen, geht unter, selbst wenn er in der hierarchisch höheren Position steht. Die Ausübung von Macht geht immer mit einer Demütigung einher. Colonel Bishop, der auf das Schiff der entlaufenen Sklaven kommt, wird, obwohl er Colonel ist und den englischen Rechtsstaat hinter sich hat, von Kapitän Blood und seinen Männern geschubst, getreten, geschlagen, körperlich angegriffen und zuletzt über die Reling ins Meer geworfen. Die Sklaven, die gekauft werden, werden angegriffen, abgeklopft, müssen ihre Zähne zeigen und diese Demütigungen wortlos ertragen, wenn sie nicht ausgepeitscht werden wollen.

Die Peitsche ist das Symbol der institutionellen Gewalt. Keiner der Piraten trägt eine

⁷¹ Frau in Tortuga: „Was für eine Art Mann seid Ihr, hm?“
Peter Blood: „Die Art von Mann, die dir gefällt, meine Liebe, ein Mann mit Geld.“

Peitsche. Selbst in dem Katalog von Rechten und Pflichten, den die Männer von Kapitän Blood unterschreiben, kommt als Strafe für Verfehlungen nie die Peitsche vor.

„If a man conceal any treasure captured or fail to place it in the general fund, he shall be marooned. Set ashore on a deserted island and there left with a bottle of water, a loaf of bread and a pistol with one load. If a man shall be drunk on duty, he shall receive the same fate. And if a man shall molest a women captive against her will, he, too, shall receive the same punishment.“⁷²

Piraten, die ihre Pflicht vernachlässigen und Frauen gegen deren Willen belästigen, werden ausgesetzt. Die physische Strafe ist der institutionellen Gewalt vorbehalten.

Colonel Bishop und seine Plantagenaufseher tragen Peitschen und setzen diese ein, um die Gefangenen anzutreiben oder zu bestrafen. Die Peitsche wird sehr willkürlich und ständig eingesetzt. Auspeitschungen sind an der Tagesordnung und werden zelebriert. Die anderen Gefangenen müssen zusehen, um zu erfahren, was passiert, wenn sie versuchen auszubrechen. Mit ausgebreiteten Armen werden die Gefangenen angekettet, um den gesamten Rücken für die Schläge verfügbar zu machen. Auch hier kommt eine erotische Komponente zu tragen und wieder eine Parallele zu S/M-Kontexten: auch dort wird die Bestrafung zelebriert. Die Großaufnahmen zeigen die Gesichter der Ausgepeitschten, die schwitzend und stöhnend ebenso beim Sex oder einer anderen körperlich befriedigenden Tätigkeit gezeigt werden könnten. Peter Blood steht seinem Widersacher Colonel Bishop ebenfalls am Pflock gegenüber. Er ist gekreuzigt, sieht ihm in die Augen, während er geschlagen wird. Colonel Bishop steht unter ihm – die Kameraperspektive von schräg oben hinten lässt den Eindruck entstehen, Jesus hinge am Kreuz und blicke auf seinen Peiniger hinab: zu Unrecht bestraft, gerade, als er einem Mitgefangenen helfen wollte und sich auf die Menschlichkeit berufen hatte: „For the sake of humanity!“⁷³

Da die Engländer alle Hände voll zu tun haben, sich auf die Aufstände im eigenen Land

⁷² „Sollte ein Mann einen Teil der Beute verstecken oder es verabsäumen, ihn in den gemeinschaftlichen Fundus zu geben, wird er ausgesetzt auf einer einsamen Insel. Er wird dort zurückgelassen mit einer Flasche Wasser, einem Laib Brot und einer Pistole mit einem Schuss. Sollte ein Mann im Dienst betrunken sein, so droht ihm das selbe Schicksal. Und sollte ein Mann eine weibliche Gefangenen gegen ihren Willen belästigen, so wird auch er das selbe Schicksal erleiden“

⁷³ „Um der Menschlichkeit willen!“

zu konzentrieren, und durch die beträchtliche Distanz zwischen den zwei Kontinenten, entsteht in den Kolonien schnell ein Macht-Vakuum. Die an und für sich gute Ordnung des Staates, mit King William wieder hergestellt, wird immer wieder von Männern wie Colonel Bishop in Jamaica oder King James in England untergraben und für ihre eigenen Zwecke und Bedürfnisse genutzt. Die daraus entstehende Ungerechtigkeit kann behoben werden, wenn die betreffenden Personen durch gute und gerechte Personen ersetzt werden. Der schrullige, leicht überforderte Gouverneur von Jamaica ist definitiv keine Führungspersönlichkeit und unterstützt mit seiner laxen, gleichgültigen Art genau diese Entwicklung. Alles, was ihn interessiert, ist die Gicht in seinem Fuß und, dass er so viel zu leiden hat deswegen. Die Tatsache, dass daneben Menschen tatsächlich leiden, ausgepeitscht werden und sterben, ist ihm in seiner Naivität nicht einmal bewusst. Man kann ihm im Film nicht einmal wirklich böse sein.

Colonel Bishop entwickelt sich in in diesem Sinne eigentlich zum Gegner Englands. Er ist notwendig, um den Unterschied zwischen der bösen und der guten Staatsmacht klar zu machen.

Auch die königliche Macht braucht mehr als nur das geschriebene Wort, um zu wirken. Es hilft nicht nur ein Schreiben vom König, um Ordnung in der Kolonie in Jamaica zu schaffen, Lord Willoughby muss als Sondergesandter anreisen, um die Ordnung wiederherzustellen. Könnte dieser nicht Captain Blood als seinen Verbündeten gewinnen, hätte er es allerdings schwer Port Royal überhaupt zu erreichen.

4.1.2 Bedeutung des Films für den Produktionszeitraum

Captain Blood hatte – in der englischen Originalfassung – am 27. März 1936 im Wiener Schwedenkino Premiere. Das Neue Wiener Tagblatt schreibt in seiner Vorankündigung am 26. März: „Ein Hohelied der Freiheit und des von Gefahren unbekümmerten Mannesmuten ist dieser von Michael Kertesz⁷⁴ inszenierte Film, der das Leben und die Taten des größten Freibeuters aller Zeiten und aller Ozeane schildert“ (Neues Wiener Tagblatt; 26. März 1936; Seite 12).

Ähnlich euphorisch sind auch die Rezensionen nach dem Film. Die Neue Freie Presse schreibt ein paar Tage nach der Premiere: „Eines jener seltenen Filmwerke, bei denen, wie seinerzeit bei gewissen Douglas-Fairbanks-Filmen, den jugendlichen Zuschauern die Wangen glühen und die älteren wieder jung werden.“ (Neue Freie Presse; 1. April 1936; o.S.) Im Neuen Wiener Abendblatt ist einen Tag vorher zu lesen: „Ein Ritt ins alte romantische Land. Die Gegenwart ist nüchtern und grau. Sie kennt nur die Wunder der modernen Technik und kalte Gangsterbravour ohne jeden Schimmer von balladeskem Reiz. Kein Kanevas für eine leidenschaftlich bewegte Handlung mit großen heldischen Gesten. Wer eine solche will – und merkwürdigerweise verlangt unsere so sachliche Gegenwart immer wieder danach - , mit malerischen Trachten und fremdartigen Kulissen, der muß weit zurückgreifen auf verklungene Zeiten, in denen alles ins Große ging, die Härte, die Tücke, die Gewalt, aber auch der Stolz, die Ritterlichkeit der Edelsinn.“ (Neues Wiener Abendblatt; 31. März 1936; Seite 6)

In welche Zeit fällt die Premiere von *Captain Blood*? Die europäische Wirtschaft hat sich mehr schlecht als recht vom Ersten Weltkrieg erholt. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 hat die wirtschaftliche und soziale Situation noch einmal drastisch verschlimmert: die Menschen sind arm, arbeitslos, viele wissen nicht, wie sie sich die tägliche Nahrung beschaffen sollen. Die Unzufriedenheit mit der Politik – vor allem mit den Friedensverträgen nach dem Ersten Weltkrieg, den Reparationszahlungen und dem Kriegsschuldeingeständnis - ist hoch.

⁷⁴ Michael Kertesz (Michael Curtiz) ist genau wie Erich Wolfgang Korngold, der die Filmmusik zu *Captain Blood* geschrieben hat, gebürtiger Wiener, der nach Hollywood ausgewandert ist. Korngold war bereits in Österreich ein bekannter Komponist, als er 1935 von den Warner Brothers einen Vertrag angeboten bekam. Er schrieb die Filmmusik für zahlreiche Hollywoodfilme, unter anderem auch für *The Sea Hawk*, und arbeitete immer wieder eng mit Michael Curtiz zusammen. (vgl. Filmmuseum: Presseinformation November 2007; www.filmmuseum.at)

Diktatorische Regime stehen in Europa hoch im Kurs (Italien seit 1922, Spanien 1923 und wieder 1939). In Deutschland regiert bereits die NSDAP unter dem Führer Adolf Hitler. Gleichzeitig mit dem Bericht über die Premiere von *Captain Blood* wird auch über die Ergebnisse der Reichstagswahl vom 29. März 1936 berichtet: die NSDAP wird als einzige Partei mit 98% der Stimmen gewählt.

Engelbert Dollfuß regiert in Österreich seit März 1933 – unterstützt durch die Heimwehr - in einem autoritären System. Nach der Zerschlagung und dem Verbot der Sozialdemokratie im Februar 1934 wird der österreichische Ständestaat ausgerufen, die einzige erlaubte Partei: die von Dollfuß gegründete „Vaterländische Front“. Bei einem Putschversuch der (in Österreich ebenfalls verbotenen) NSDAP wird Dollfuß im Juni 1934 erschossen. Kurt Schuschnigg setzt, als sein Nachfolger, den von ihm eingeschlagenen Kurs fort, mit dem Unterschied, dass das Naheverhältnis zu Deutschland enger wird. Durch das Zusammenrücken von Deutschland und Italien hatte Österreich seinen wichtigsten außenpolitischen Verbündeten gegen die Vereinnahmungsversuche Deutschlands verloren – auch Italien drängte nun auf eine Verbesserung der Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland. Am 11. Juli 1936 definierte das deutsch-österreichische Abkommen Österreich als zweiten „deutschen Staat“, das geheime Zusatzabkommen legte fest, dass Österreich sich an der deutschen Außenpolitik zu orientieren habe, und räumte den österreichischen Nationalsozialisten Mitspracherecht in der Bundesregierung ein (vgl. Garscha 1988; 29). Der tatsächliche Anschluss war weniger als zwei Jahre entfernt.

In dieser Stimmung aus Unsicherheit, gewaltvollen Auseinandersetzungen und wirtschaftlicher Not wird dem Publikum Dr. Peter Blood als heldenhafte Identifikationsfigur angeboten. Peter Blood, der selber der vielen Kämpfe müde ist, egal, wer gegen wen und warum gekämpft hat. Der in Ruhe und Frieden in seinem kleinen Haus in einem kleinen Dorf wohnen möchte, seine Geranien pflegen und Menschen heilen möchte, anstatt sie töten oder verwunden zu müssen. Ein nachvollziehbarer Wunsch für die kriegs- und notgebeutelten Menschen in Österreich. Es mangelt im grauen Alltag allerdings auch an Abenteuer, Ehrgefühl, Heldenhaftigkeit.

Dem gebildeten Publikum – und da der Film im englischen Original gespielt wurde, ist es wahrscheinlich, dass das Publikum einer gebildeten Schicht angehört hat – ist

wahrscheinlich schon klar: sollte es in Europa noch einmal zu einem Krieg kommen, Österreich würde beteiligt sein.

Auch der Held muss erkennen: wenn das Vaterland von einem Tyrannen bedroht wird, dann gibt es keine Neutralität, dann muss gekämpft werden. Er schämt sich für seine Feigheit, im Bett gelegen zu haben, während die anderen gekämpft haben. Eine fast prophetische Mahnung, in Anbetracht der Bereitwilligkeit, mit der sich Österreich nur zwei Jahre später an Deutschland anschließen ließ.

Gleichzeitig ist die Karibik als sehnsuchtsvoller Ort ferner Erotik gerade im tristen und kalten Europa anziehend, ja fast erregend. „Ungefiltert in die Gesellschaft der Zwanziger Jahre gesetzt, die von politischer Zerrissenheit, wirtschaftlicher Depression, Zukunftsängsten, physischer Gewalt, nationaler Verletztheit und jeder Menge sonstiger Verunsicherungen geprägt war, zielt es in das Herz der subjektiven Sehnsüchte nach entspannter Leichtigkeit an einem besseren Platz.“ (Dietrich 2002; 33)

Was hier für die Schlagermusik gilt, gilt auch für den populären Film. Die Einfachheit der Lösungen, die Ferne der Probleme, das romantische Setting verwoben mit der heldenhaften Dramatik und nicht zuletzt die Happy-End-Garantie lassen Filme wie *Captain Blood* zur beliebten Fluchtmöglichkeit vor der Realität werden, wenn auch nur für knappe eineinhalb Stunden.

In den USA wurde der Film nur ein halbes Jahr früher gezeigt: im Dezember 1935. Auch dort feierte sowohl die Neuentdeckung Errol Flynn als auch der Film selbst große Erfolge. Immer wieder mussten die Aufführungsserien verlängert werden, weil die Leute ins Kino strömten, um *Captain Blood* zu sehen. Hier waren die gesellschaftspolitischen Vorzeichen, ähnlich wie in Europa, geprägt von der Weltwirtschaftskrise und der daraus resultierenden Armut der Bevölkerung. Die Phase der Prosperität, die in den 20er Jahren die erste Massenkonsumgesellschaft in Amerika hervorbrachte, fand ihr jähes Ende mit dem „Black Thursday“ - dem 24. Oktober 1929 –, als an der New Yorker Börse die Kurse ins Bodenlose fielen. Zahlreiche Menschen, die während der „Golden Twenties“ ihr Vermögen in Aktien angelegt hatten, standen von heute auf morgen vor dem ökonomischen Nichts. Massenarbeitslosigkeit und in weiterer Folge Obdachlosigkeit und Hungersnöte folgten den rasant fallenden Kursen und der zusammenbrechenden Industrie (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 283f).

Der Erste Weltkrieg hat zwar das Land nicht zerstört, sondern zunächst für Wohlstand gesorgt, die Wirtschaftskrise und der politische Isolationismus schufen dennoch ein Klima des nationalistischen Patriotismus. In Amerika der 20er Jahre richtete er sich hauptsächlich gegen politischen Radikalismus und Gewerkschaften, die sich auf die Gesellschaft und die Verantwortung der Gesellschaft gegenüber den Einzelnen bezogen. „Die Überzeugung, das Wohlergehen des einzelnen hänge allein von seiner persönlichen Tüchtigkeit ab“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 284), war die gängige Wertevorstellung in den USA zu Beginn des Jahrhunderts. Während der Wirtschaftskrise und vor allem mit Roosevelts „New Deal“ in den frühen 30er Jahren änderten sich diese Vorstellungen drastisch. „1932 jedoch standen der *self-made man* und die Welt des *business*, in der er gedieh, nicht mehr so hoch im öffentlichen Ansehen.“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 332) Die Verantwortung für das individuelle Wohlergehen, genau wie für die Kontrolle der Wirtschaft wurde wieder verstärkt der Politik übertragen. Die Bundesregierung errichtete Arbeitslager in Nationalparks und auf dem Land, in denen Arbeitslose Naturschutzarbeiten verrichteten. „Die Art der Arbeit an der frischen Luft fand großen Anklang; die weniger unschuldigen Aspekte ähnlicher Arbeitsdienste totalitärer Regime in Europa spielten für die amerikanische Öffentlichkeit zu der Zeit noch keine Rolle.“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 336).

Langsam kehrt das Land zu traditionellen Werten zurück. Waren während der Wirtschaftsdepression beispielsweise Frauen oft in der Position gewesen, ihre Familien ernähren zu müssen, so wurde nach und nach wieder das Bild der passiven Hausfrau am Herd propagiert. Auch Eigeninitiative und kreativer – oft auch illegaler – Geschäftssinn, der sich vor allem in der Zeit während der Alkoholprohibition – von 1919 bis 1933 war der Verkauf, die Herstellung und der Konsum von alkoholischen Getränken jeder Art in ganz Amerika verboten - entwickelte, verloren nach und nach wieder an Ansehen. Während der Zeit der Prohibition wurden Menschen aus allen sozialen Schichten zu GesetzesbrecherInnen – entweder, indem sie verbotenerweise Alkohol konsumierten, in einem Lokal arbeiteten, in dem Alkohol ausgeschenkt wurde, ein solches betrieben oder in der einen oder anderen Art und Weise am Alkoholschmuggel beteiligt waren. Die großen Gangsterbosse der Geschichte, Al Capone in Chicago zum Beispiel, konnten während der Prohibition ihren Einflussbereich und ihre Macht ausweiten und ihr Kapital drastisch vermehren. „Illegales Trinken in den Großstädten wurde nun zum Abenteuer. Bis dahin verrufene Lokale wurden chic und jetzt zum

erstermal auch von jungen Frauen besucht. Einen Flachmann in der Tasche zu haben, gehörte fast zur Mode“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 310).

Auch Hollywood bediente sich dieses Genres gerne und viel. In den späten 20er, frühen 30er Jahren wurden unzählige Filme in diesem zwielichtigen Gangstermilieu produziert – die Cafehaus-, Bar-, Nachtclubsängerin, -tänzerin, -prostituierte die sich als erotische Frauen in einer Männerwelt behaupteten, keine andere Möglichkeit hatten, als in diesem (leicht) illegalen Gewerbe ihre Existenz zu sichern, stellen ein für Amerika außergewöhnliches, Frauenbild dar. Die „Sexgöttinnen“ der 30er Jahre waren wilde, verruchte Frauen, die erst dadurch, dass sich ein Mann - wahlweise Polizist, Soldat oder sonst in verantwortungsvoller Position – in sie verliebte, von diesem Schicksal errettet werden konnten.

„Die in den zwanziger Jahren begonnene ökonomische Unabhängigkeit der Frauen war durch die Wirtschaftskrise fast vollständig zunichte gemacht worden, nun blieb nur die wirtschaftliche Verwertung des Sex, wollte man nicht in einem glanzlosen Hausfrauenleben gefangen bleiben. Die Prostitution war das weibliche Gegenstück zum Gangstertum, und wie im Genre der Gangsterfilme der *mobster* in gewisser Weise verklärt, zumindest mit einer Mischung aus Faszination und moralischer Distanzierung kommentiert wurde, so waren die Vamps eine Art Kommentar und Idealisierung der Prostituierten, die zugleich Repräsentantinnen einer urbanen Gegenkultur darstellten.“ (Seeßlen/Weil 1980; 134)

Dieser Art Filme wurde Mitte der 30er Jahre vom puritanischen Amerika Einhalt geboten. Der Hayes- oder Production-Code (siehe Anhang 2) unterband fortan die Darstellung von Erotik, das Trinken von Alkohol, Gewalt, Sex und alles, was sonst noch Spaß machen könnte.

Wie passt *Captain Blood* in diese Zeit? Zunächst muss der Held leiden, ihm wird Unrecht getan, er verliert alles und muss seine Existenz völlig neu aufbauen. Gemeinsam mit seinen Freunden, denen es ebenso erging wie ihm, leistet er seinen unfreiwilligen Arbeitsdienst auf der Kolonie ab. Nur gemeinsam können sie die Flucht schaffen. Er alleine, auf sich selbst gestellt kann sich nicht helfen.

Es ist gut vorstellbar, dass die jungen AmerikanerInnen, die Weihnachten 1935 ins Kino gegangen sind, um *Captain Blood* bei seinen Abenteuern beizustehen, sich sehr gut

wiedergefunden haben in der Situation des Helden. Der Held ist als Unternehmer und Chef eines Piratenschiffs erfolgreich, verdient Unmengen an Geld und genießt die Freiheit, dorthin zu gehen, wo er hingehen möchte. Er und seine Männer haben ein Sozialsystem ersonnen, dass auch für den Fall, dass jemand verwundet wird, arbeitsunfähig ist oder einen nicht so aktiven Beitrag zur Eroberung eines Schiffes leisten kann, dennoch seinen Anteil ausbezahlt bekommt. Es liegt also nicht am Geschick jedes Einzelnen, nein, die Gemeinschaft ist füreinander verantwortlich. Ein Wert, der vor allem während der Wirtschaftskrise sehr an Bedeutung gewonnen hat.

Aber gerade diese Rastlosigkeit, diese zügellose Freiheit – viele Menschen haben während der Depression ihre Heimat verlassen und woanders nach Arbeit gesucht – ist es auch, die den Helden unzufrieden bleiben lässt. Er braucht eine Heimat, einen Ort, wo er hingehört.

Arabella ist die Frau, wie das puritanische Amerika sie gerne hätte: weiß, rein, ohne Schmuck, auf der Suche nach einem Mann, den sie achten kann. Sie ist der Konterpart zu den Frauen auf Tortuga, die viel mit den verruchten Sexgöttinnen der 30er Jahre gemeinsam haben. Sie trinken, sie spielen, sie liegen mit Männern auf Betten herum. „[Über den] Filmen der Sexgöttinnen liegt ein Hauch von Dekadenz, Untergangsstimmung, von der Melancholie einer Erotik, die düsteren Träumen mehr entspricht als vitalem erotischem Lebensgenuß“ (Seeßlen/Weil 1980; 118).

Dieser Absatz beschreibt das Gefühl, das in *Captain Blood* für die Pirateninsel Tortuga gezeichnet wird. Es ist bereits klar, dass die Zeit der Ganoven vorbei ist – die Wirtschaftskrise ist überwunden, die Alkoholprohibition aufgehoben, die Nischen, in denen Gangster und Ganoven hantieren können, werden langsam, aber sicher kleiner. Auch die Zeiten, wo diese Art von Frauen verehrt wurde, sind vorbei.

Das puritanische Amerika verlangt nach einem neuen Frauenbild. In der Zeit der Krise braucht es wieder starke, männliche Männer, die sowohl das Land als auch ihr Privatleben in der Hand haben. Keine Göttin mehr, die vielleicht liebt, vielleicht aber auch nur spielt (vgl. Seeßlen/Weil 1980; 118). Peter Blood macht ganz klar, dass er sich von keiner Frau an der Nase herumführen lässt. Er lässt die Frauen auf Tortuga nicht mit ihm spielen, er lässt sich von Arabella nicht hinhalten. Waren vorher noch „unmännliche“ Männer Stars in Hollywood, kehrten nun die „männlichen“ Darsteller zurück. Allerdings

kann diese neue männliche Überlegenheit – wie sie in *The Sea Hawk* bereits manifestiert ist – in *Captain Blood* noch nicht vollständig umgesetzt werden. Zu oft ist Peter Bloods Schicksal in Arabellas Händen. Sie rettet ihm einmal das Leben und ein zweites Mal bereitet sie ihm den Weg für die Flucht. Sowohl die New York Times als auch die österreichischen Zeitungen honorieren dies in ihren Rezensionen. So lesen wir in den Times: „[...] but Arabella saved him from a living death in her uncle's mines at Port Royal because she liked his courage and his face.“ (Sennwald, NY Times 1935)⁷⁵

Das Neue Wiener Abendblatt schreibt: „Peter Blood hat Glück. Er gefällt einer Frau und genießt als Arzt die Gunst des Gouverneurs, den er vom Zipperlein erlöst.“ (Neues Wiener Abendblatt; 31. März 1936). Auch die Neue Freie Presse sieht in Arabella Bishop mehr als nur eine schöne, dekorative Frau an der Seite eines Mannes. „Olivia de Havilland ist ein Mädchen, dessen Schönheit es verstehen läßt, daß ein so männlicher Mann wie dieser Arzt und Seeräuber sich in sie verliebt. Aber sie ist nicht nur eine Augenweide, sondern versteht es auch, die ganze Skala der Empfindungen eines temperament- und gemütvollen jungen Weibes überzeugend zum Ausdruck zu bringen.“ (Neue Freie Presse; 1. April 1936).

Levasseur, der den aus den 20er Jahren übrig gebliebenen Gangster symbolisiert, erntet in den New York Times mehr Anerkennung, als man erwarten würde. „All Levasseur, the picturesque French freebooter, wanted was the girl, who was rightfully his by right of conquest. Somehow it seemed extravagantly prissy of the Englishman to fight him in abstract defense of the lady's honor instead of admitting candidly that he wanted Arabella for himself.“ (Sennwald, NY Times 1935)⁷⁶ Levasseur ist nicht per se böse. Er ist ein Dinosaurier aus einer anderen Zeit, als die Welt noch so funktionierte, dass sich ein Mann das nahm, was er gerne haben wollte.

Doch Arabella - die neue Frau - kann keinen Mann lieben, der ein Schurke ist. Sie will einen ehrenhaften, tugendhaften Mann, keinen Dieb und keinen Piraten. Eine klare Ansage an die Gangster und Ganoven der 20er Jahre: ehrbare Frauen bekommt ihr nur,

⁷⁵ „[...] aber Arabella rettet ihn vor der lebenden Hölle in den Minen ihres Onkels in Port Royal, weil sie seinen Mut bewundert und sein Gesicht mag“

⁷⁶ „Alles, was Levasseur, der pittoreske französische Freibeuter, wollte, war das Mädchen, das rechtmäßig sein Eigentum war, weil er sie geraubt hatte. Irgendwie wirkt es zimperlich von dem Engländer, mit ihm um die Ehre der Frau zu kämpfen, anstatt ehrlich zuzugeben, dass er Arabella für sich haben will.“

wenn ihr selber ehrenhaft seit. Das Männerbild verändert sich wieder hin zu ehrenhaftem Verhalten anderen gegenüber.

Auch Freiheit bekam zu dieser Zeit einen ganz neuen Stellenwert. Nicht zuletzt durch die rasche Weiterentwicklung des Personenkraftwagens. Bis 1925 steigt die Anzahl der Personenkraftwagen in der Bevölkerung dramatisch an. Henry Fords T-Modell fand reißenden Absatz und 1925 kam bereits auf 5 Personen ein Auto. Das steigerte die Möglichkeiten des Individualverkehrs und der individuellen Freiheit. „Das Auto versetzte Millionen in die Lage, der Enge der Großstädte zu entfliehen. Das von einem Garten umgebene und möglichst von Bäumen überschattete Haus in einem Vorort wurde zu einem weiteren wichtigen Verbrauchsgut.“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 295). Auf diese Art und Weise wurden ganz neue Gegenden der USA entdeckt und besiedelt. Der Ort Miami in Florida wurde zunächst als Wochenendausflugsziel „entdeckt“ und wuchs Ende der 20er Jahre beträchtlich durch den Bau von Ferienhäusern (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 296). Das Auto, das heute nicht mehr aus der amerikanischen Kultur wegzudenken ist, hat immer noch diesen Flair. Zahlreiche Lieder und Geschichten beschreiben das Gefühl der Freiheit und der Unabhängigkeit, das mit dem Besitz des ersten eigenen Autos verbunden ist.

Roosevelt propagierte zur Wahl 1936 die Umverteilung von den Reichen zu den Armen. Das, was schon länger im Land vorging: die reichen Unternehmer und der riesige Teil der armen Bevölkerung wurde nun zum Anliegen der Politik. Gewerkschaften mussten wieder anerkannt werden – auch die Piraten hatten sich sofort gewerkschaftlich organisiert und eine Betriebsvereinbarung aufgesetzt. „Die Unternehmer sollten künftig als Feinde gelten, weil sie soziale Veränderungen vereiteln konnten.“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 344).

Ähnlich ist es bei *Captain Blood*, wo die reichen Plantagenbesitzer die hungernden Arbeitskräfte einfach kaufen können, ohne dass diese etwas dazu zu sagen hätten. Zwar waren die armen AmerikanerInnen keine Sklaven, sie fühlten sich allerdings in einer nicht sehr viel besseren Position. Froh um jede Arbeit, die sie bekommen konnten, nahmen sie alles und unter allen Bedingungen, waren diese auch noch so unmenschlich. Die Warner Brothers unterstützten mit *Captain Blood* eine demokratische und antikapitalistische Gesinnung, die damals in Amerika am Aufbrechen war. Ob dies

beabsichtigt war, ist fraglich.

Heute zählen die Warner Brothers Studios zu einem der größten Medienkonglomerate in den USA. Damals allerdings waren sie bekannt dafür, dass sie möglichst billig produzierten, weil sie nicht über so viel Geld wie andere Studios verfügten.

Zusammenfassung

Auf der Figurenebene werden zwei tadellose ProtagonistInnen angeboten: sowohl Peter Blood als auch Arabella Bishop sind beides rechtschaffene Personen. Durch äußere Umstände (einen ungerechten König) wird der Protagonist eine Zeit lang vom rechten Weg abgebracht: er wird Pirat. Die Protagonistin bleibt unfehlbar, ihre mögliche Verfehlung wird von anderen Frauenfiguren - den Prostituierten auf Tortuga - symbolisiert. Sie selbst bleibt die reine Frauengestalt und drückt den "gefallenen" Frauen gegenüber ihre Verachtung aus. Sobald sich die äußeren Umstände wieder ändern, kehrt der Protagonist sofort zum rechtschaffenen Leben zurück, ja, übernimmt sogar in der neuen Struktur eine verantwortungsvolle Position: er wird Gouverneur von Jamaica. Es handelt sich also um politischen Widerstand einem ungerechten System gegenüber, mit dem er seinen Ausflug in die Welt der Piraterie legitimiert.

Der Film ist auf der Ebene der politischen Kultur eine Aufforderung an die durch die Wirtschaftskrise der 30er Jahre gebeutelte amerikanische Gesellschaft. Die Politik des New-Deal bedeutete eine Abkehr vom Individualismus der 20er Jahre und war darauf ausgerichtet, dass jeder und jede Einzelne ihren Teil beitragen und soziale und politische Verantwortung für die Gesellschaft übernehmen mussten. Die Gemeinschaft steht über dem Individuum. Freiheit und Unabhängigkeit sind Werte, die positiv vertreten werden können, solange andere dadurch nicht zu Schaden kommen. Im Film wird die Notwendigkeit, politische und soziale Verantwortung für eine Gemeinschaft zu übernehmen, des Öfteren zitiert: im Widerstand der Rebellen gegen den ungerechten König; in dem Gemeinschaftsvertrag mit sozialem Schwerpunkt, der auf dem Piratenschiff vereinbart wird; die Flucht von der Plantage ist nur gemeinsam möglich, da alle unterschiedliche Qualitäten einbringen, die notwendig sind, um das Schiff zu steuern; der Protagonist zögert nicht dem neuen König sofort zu Diensten zu sein und als militärischer Retter von Port Royal und als neuer Gouverneur von Jamaica Verantwortung zu übernehmen.

Diese gesellschaftliche Umgestaltung manifestiert sich auch in veränderten Geschlechterrollen: waren während der Wirtschaftskrise, genau wie in Kriegszeiten, Frauen darauf angewiesen, selbst zu arbeiten und Geld zu verdienen, folgte in den 30er Jahren der patriarchale Backlash, der Frauen wieder die alleinige Verantwortung für die unbezahlte Arbeit in Familie und Haushalt zuschob. In der filmischen Darstellung werden die - in der Öffentlichkeit - arbeitenden Frauen auf Tortuga der nicht-arbeitenden Gouverneurstochter Arabella Bishop gegenübergestellt. Arabella stellt die moralische Instanz dessen dar, was gesellschaftlich akzeptiert sein kann und was nicht. Sie lehnt mit unlauteren Mitteln erworbene Reichtümer ab, indem sie die Geschenke, die Blood ihr machen will, vehement zurückweist. Der neue Mann der 30er Jahre darf nicht wie in den 20er Jahren ein Gauner sein, sondern muss, ganz der puritanischen Tugend folgend, sein Geld mit rechtschaffener Arbeit in einer gemeinschaftlichen Struktur zum Wohle der Gesellschaft erwirtschaften. In der fordistisch organisierten Fabrik, die zu diesem Zeitpunkt als Struktur im Entstehen ist, finden diese Anforderungen ihren praktischen Niederschlag.

4.2. Während des Zweiten Weltkriegs: Die Pflicht ruft!

4.2.1 The Sea Hawk (1940)

a) Plot-Outline + Produktionsdaten

Titel: The Sea Hawk (Herr der 7 Meere)

Land/Jahr: USA 1940

Regie: Michael Curtiz

Cast: Errol Flynn (Captain Geoffrey Thorpe)

Brenda Marshall (Dona Maria Alvarez de Cordoba)

Flora Robson (Queen Elizabeth I)

Henry Daniell (Lord Wolfingham)

Studio: Warner Brothers

Premiere USA: Juli 1940

Premiere Österreich: Juli 1947

Die Handlung beginnt in Spanien 1585. Philipp von Spanien sitzt vor seinen Ministern und erklärt ihnen, dass Spanien die Weltherrschaft zusteht und wie diese zu erlangen ist.

„With England conquered, nothing can stand in our way. Northern Africa, Europe as far East as the Urals, then the New World, to the North, to the South, West to the Pacific, over the Pacific to China and the Indies will our empire spread. One day, before my death, we shall sit here and gaze at this map upon the wall. It will have ceased to be a map of the world. It will be Spain.“⁷⁷

Don Alvarez de Cordoba wird als Botschafter Spaniens nach England an den Hof von

⁷⁷ „Wenn England erst erobert ist, steht uns nichts mehr im Weg. Über Nordafrika, Europa bis ganz nach Osten zum Ural, über die Neue Welt, in den Norden, in den Süden, westlich bis zum Pazifik und über den Pazifik nach China und die Indies wird sich unser Reich erstrecken. Eines Tages, vor meinem Tod, werden wir hier sitzen und auf die Landkarte an der Wand blicken. Es wird keine Weltkarte mehr sein. Es wird Spanien sein.“

Königin Elizabeth I geschickt, um sie in Sicherheit zu wiegen, bis die spanische Armada bereit ist England anzugreifen. Das Schiff, auf dem er und seine schöne Nichte Dona Maria Alvarez de Cordoba unterwegs sind, wird von einem englischen Piraten angegriffen: Kapitän Geoffrey Thorpe.

Kapitän Thorpe wird uns als sympathischer, freundlicher Kapitän vorgestellt, der über eine fröhliche Mannschaft und ein sehr schnelles Schiff – die „Albatros“ – verfügt. Obwohl seine Mannschaft gerne kämpfen würde, versucht er den Kampf zu vermeiden, zum Missvergnügen seine Mannschaft: „The Spaniards surrender and spoil all our fun!“⁷⁸ Im dennoch unvermeidbaren Kampf werden die Spanier geentert und durch einen Trick - Thorpe zwingt den spanischen Trompeter dazu, zum Rückzug zu blasen - gelangt das Schiff in englische Hand. Zunächst werden die sich auf dem spanischen Schiff befindlichen englischen Rudersklaven befreit. Ihnen wird versprochen, dass sie auf dem englischen Schiff nicht arbeiten müssen, was mit Jubelrufen auf Kapitän Thorpe begrüßt wird.

Nonchalant und zunächst sehr selbstsicher teilt er den spanischen Passagiere – dem spanischen Botschafter, dessen Nichte und deren englischer Gesellschafterin – mit, dass sie auf sein Schiff zu wechseln müssen: „We are a little pressed by time, your ship is sinking“⁷⁹

Als sich Dona Maria stolz weigert, zögert er zwar kurz, ordnet dann allerdings an, dass sie, notfalls gegen ihren Willen, an Bord gebracht wird. „This young lady, I hope, will change her mind. If she doesn't, change it for her and have her carried on board.“⁸⁰ Das spanische Schiff sinkt, völlig geplündert.

Beim gemeinsamen Abendessen scherzen die Engländer über die spanischen Schiffe und Küstenstädte, die Thorpe mit seiner Mannschaft schon geplündert hat, und berichten stolz woher welches Silbergedeck und welcher Wein ursprünglich stammt. Don Alvarez de Cordoba macht gute Miene zu der Angeberei, schließlich ist es seine politische Pflicht, keinen offenen Konflikt zwischen Spanien und England heraufzubeschwören. Dona Maria allerdings will den Tisch verlassen, weil sie sich in ihrem Stolz und ihrer Ehre gekränkt fühlt. Thorpe bringt einen Toast auf die Königin von England aus, den sie um

⁷⁸ „Die Spanier ergeben sich und verderben den ganzen Spaß!“

⁷⁹ „Wir sind etwas unter Zeitdruck, Euer Schiff sinkt.“

⁸⁰ „Diese junge Dame wird hoffentlich ihre Meinung ändern. Falls dies nicht der Fall sein sollte, ändert sie für sie und lasst sie an Bord tragen.“

ihrer Onkels willen mittrinken muss.

Thorpe ist durchaus fasziniert von Dona Maria und beginnt sie zu umwerben. Sie verachtet ihn und will nichts von ihm wissen, weil er ein Dieb und Pirat ist. Er führt ihr vor Augen, dass es auf den Standpunkt ankommt, wen man als Dieb bezeichnet. Der Schmuck aus ihrem Juwelenkästchen wurde von den Azteken sicher auch nicht freiwillig hergegeben: „How were those Indians persuaded to part with it?“⁸¹

Alles in allem ist er recht unbeholfen beim Flirten. Sogar seine Mannschaft macht sich lustig über ihn: „Look at him, will you? He is as tongue-tied as a schoolboy. He’s always the same when he has to talk to a woman.“⁸²

In London angekommen, werden Don Alvarez und Dona Maria von Königin Elizabeth I empfangen. Don Alvarez beschwert sich über den erfolgten Überfall auf sein Schiff. Königin Elizabeth verurteilt zwar Kapitän Thorpes Angriff auf das spanische Schiff, andererseits will sie sich nicht von Don Alvarez sagen lassen, wie sie mit ihren Kapitänen, den Sea Hawks, umzugehen hat.

Elizabeth glaubt nicht ganz daran, dass Spanien England wirklich angreifen will. Ihre spanisch-kritischen Berater raten ihr schon lange dazu, eine Flotte zu bauen, um der spanischen Seemacht etwas entgegensetzen zu können. Elizabeth meint, dass sie das Geld für die Wohlfahrt und den Sozialstaat braucht und sich England keine Flotte leisten kann. Sie glaubt zunächst auch nicht an die Gerüchte über die Pläne Spaniens, eine Armada zu bauen. Allerdings gehen ihr die frechen Machtansprüche von Philipp von Spanien auf die Nerven, sie fühlt sich bevormundet und würde ihm gerne etwas entgegensetzen.

Elizabeth ist zwar ärgerlich über Kapitän Thorpes Überfall auf das spanische Diplomatschiff, aber richtig böse kann sie ihm nicht sein. Sie beordert ihn in ihre Privatgemächer. Thorpe schenkt ihr eine Perlenkette und ein Äffchen. Über das Äffchen amüsiert sie sich sehr. Sie mag Thorpe und er weiß das. Zum Äffchen gewandt sagt sie:

⁸¹ „Wie wurden die Indianer überzeugt sich davon zu trennen?“

⁸² „Schaut ihn euch an! Er ist sprachlos wie ein Schuljunge. Es ist immer dasselbe, wenn er mit Frauen reden muss!“

„You are a rascal, like your former master. But I'm fond of rascals. Some of them.“⁸³ Er sagt ihr: „I hoped that he might amuse my lady, which is more than I can hope to do.“⁸⁴

Thorpe unterbreitet ihr einen Plan, im Geheimen gegen die Spanier vorzugehen und ihre Goldtransporte aus den Kolonien schon an Land zu überfallen. Elizabeth ist zunächst nicht begeistert: „Our safety lies in diplomacy, not force.“⁸⁵, lässt sich allerdings schlussendlich überreden:

„If you undertook such a venture, you would do so without the approval of the Queen of England, but you would take with you the grateful affection of Elizabeth.“⁸⁶ Thorpe erwidert: „Then, Madame, I shall take with me that which I prize above all things.“⁸⁷

Bevor er zu seinem Schiff zurückkehrt, begegnet er zufällig Dona Maria im Rosengarten. Er versucht noch einmal, diesmal selbstsicherer, mit ihr zu flirten. Abermals wird er von ihr zurückgewiesen. Am selben Abend belauscht Maria ein Gespräch, das ihr Onkel mit einem Minister führt. Die beiden ahnen, dass Kapitän Thorpe auf eine Mission gegen Spanien fährt, und planen ihn aufzuhalten und gefangen zu nehmen. Dona Maria reist Hals über Kopf nach Dover, um Thorpe zu warnen, doch dieser ist bereits ausgelaufen und sie kann ihm nur vom Pier aus mit Tränen in den Augen nachblicken. Auch Thorpe bedauert seine überstürzte Abreise, er hätte Maria gerne noch einmal getroffen. Er blickt sehnsuchtsvoll zum Pier zurück, ohne zu wissen, dass dort Dona Maria steht und ihm ihrerseits nachblickt.

Thorpes Pläne werden tatsächlich durchkreuzt, er gerät in einen Hinterhalt und wird mitsamt seiner Crew von den Spaniern gefangen genommen. Von einem Gericht der spanischen Inquisition werden alle zum lebenslangen Galeerendienst verurteilt. Als Elizabeth davon erfährt, reagiert sie sehr gleichgültig. Wie angekündigt, gibt sie vor, nichts von Thorpes Plänen gewusst zu haben. Dona Maria erleidet einen Nervenzusammenbruch. Verzweifelt bittet sie ihren Onkel, beim König ein gutes Wort für

⁸³ „Du bist ein Schurke, wie dein voriger Besitzer. Ich mag Schurken. Manche zumindest.“

⁸⁴ „Ich hoffte, er würde euch amüsieren. Das ist mehr, als ich von mir hoffen darf.“

⁸⁵ „Unsere Sicherheit liegt in der Diplomatie, nicht in Gewalt.“

⁸⁶ „Wenn Ihr Euch auf eine solche Fahrt begeben würdet, würdet Ihr das ohne das Einverständnis der Königin von England tun. Aber Ihr könntet Euch der dankbaren Zuneigung von Elizabeth sicher sein.“

⁸⁷ „Dann, Madam, nehme ich mit, was ich über alles schätze.“

Thorpe einzulegen, doch vergebens. Für den Sea Hawk kann es keine Gnade geben. Don Alvarez sagt zu Maria: „For any other man. Not for Captain Thorpe“⁸⁸

Halbnackt angekettet fristen Thorpe und seine Kameraden ihr Dasein auf einem spanischen Schiff, bis ein weiterer gefangener Engländer zu ihnen stößt. Dieser berichtet vom bevorstehenden Angriff der spanischen Armada auf England. Ein neues Ziel vor Augen, beginnt Thorpe sofort die Flucht zu planen. Sie kapern das Schiff, auf dem sie sich befinden, und rudern, diesmal als freie Männer, nicht als Sklaven, laut und fröhlich singend in Richtung Dover zurück nach England.

Die Beziehung zwischen Spanien und England wird indes immer angespannter. Elizabeth vertraut weiterhin auf Diplomatie und entzieht ihren Sea Hawks die Unterstützung, um Philipp von Spanien milde zu stimmen. Ihrem Admiral erklärt sie: „My friend, there are times when a Queen must think not of right or wrong but only of the good of those she rules.“⁸⁹

Der spanische Botschafter Don Alvarez ist dabei abzureisen. Seine Aufgabe ist erledigt, er möchte zum bevorstehenden Angriff nicht mehr in England sein. Obwohl Dona Maria nicht weiß, ob Thorpe lebt oder schon tot ist, bleibt sie am Hof der Königin. „I can't go back to Spain as long as there is any hope. Uncle, lets not talk about it anymore. I'll be lonely and homesick, but I know I'll be lonely wherever I am.“⁹⁰ Sie kann es sich immer noch nicht verzeihen, dass sie zu stolz war ihm ihre Liebe zu erklären.

Als sie ihren Onkel in Dover verabschiedet, wird ihre Kutsche vom eben zurückgekommen Thorpe entführt. Er muss nach London, um die Königin vor dem bevorstehenden Angriff zu warnen. Überglücklich gesteht Dona Maria ihm ihre Liebe. Sie küssen sich. Dona Maria hilft Thorpe dabei, sich in den Palast einzuschmuggeln. Bevor er aus der Kutsche springt, gesteht auch er, dass er sie liebt: „I love you“⁹¹.

Nach einem Degenduell auf Leben und Tod mit dem verräterischen, Spanien treuen Minister Lord Wolfingham überreicht Thorpe auf Knien und völlig ausser Atem seiner

⁸⁸ „Für jeden anderen Mann. Nicht für Kapitän Thorpe“

⁸⁹ „Mein Freund, es gibt Zeiten, da muss eine Königin nicht aufgrund von richtig und falsch entscheiden, sondern nur zum Besten ihrer Untertanen.“

⁹⁰ „Ich kann nicht zurück nach Spanien gehen, solange ein Funken Hoffnung besteht. Onkel, reden wir nicht mehr darüber. Ich werde einsam sein und Heimweh haben, aber ich weiß, ich werde überall auf der Welt einsam sein.“

⁹¹ „Ich liebe Euch.“

Königin die Dokumente mit den Angriffsplänen der Spanier.

Elizabeth willigt nun endlich ein eine englische Flotte zu bauen. Die letzte Szene zeigt die Königin auf dem ersten Schiff der neuen englischen Flotte, umgeben von ihren Sea Hawks, wie sie Kapitän Thorpe zum Ritter schlägt. Dann folgt eine patriotische, kriegsvorbereitende Rede an ihre Soldaten und ihr Volk:

„And now, my loyal subjects, a grave duty confronts us all. To prepare our nation for a war that none of us wants – least of all your queen. We have tried by all means in our power to overtake this war. We have no quarrel with the people of Spain or of any other country. But when the ruthless ambition of a man threatens to indulge the world, it becomes a solemn obligation of all free men to affirm that the earth belongs not to any one man but to all men. And that freedom is the deed and title to the soil on which we exist. Firm in this fate we should now be ready to meet the great armada that Philipp sends us.

To this end, I pledge you ships, ships worthy of our seamen. A mighty fleet hewn out of the forests of England, a navy foremost in the world, not only in our time but for generations to come.“⁹²

Das Volk jubelt. Die Sea Hawks blicken stolz und selbstbewusst auf ihre Schiffe und der Zukunft entgegen. Dona Maria und Kapitän Thorpe blicken sich tief in die Augen. Doch der Moment gehört nicht ihrer Liebe. Er gehört England und seiner Königin Elizabeth.

b) Historische Einbettung

An dieser Stelle ist es an der Zeit, den Unterschied zwischen Piraten, Bukanieren und

⁹² „Und nun, meine getreuen Untertanen, steht uns eine schwere Pflicht bevor. Wir müssen unser Land auf einen Krieg vorbereiten, den niemand will – am wenigsten eure Königin. Wir haben mit allen Mitteln versucht diesen Krieg zu verhindern. Wir haben keinen Streit mit den Menschen aus Spanien oder aus irgend einem anderen Land. Aber wenn der Größenwahn eines Einzelnen die Welt bedroht, wird es zur feierlichen Pflicht aller freien Männer sicherzustellen, dass die Erde nicht einem Einzelnen gehören kann, sondern allen. Und das Freiheit der Anspruch und der Titel der Erde ist, auf der wir leben. Stark in diesem Glauben sind wir bereit der großen Armada zu begegnen, die Philipp uns schicken will. Zu diesem Zwecke verspreche ich euch Schiffe, Schiffe, die unserer Seemänner würdig sind. Eine mächtige Flotte, herausgehauen aus den englischen Wäldern. Eine Marine führend in der Welt, nicht nur in unserer Zeit, sondern auch für nachfolgende Generationen.“

Freibeutern - freebooters im Englischen, filibuster im Französischen – auf der einen Seite und Kaperfahrern, Privateers beziehungsweise Korsaren auf der anderen Seite deutlich zu machen.

Stanley trifft in ihrem Buch „Bold in her Breeches“ zunächst eine ganz simple Unterscheidung: Piraten kämpfen für sich selbst, ohne einer Nation anzugehören, alle anderen gehören praktisch zur Marine einer jeweiligen Nation. „[...] [B]roadly speaking, pirates are individuals who take goods from a ship or take a whole ship while it is on ‘the high seas’, that is, sea that does not belong to any country. They do this for their own personal gain, unlike navies which make such attacks for the supposed benefit of the country that employs them.“ (Stanley 1996; 18).⁹³

Kaperfahrer (Privateers, Korsaren) verfügten über „Letters of Marque“ (Kaperbriefe), die ihnen für Überfälle auf bestimmte Nationen die Unterstützung der ausstellenden Nation zugestehen. Kaperbriefe wurden von KönigInnen oder Gouverneuren einer bestimmten Nation gegen Schiffe andere Nationen ausgestellt. Im Mittelmeerraum auch von Kirchenoberhäuptern, nicht gegen anderer Nationen im Speziellen, sondern prinzipiell gegen muslimische Schiffe beziehungsweise Schiffe von Andersgläubigen. Die Kaperfahrer mussten von den gegnerischen Mächten im Fall des Falles als Kriegsgefangene behandelt werden - was bedeutete, sie konnten nicht einfach als Verbrecher gehängt oder hingerichtet werden. Für das jeweilige Land brachten Kaperfahrer gegenüber der Marine einiges an Vorteilen: Die Schiffe mussten nicht von der Regierung ausgestattet werden. Die Regierung musste weder ethische noch moralische Bedenken gegenüber den Taten der Kaperfahrer haben. Sie fuhren auf eigenes Risiko und auf eigene Verantwortung. Ein bestimmter Teil der erbeuteten Güter ging in die Staatskasse, als Gegengeschäft für den Kaperbrief. Allerdings unterstanden Kaperfahrer auch nicht der unmittelbaren Befehlsgewalt der jeweiligen Nation. Was auch ein Risiko darstellen konnte: Sollten sich die Kaperfahrer entscheiden, doch lieber Piraten sein zu wollen, konnte niemand etwas dagegen unternehmen.

Die englischen Kaperfahrer dieser Zeit konnten sich zunächst tatsächlich nur auf die heimliche Unterstützung von Königin Elizabeth I von England, sie regierte 1558 bis 1603,

⁹³ „[...] Einfach gesagt, Piraten sind Individuen, die Güter von einem Schiff oder ein ganzes Schiff kapern, während sich dieses auf ‘hoher See’ befindet. Das bedeutet in Gewässern, die keinem Hoheitsgebiet angehören. Sie machen das für ihren eigenen Profit. Anders als Marinesoldaten, die solche Angriffe für die Vorteile des Landes, das sie beschäftigt, durchführen.“

verlassen. Diese war zwar nach außen hin bemüht den Eindruck zu erwecken, als ob sie lieber Seeleute als Kaperfahrer regieren würde, allerdings musste sie bald sehen, dass es die englischen Kaperfahrer waren, die Spanien am Aufstieg zur Weltmacht hinderten und für England ebendiesen Weg ebneten.

Es war ein schwerer Affront gegen England, als Papst Alexander VI den Streit um die Kolonien zwischen Spanien und Portugal schlichtete und dabei England links liegen ließ. Der Überfall von englischen Kaperfahrern auf spanische und portugiesische Galeonen, die mit den Schätzen der Neuen Welt nach Europa zurückkehrten, wurde von Königin Elizabeth wohlwollend goutiert. Das war vor allem deshalb der Fall, weil sie im Austausch für einen Kaperbrief, der die Kaperfahrer davor schützte, als Piraten verfolgt und verhaftet zu werden, einen beträchtlichen Teil der Beute für den Staat beanspruchen konnte. Francis Drake war einer der berühmtesten Kaperfahrer Englands - vor allem sein Sieg über die spanische Armada im Ärmelkanal (1588) ließ ihn unvergessen werden. Seine Fahrten wurden zum Teil von Londoner Handelszusammenschlüssen, zum Teil von der Königin selbst finanziert. Die spanische Plünderung des mexikanischen Aztekenreiches und der Inka in Peru hatte zur Folge, dass große Mengen an Gold und Silber über das Meer nach Spanien geschafft wurden. Der „kühne“ Schachzug, den Geoffrey Thorpe in *The Sea Hawk* Königin Elizabeth vorschlägt, hat Francis Drake um 1572 selbst erfolgreich ausgeführt: Auf einer Landenge überfiel er einen Maultiertransport mit Silber aus Potosi, der für ein spanisches Schiff bestimmt war. Anders als Thorpe wurde er nicht gefangen, sondern brachte das Silber zurück nach London (vgl. Melegari 1978; 62).

Die geschwächte Stellung Spaniens in Europa machte sich auch in ihren Hoheitsgebieten in der Karibik bemerkbar. Es war nicht mehr möglich, alle spanisch besetzten Gebiete zu kontrollieren und zu verteidigen. Immer mehr nicht von den Spaniern autorisierte Siedlungen, Niederlassungen von Schmugglern und sogenannten Gesetzlosen sprossen auf den karibischen Inseln. Obwohl die Spanier diese immer wieder bekämpften, mussten sie schließlich kapitulieren. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde die Nordküste Santo Domingos von den Spaniern geräumt, um „den Piraten die Angriffsziele und den Schmugglern die Anlaufstelle“ zu entziehen (Hausberger 2005; 34). Gerade dadurch wurde die Westhälfte der Insel zur Niederlassung der Bukaniere (franz. Boucaniers, span. Bucaneros, engl. Buccaneers) –

Siedler verschiedener Nationen, die Fleisch nach indianischer Methode räucherten (*buccan*) und an vorbeifahrende Schiffe verkauften. Nachdem die Bukaniere von den Spaniern vertrieben waren – der Handel mit Fleisch, das nicht aus dem spanischen Mutterland importiert war, galt als illegal (vgl. Mondfeld 1976; 191) – zogen sich die Bukaniere unter ihrem selbsterwählten Gouverneur Levasseur nach Tortuga zurück. Sie verdienten ihren Lebensunterhalt nunmehr damit, spanische Schiffe und spanische Küstensiedlungen zu überfallen. „Bukanier“ oder „Filibustiers“, nach dem französisch ausgesprochenen englischen Wort „Freebooters“ (Freibeuter), wurde zur üblichen Bezeichnung für karibische Piraten.

„The buccaneer was heroicized because of his daring raids on Spanish colonial soil. Although condemning in its rhetoric, the English government tacitly accepted these raids because they strengthened the English presence by weakening Spain’s claims.“ (Turley 1999; 29)⁹⁴ Die Bukaniere und Filibuster der Karibik lebten in einer gleichberechtigten Gemeinschaft, für die damalige Zeit mit der strengen Hierarchie auf den Marineschiffen und in der bürgerlichen und adeligen Gesellschaft eine sehr ungewöhnliche Art des Zusammenlebens und eine sehr verlockende Perspektive für Marinematrosen. Besitz war Eigentum der Gemeinschaft. Der Kapitän war gewählt, hatte nur im Kampf Befehlsgewalt und konnte wieder abgesetzt werden. Es gab keine Sonderrechte für Kapitäne oder Offiziere. Alexander O. Exquemelin, der lange Zeit als Wundarzt unter den Piraten lebte und anschließend *Das Piratenbuch von 1678* publizierte, schreibt: „Diese Räuber, die den Spaniern gegenüber jeder Gemeinheit fähig sind, verhalten sich untereinander vollkommen ehrlich und helfen einander bereitwillig aus jeder erdenklichen Verlegenheit.“ (Exquemelin nach Mondfeld 1976; 193). Auch Sonderprämien bei Verletzung und Abgaben an Hinterbliebene wurden vom Beuteanteil ausgezahlt (vgl. Mondfeld 1976; 191ff), erste Anzeichen eines gemeinschaftlichen Sozialsystems.

Freilich war vieles, was aus dieser Zeit überliefert ist, schon damals ein Mythos. Da Piraten oft weder schreiben noch lesen konnten, zumindest keine eigenen Aufzeichnungen überliefert sind, sind HistorikerInnen auf Gerichtsprotokolle oder Überlieferungen wie das Piratenbuch von Alexander Exquemelin oder die

⁹⁴ „Der Buccaneer wurde heroisiert wegen seiner waghalsigen Raubzüge in spanischen Gebieten. Auch wenn sie sie offiziell verurteilten, die Engländer goutierten aus taktischen Gründen diese Überfälle, weil sie die englische Stellung stärkten, indem sie die spanische schwächten.“

abenteuerlichen Geschichte von Captain Johnson angewiesen. Wieviel damals schon der Dramaturgie geschuldet war, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Was allerdings stimmen dürfte, ist, dass Piraten eine viel demokratischere Gesellschaftsstruktur pflegten, als zur damaligen Zeit üblich war. Dies übte auf die Matrosen militärischer Schiffe, auf geflüchtete Sklaven oder arme Bauern größeren Reiz aus als das armselige Leben, das ihnen im System beschieden war. Piraten lebten zwar nicht besonders lange, aber sie konnten mit einem erfolgreichen Beutezug mehr Reichtümer erwerben, als sie durch ehrliche Arbeit in einem ganzen Leben verdienen konnten. Auch die Ernährung war auf Piratenschiffen besser. Da sich diese meist entlang der Küste aufhielten, hatten sie kein Problem, frisches Wasser und Nahrungsmittel zu besorgen. Marineschiffe, die wochenlang unterwegs waren, ohne Land zu sehen, mussten vor allem bei der Ernährung Abstriche machen. Skorbut, Unterernährung und andere Mangelerscheinungen waren die Folge. „Rivalry over food – one of the main causes of mutiny in the navy – may have been less ferocious on pirate ships, where victuals were usually better“ (Stanley 1995; 167).⁹⁵

Die spanische Vormachtstellung in den Kolonien gründete sich zunächst auf die spanische Überlegenheit in militärischer Hinsicht. Zum anderen konnten sie auf die Unterstützung der katholischen Kirche zählen. „Da Colomb gewisse entlegene Inseln und Festländer entdeckt hat, so geben Wir aus freiem Entschluß und ohne Eures oder jemandes Antrieb und aus apostolischer Machtvollkommenheit all diese neu entdeckten Inseln und Länder, soweit sie noch keinem christlichen König gehören, Euch und Euren Erben und verbieten allen anderen, bei Strafe der Exkommunizierung, dahin zu fahren und ohne Eure Erlaubnis Handel zu treiben.“ (Mondfeld 1976; 149)

So schrieb Papst Alexander VI am 3. Mai 1493 an den König von Spanien. Er zog mit einem Lineal eine Linie von Pol zu Pol durch den Atlantik, gab den westlichen Teil an Spanien, den östlichen (Brasilien) an Portugal. (vgl. Mondfeld 1976; 149). Der päpstliche Vertrag wurde allerdings nördlich der Pyrenäen – von Frankreich, Holland, England – nicht anerkannt. Spaniens Weltmachtansprüche blieben nicht unangefochten. „Die Karibik war eines der Schlachtfelder, auf dem europäische Kaperfahrer und Freibeuter in einer Kombination von Profitgier, Patriotismus und protestantischem Eifer gegen die

⁹⁵ „Streitereien um das Essen – einer der Hauptgründe für Meuterei in der Marine – waren weniger heftig auf Piratenschiffen. Die Verpflegung war dort für gewöhnlich besser.“

verhassten Spanier und Papisten in den Kampf zogen“ (Hausberger 2005; 30).

Die Spanier begannen sofort das neu beanspruchte Land nach allen Regeln der Kolonialherrschaft rücksichtslos und skrupellos zu plündern. Die Schätze wurden mit großen Schiffen – den spanischen Galeonen – nach Europa zurückgebracht. Der Weg führte fast immer durch die Inselwelt der Karibik, die privaten Räufern und königlichen Flotten ausgezeichnete Möglichkeiten für Hinterhalte und Überfälle bot (vgl. Hausberger 2005; 29). Die Ersten, die die Spanier herausforderten, waren französische Freibeuter. Diese ließen zunächst die spanischen Galeonen mit den Schätzen noch über den Atlantik fahren und überfielen sie dann vor der europäischen Küste. Die Spanier begannen im Konvoi, unter militärischem Schutz zu segeln. Die Schatzgaleonen waren zu groß, zu schwer und zu behäbig, um sich selbst zu verteidigen. Lange hatten sich die Spanier auf die imposante Erscheinung ihrer Schiffe verlassen und auf Kanonen zugunsten von mehr Stauraum verzichtet (vgl. Mondfeld 1976; 155).

Mitte des 15. Jahrhunderts begannen europäische Freibeuter und Korsaren Küstenstädte in der Karibik zu plündern und das Inselparadies als Versteck und Stützpunkt zu nutzen. Sie konnten die spanische Vormachtstellung nicht brechen, aber sie zeigten durch gezielte Einzelangriffe deren Verwundbarkeit auf. Im Dreißigjährigen Krieg (1616 – 1648) brach Spaniens Vormachtstellung schließlich aufgrund der vielen Fronten, an denen gekämpft wurde, endgültig zusammen. Frankreich, England und die Niederlande eroberten mit zunehmendem Erfolg spanische Gebiete (vgl. Hausberger 2005; 34).

Turley beschreibt die Veränderungen, die dadurch für die Bukaniere der Karibik einhergingen: „After the Spaniards lost much of their power in the Caribbean toward the end of the seventeenth century, the buccaneers became a nuisance to the English. The buccaneers no longer assisted in strengthening the English position in the Caribbean because they began to prey on their own countrymen’s ships. They became, in other words, unambiguous pirates „at war against all mankind““ (Turley 1999; 31)⁹⁶

⁹⁶ „Nachdem die Spanier gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts ihre Vormachtstellung in der Karibik verloren hatten, wurden die Bukaniere zu einem Ärgernis für die Engländer. Sie unterstützten nicht länger den Aufstieg Englands in der Karibik, da sie begannen die Schiffe ihrer eigenen Landsleute zu überfallen. Sie wurden, in anderen Worten, unmissverständlich Piraten, die einen Krieg gegen die Menschheit führten.“

1602 wurde die holländische Ostindische Kompanie gegründet. Sie stieg rasch zu einer der bedeutendsten Handelsmächte der Welt auf, vor allem mit ihren Handelsniederlassungen in Afrika und Südost-Asien (Indien). Ab 1624 drangen holländische Schiffe auch verstärkt nach Westindien (Südamerika) vor und machten den spanischen Handelsniederlassungen Konkurrenz. (vgl. Mondfeld 1976; 159f).

Die berühmtesten Staatspiraten waren die englischen Freibeuter – Sir Francis Drake oder sein Onkel, John Hawkins, der 1526 begann Sklaven nach Westindien zu verkaufen, die er zuvor von portugiesischen Schiffen an der afrikanischen Küste geraubt hatte (vgl. Hausberger 2005; 32). Königin Elizabeth I setzte ihre freibeuterischen Kapitäne geschickt ein, um England zu einer bedeutenden Weltmacht zu machen. Sie ging dabei kein unbedeutendes Risiko ein: als Tochter eine Hofdame (Anne Boleyn) hatte sie es unter den Adeligen sowieso schon schwer sich Respekt zu verschaffen. Ihre Halbschwester, Maria I von Tudor, war Katholikin und mit Philipp II. von Spanien verheiratet gewesen. Sie hatte geplant England unter die Obhut Spaniens zu geben mit Hilfe eines gemeinsamen Sohnes, der allerdings nie geboren wurde. Es bestanden bereits viele diplomatische und politische Beziehungen zwischen Spanien und England. Deshalb hatte es Elizabeth so schwer sich gegen Spanien durchzusetzen, weil sie nicht einfach alles rückgängig machen konnte, was Maria eingeführt hatte. Gleichzeitig machte die spanische Krone Ansprüche auf England geltend, schließlich hätte die Insel ja beinahe zum spanischen Königreich gehört. Da Elizabeth keinen offenen Konflikt mit Spanien riskieren durfte, solange sie nicht eine eigene Flotte hatte, die der spanischen gewachsen war, mussten ihre Aktionen im Geheimen passieren. Sowohl zur Geldbeschaffung als auch zum Kriegstraining für die Besatzung verließ sich Elizabeth daher auf ihre Freibeuter. „Erst war es augenzwinkernde Duldung, dann freundliches Wohlwollen und schließlich öffentliche Anerkennung und Förderung, je näher der Augenblick der Auseinandersetzung mit Spanien rückte.“ (Mondfeld 1976; 165).

Genau wie Geoffrey Thorpe in *The Sea Hawk* wurde Francis Drake an Bord seines Schiffes zum Ritter geschlagen. Das Bild aus dem Film gleicht dem historischen fast aufs Haar (siehe Anhang 3).

c) Analyseelemente

Held: Geoffrey Thorpe

Geoffrey Thorpe ist ein Sea Hawk, ein Privateer im Dienste von Königin Elizabeth von England. Wir lernen ihn als fröhlichen Kapitän eines englischen Schiffes kennen, den seine Mannschaft liebt, der kein unnötiges Risiko eingeht, aber dennoch hart für die Gerechtigkeit kämpft. Seine Mannschaft gehorcht und vertraut ihm. Auch wenn sie Schiffe lieber im Kampf einnehmen würden, als sie friedlich zu übernehmen.

Carl: „The Spaniards surrender and spoil all our fun!“

Thorpe: „That’s perfectly possible, Mr. Pitt.“⁹⁷

Sie vertrauen ihm, auch wenn sie nicht wissen, wohin die Reise geht, weil es sich um einen Geheimauftrag handelt. Wie ein gerechter Vater schaut er auf seine Männer, sie kommen zu ihm zurück, auch wenn er sie für eine Verfehlung bestrafen musste.

Reassigned Crewman: „Captain, there’s no man on earth, I’d rather serve under! I’ll make it up to you, Captain. Thank you, thank you, Sir!“⁹⁸

Thorpes Aktionen sind immer von Notwendigkeiten getragen. Nie tut er etwas Unbesonnenes, nur zum Spaß oder für seinen eigenen Profit. Immer denkt er daran, wie er seinem Land und seiner Königin dienen kann. Ein früher James Bond im Geheimdienst ihrer Majestät.

Er überfällt das spanische Schiff, um die englischen Rudersklaven zu befreien. Das Schiff kommt aus Spanien, unwahrscheinlich also, dass es sehr viele Schätze geladen hat. Er ist der Meinung, die spanische Inquisition sei nicht berechtigt englische Seeleute zu verurteilen. Auch vor dem versammelten Hofstaat und dem spanischen Botschafter rechtfertigt er seine Handlung so:

⁹⁷ Carl: „Die Spanier ergeben sich und verderben uns den ganzen Spaß“
Thorpe: „Das ist gut möglich, Mr. Pitt.“

⁹⁸ Wieder aufgenommener Matrose: „Kapitän, es gibt keinen Mann auf der Welt, unter dem ich lieber dienen würde! Ich werde Sie nicht enttäuschen, Käptn. Danke, danke, Sir!“

Thorpe: „I submit, Your Grace, that the court of the Inquisition is not qualified to pass fair judgement on english seamen nor the subjekt under the cruelties of a Spanish galley.“⁹⁹

Seine weltpolitische Analyse ist sehr eindeutig. Er ist der Meinung, sich gegen Spanien stellen zu müssen. Es ist seine Pflicht der freien Welt gegenüber, da sich Spanien mit der ganzen Welt im Krieg befindet.

Elizabeth: „And so you have taken it upon yourself to remedy the defects of Spanish justice?“

Thorpe: „In so far as it lies within my power, yes, Your Grace.“¹⁰⁰

Die anderen Sea Hawks und ein Teil der Minister pflichten seinen Aussagen bei („Hear, Hear“¹⁰¹). Die Sea Hawks formulieren sogar, dass sie nach bestem Bemühen versuchen Thorpes Ziele aktiv zu unterstützen, weil es auch die ihren sind. Thorpe hat viel Einfluss am Hof – denkt allerdings nie daran, ihn für seine Zwecke zu nutzen. Dafür ist er viel zu loyal Elizabeth und England gegenüber.

Er ist weltgewandt, gebildet, spricht Spanisch – ein Vorteil, die Sprache des Feindes zu kennen – er weiß sich bei Hof zu bewegen und er weiß vor allem, wie er sich Elizabeth gegenüber verhalten muss. Er verehrt sie und fordert sie gleichzeitig heraus. Ihre Beziehung hat gleichzeitig etwas Flirtives und etwas von einer sehr ehrerbietigen Mutter-Sohn Beziehung. Er schenkt ihr ein Äffchen mit den Worten:

Thorpe: „I hoped that he might amuse my lady, which is more than I can hope to do.“¹⁰²

Auch Elizabeth findet seine direkte, freche Art charmant. Es gefällt ihr, dass er sich nicht duckt vor ihr wie viele ihrer Minister und Untergebenen. Sie schätzt seine fordernde, wagemutige Art. In seiner Gegenwart lacht sie laut, macht Scherze, verhält sich gar nicht

⁹⁹ Thorpe: „Ich möchte anmerken, Euer Hoheit, dass das Gericht der spanischen Inquisition nicht qualifiziert ist ein faires Urteil über englische Seeleute zu sprechen oder diese zu dem grausamen Galeerendienst zu verurteilen“

¹⁰⁰ Elizabeth: „Und so habt Ihr es auf euch genommen, die Verfehlungen der spanischen Justiz zu korrigieren?“

Thorpe: „So fern dies in meiner Macht liegt, ja, Eure Hoheit.“

¹⁰¹ „Hört, Hört“

¹⁰² „Ich hoffte, er würde euch amüsieren. Das ist mehr, als ich von mir hoffen darf.“

so, wie man es von einer Ehrfurcht gebietenden Königin erwarten würde.

Dona Maria ist die einzige, die Thorpe wirklich verunsichert. Als er sie zum ersten Mal sieht, verschlügt es ihm kurz die Sprache. Mit schönen Frauen kann er nicht umgehen. Das sagt auch seine Crew über ihn:

Crewman A: „Look at him, will you? He is as tongue-tied as a schoolboy. He’s always the same when he has to talk to a woman.“

Crewman B: „Him who’s taken whole fleets of Spanish ships can’t trade words with a slip of a girl.“

Crewman C: „I don’t figure him at all.“

Crewman D: „Ships are alle he cares about, he hates the sight of blooming women.“¹⁰³

Er versucht ungeschickt mit Maria ins Gespräch zu kommen – diese Unbeholfenheit macht ihn sympathisch. Seine Crew unterhält sich freundlich, wohlwollend über ihn, nicht abfällig. Die einzige Frau, gegenüber der er sich überhaupt verhalten kann, ist Königin Elizabeth.

Crewman C: „Not the queen, he don’t.“

Crewman B: „I hear Her Majesty’s the only woman he could ever talk up to without his knees buckling.“

Crewman C: „Thats’s different! Man to man I call this!“¹⁰⁴

Elizabeth repräsentiert England – deswegen fällt sie sowieso in eine andere Kategorie. In den Augen der Mannschaft ist sie nicht einmal eine richtige Frau. Ihr gilt die erste Pflicht. Obwohl Thorpe in Dona Maria verliebt ist, verlässt er sie, ohne zu wissen, ob er zurückkehren wird. Die Pflichterfüllung ist wichtiger. Er wehrt sich sehr dagegen, als Pirat

¹⁰³ Matrose A: „Schaut ihn euch an! Er ist sprachlos wie ein Schuljunge. Er ist immer so, wenn er mit einer Frau reden muss.“

Matrose B: „Er, der eine ganze Flotte spanischer Schiffe besiegt, kann nicht ein paar Worte mit einem Mädchen wechseln.“

Matrose C: „Ich versteh ihn überhaupt nicht.“

Matrose D: „Er interessiert sich nur für Schiffe, er hat hasst den Anblick von hübschen Frauen.“

¹⁰⁴ Matrose C: „Bei der Königin ist das anders“

Matrose B: „Ich hab gehört, die Königin ist die einzige Frau, mit der er reden kann, ohne dass ihm die Knie zittern.“

Matrose C: „Das ist was anderes. Ich sag: das ist ein Gespräch unter Männern!“

betitelt zu werden. Er segelt für England, und bringt seiner Königin die erworbenen Reichtümer. Er ist patriotischer Geschäftsmann. Nicht mal für die Liebe würde er auf seine abenteuerlichen Fahrten verzichten.

Heldin: Dona Maria Alvarez de Cordoba

Dona Maria ist eine sehr schöne und sehr stolze Frau. Sie weiß, dass sie schön ist. Deswegen nimmt ihr Onkel sie überhaupt mit auf seine diplomatische Reise nach England: aus taktischen Gründen, um sie als schöne Hofdame bei Elizabeth unterzubringen. Als Geschenk sozusagen. Aber sie zeigt einen starken Willen und entscheidet im Endeffekt selbst, wen sie unterstützen will. Schlussendlich hilft sie Thorpe und somit den Engländern, wird so zur Verräterin an Spanien. Viel früher schon will sie Thorpe vor dem Hinterhalt warnen, kommt allerdings zu spät. Ihr Onkel spricht neben ihr ganz offen über seine Staatsgeschäfte, offensichtlich gilt sie als Frau, nicht als Bedrohung. Deswegen muss er vor ihr nichts geheim halten.

Ihre Loyalität einer Nation gegenüber scheint irrelevant zu sein. Sie ist halb Spanierin halb Engländerin, das reicht als formale Legitimation, um in England zu bleiben. Ihr Onkel verurteilt ihren „Verrat“ nicht. Er findet es nur persönlich schade, dass sie nicht mit ihm zurückkommt. Anders als Elizabeth, die zweite Heldin der Geschichte, ist Maria politisch nicht relevant. Auch ihre Entscheidungen sind nie politisch motiviert, sie handelt immer nur aus Liebe.

Maria: „I’m as much English as Spanish. Maybe more.“

Don Alvarez: „Is that the reason, Maria?“

Maria: „I can’t go back to Spain as long as there is any hope. Uncle, lets not talk about it anymore. I’ll be lonely and homesick, but I know I’ll be lonely wherever I am.“¹⁰⁵

Dona Maria reagiert Thorpe gegenüber zunächst sehr abweisend. Wir als ZuseherInnen wissen zwar ab der Hälfte des Films sicher, dass sie sich in ihn verliebt hat. Für ihn bleibt

¹⁰⁵ Maria: „Ich bin ebensoviel Engländerin wie Spanierin. Vielleicht sogar mehr.“

Don Alvarez: „Ist das der Grund, Maria?“

Maria: „Ich kann nicht nach Spanien zurückgehen, solange es noch Hoffnung gibt. Onkel, lass uns nicht darüber sprechen. Ich werde allein sein und Heimweh haben, aber ich weiß, dass ich allein sein werde, egal, wo ich bin.“

dies bis zum Schluss ein Geheimnis. Er erfährt alles auf einmal.

Thorpe: „You are staying here? Why?“

Maria: „Don't you know why? Ever since that day you went away I've been in torment thinking something might happen to you and you'd never know. And then it did happen and I've never forgiven myself until now. I love you. I've loved you ever since that day in the rose garden. Only I kept it to myself then because I was , I was too proud. I'm not proud anymore. Only I don't believe I've found you again. Geoffrey, can't you say something?“

Thorpe (schluckt): „Ah, ähm, I'm sorry, I, ahm, I don't seem to have any words. Maria, there were times in Panama in the galley when I would have given my life for one sight of you. And now you're here, close. I just can't realize it, that's all.“¹⁰⁶

Zu Beginn beschimpft sie ihn als Dieb und Piraten, möchte nicht mit ihm an einem Tisch, eigentlich nicht mal im selben Boot sitzen. Sobald sie in England sind, ändert sich ihre Haltung. Sie ist zwar immer noch stolz, aber sie hat auch während der Audienz gesehen, wie angesehen Thorpe offensichtlich bei Hof ist. Sie arrangiert ein zufälliges Zusammentreffen, bei dem sie sich schließlich beide gegenseitig für ihr Verhalten entschuldigen. Und obwohl Thorpe sie darauf anspricht und sie eindeutig schon längst in ihn verliebt ist, bleibt es dabei – sie trennen sich wieder, Thorpe reist ab, Maria bleibt mit ihren Gefühlen alleine zurück.

Maria hat in dem Film keine besonders tragende, eher eine dekorative Rolle. Denn ein Piratenfilm ohne Liebesgeschichte wäre nur ein halber Piratenfilm. Den Großteil des Films leidet Dona Maria still oder laut weinend vor sich hin und wartet auf Nachricht von ihrem Geliebten, der nicht weiß, dass sie ihn liebt. Sehr viel Herz und sehr viel Pathos für die zwei kurzen Begegnungen der beiden. Am Schluss lohnt es sich allerdings. Sie kann

¹⁰⁶ Thorpe: „Du bleibst hier? Warum?“

Maria: „Weißt du nicht, warum? Von dem Tag an, wo du weggegangen bist, habe ich gelitten, ich habe befürchtet, es könnte dir etwas zustoßen und du würdest es nie erfahren. Und dann ist dir etwas zugestoßen und ich habe mir bis heute nicht vergeben können. Ich liebe dich. Ich liebe dich seit dem Tag im Rosengarten. Ich habe es für mich behalten, weil ich zu stolz war es zuzugeben. Ich bin nicht mehr stolz. Ich kann nicht glauben, dass ich dich wiedergefunden habe. Geoffrey, kannst du nicht etwas sagen?“

Thorpe: „Ah, ähm, es tut mir leid, ich, ahm, Ich finde keine Worte. Maria, es gab Zeiten in Panama, auf der Galeere, in denen ich mein Leben gegeben hätte, nur um dich noch einmal zu sehen. Und jetzt bist du hier, bei mir. Ich kann es einfach nicht glauben, das ist alles.“

Thorpe ihre Liebe gestehen und diese wird von ihm erwidert.

Widersacher: König Philipp von Spanien und der spanientreue Minister Lord Wolfingham

Der Widersacher in diesem Film ist gleich eine ganze Nation: Spanien. Nicht unbedingt die Leute in Spanien, Elizabeth sagt, dass sie mit denen keinen Streit hat, aber die spanischen Machthaber und ihre Weltmachtsansprüche: König Philipp und alle, die ihn unterstützen – auch der englische Lord Wolfingham. Spanien wird insgesamt sehr unsympathisch dargestellt: Die Gerichte der spanischen Inquisition sind ungerecht und willkürlich, Gefangene werden auf spanischen Galeeren unmenschlich behandelt. Spanische Seeleute sind ungeschickt und feig.

Die erste Szene zeigt Philipp von Spanien vor einer Weltkarte, sein Schatten fällt auf die Karte und er erklärt, dass er beabsichtigt die ganze Welt zu erobern.

Philipp of Spain: „It will have ceased to be a map of the world. It will be Spain“.¹⁰⁷

Die Spanier sind eitel, präpotent und steif. Während Kapitän Thorpe andauernd zu Scherzen aufgelegt ist, lächelt Don Alvarez nur, wenn einer seiner bösen Pläne funktioniert hat. In den Kolonien sind die spanischen Beamten herablassend und überheblich den Indichinas gegenüber. Der spanische Kommandant liegt faul herum und zeigt sich verwundert, dass die Berichte ausnahmsweise gestimmt haben und Kapitän Thorpe tatsächlich gekommen ist. Er wirft dem Boten eine Münze auf den Boden, um ihn für das Überbringen der Nachricht zu belohnen. Es fehlt an Disziplin. Der Plan, Kapitän Thorpe zu fangen, scheitert beinahe, weil ein spanischer Offizier den dummen Fehler begeht, Kapitän Thorpe bei seinem Namen zu nennen und so darauf aufmerksam zu machen, dass er ihn erwartet hat. Die Spanier schießen in die Menge, ohne sich darum zu kümmern, ob sie ihre eigenen Leute oder die englischen Piraten treffen. Alles in allem sehr unsportlich.

Dona Maria ist die einzige weibliche Spanierin, die wir kennenlernen. Sie ist außerdem nur halbe Spanierin, mit einer englischen Gouvernante. Auch deswegen ist es ihr erlaubt

¹⁰⁷ Philipp von Spanien: „Es wird keine Weltkarte mehr sein. Es wird Spanien sein.“

die Seiten zu wechseln.

Der englische Minister Lord Wolfingham sympathisiert mit Spanien. Er kopiert König Philipp in der Kleidung und im Auftreten. Er erhofft sich, selbst zum König gekrönt zu werden, sobald Philipp in England etwas zu sagen hat. In der Zwischenzeit versucht er Königin Elizabeth auf politischer Ebene zu beeinflussen, was ihm auch eine Zeit lang sehr gut gelingt. Obwohl ihr Wolfingham immer unsympathisch ist, hört sie auf seinen Rat und lässt die Sea Hawks verhaften. Als Wolfingham seinen Plan scheitern sieht, versucht er mit seinem Degen und seinem Leben, Thorpe aufzuhalten und so zu retten, was noch zu retten ist. Doch er muss sterben. Er wollte selbst auf den Thron und hat diesen ungehörigen Wunsch mit dem Leben bezahlt. Seine Funktion ist es, die Loyalität von Geoffrey Thorpe der Königin und England gegenüber noch besser herauszustreichen. Wolfingham ist im Vergleich zu Thorpe ein Bürokrat. Er versteht sich auf diplomatische Kniffe und Intrigen und spielt auf dieser Ebene seine Karten sehr geschickt aus. Er kann den Plan von Thorpe aufgrund seiner Spione und seines Einflusses aufdecken. Das sind keine geraden Mittel der Konfrontation. Zu denen ist er am Schluss gezwungen, als er gegen Thorpe kämpft, und erweist sich ihrer als nicht mächtig.

Geoffrey Thorpe glaubt einfach an die Gerechtigkeit und daran, dass er berechtigt ist für sie zu kämpfen überall dort, wo er Unrecht sieht. Der Verrat von Wolfingham gibt ihm das Recht ihn zu töten, obwohl dieser ein Lord, er nur ein einfacher Kapitän ist.

Heimat/Nation (Schiff)

Der Bezug zu einer Heimat ist ganz stark an eine Nation gekoppelt: England oder Spanien. Spanien ist ein großer Koloss. Die Spanier haben bereits einen großen Teil der bekannten Welt erobert, streben dennoch nach immer mehr. Spanien vermittelt als Heimat nicht das Gefühl von Geborgenheit und Liebe. König Philipp benimmt sich seinen Ministern gegenüber herablassend, die Repräsentationsräumlichkeiten sind kalt und finster, dominiert von einer riesigen Weltkarte. Kein Spanier und keine Spanierin, die in dem Film vorkommen, spricht sehnsuchsvoll von seiner oder ihrer Heimat.

Ganz anders die Engländer. Sie kennen und lieben ihre Heimat und verehren ihre

Königin. Die englischen Rudersklaven auf der Galeere merken, obwohl sie nicht ins Freie sehen, sofort, dass sie sich in englischen Gewässern befinden.

Slave: „Feel the motion, the ground swell. Only one place like that: the English Channel!“¹⁰⁸

Und als sie dann befreit an Deck stehen und die Insel erblicken, geht ein Seufzen durch die Menge, die Gemüter sind offensichtlich bewegt, die harten Seemänner den Tränen nahe.

Auch Kapitän Thorpe liebt England. Er äußert das besonders im Verhalten der Königin gegenüber. Königin Elizabeth ist die Repräsentantin ihrer Nation. Ihr Hof ist hell, weiß, freundlich, hier darf auch gelacht werden. Sie ist eine starke, emotionale Frau, durchaus auch kokett und sie weiß ihren Willen durchzusetzen. Thorpe und die Sea Hawks verehren und lieben sie zutiefst. Diese Liebe gilt allerdings nicht der Frau Elizabeth, sondern der Königin von England. Auch wenn diese Grenzen manchmal zu verschwimmen scheinen.

Elizabeth: „If you undertook such a venture, you would do so without the approval of the Queen of England, but you would take with you the grateful affection of Elizabeth.“

Thorpe: „Then, Madame, I shall take with me that, which I prize above all things.“¹⁰⁹

Elizabeth steht für England, sie ist das Mutterland. Thorpe macht schon fast den Eindruck, als ob er Elizabeth/England mehr als nur als Heimat begehren würde. Die Grenze bleibt allerdings immer klar. Er liebt sein Land so sehr, dass er jedes Wagnis, mag es auch noch so gefährlich sein, eingeht, um England zu dienen.

Dona Maria ist im Gegensatz zu Elizabeth eine Frau, in die man sich als Mann verlieben kann. Für sie ist es dafür wiederum egal, welcher Nation sie angehört, was ihre Heimat ist. Ihre Heimat ist dort, wo ihr Liebster ist.

Dona Maria: „It doesn't occure to me that you are English and I am Spanish. It doesn't

¹⁰⁸ Rudesklave: „Fühlt die Bewegung, die Dünung. Es gibt nur einen solchen Ort: den englischen Kanal!“

¹⁰⁹ Elizabeth: „Wenn Ihr Euch auf eine solche Fahrt begeben würdet, würdet Ihr das ohne das Einverständnis der Königin von England tun. Aber Ihr könntet Euch der dankbaren Zuneigung von Elizabeth sicher sein.“
Thorpe: „Dann, Madame, nehme ich mit, was ich über alles schätze.“

seem important.“

Thorpe: „It isn't.“¹¹⁰

Die Rede von Elizabeth am Schluss des Filmes macht diesen Heimatgedanken noch einmal recht deutlich: Weil wir eine Heimat haben, müssen wir sie gegen Angriffe verteidigen. Gleichzeitig klingt gegen Ende schon die beabsichtigte Weltherrschaft der Engländer durch. Die Engländer haben eigentlich genau die gleichen Pläne wie die Spanier, sie verstecken sie nur besser hinter moralischen Argumenten.

Elizabeth: „And now, my loyal subjects, a gravet duty confronts us all. To prepare our nation for a war that none of us wants – least of all your queen. We have tried by all means in our power to overt this war. We have no quarrell with the people of Spain or of any other country. But when the ruthless ambition of a man threatens to indulge the world, it becomes a solemn obligation of all free men to afirm that the earth belongs not to any one man but to all men. And that freedom is the deed and title to the soil on which we exist. Firm in this fate we should now be ready to meet the great armada that Philipp sends us.

To this end, I pledge you ships, ships worthy of our seamen. A mighty fleet hewn out of the forests of England, a navy foremost in the world, not only in our time but for generations to come.“¹¹¹

Hier kommt der Unterschied zwischen Privateers und Piraten am deutlichsten zu tage: Kaperfahrer haben eine Heimat, der sie sich verbunden fühlen. Sie gehören einer Nation an, für die sie kämpfen. Piraten haben das nicht. Piraten kämpfen für ihren eigenen Profit, aus Rache, für die Liebe, allerdings nie für ein Land. Sobald sie für ein Land kämpfen, werden sie von Piraten zu Privateers. Richtige Piratenmannschaften sind bunt

¹¹⁰ Dona Maria: „Es fällt mir gar nicht auf, dass du Engländer bist und ich Spanierin. Es scheint nicht wichtig zu sein.“

Thorpe: „Es ist nicht wichtig“

¹¹¹ Elizabeth: „Und nun, meine getreuen Untertanen, steht uns eine schwere Pflicht bevor. Wir müssen unser Land auf einen Krieg vorbereiten, den niemand will – am wenigsten eure Königin. Wir haben mit allen Mitteln versucht diesen Krieg zu verhindern. Wir haben keinen Steit mit den Menschen aus Spanien oder aus irgend einem anderen Land. Aber wenn der Größenwahn eines Einzelnen die Welt bedroht, wird es zur feierlichen Pflicht aller freien Männer sicherzustellen, dass die Erde nicht einem Einzelnen gehören kann, sondern allen. Und dass Freiheit der Anspruch und der Titel der Erde ist, auf der wir leben. Stark in diesem Glauben sind wir bereit der großen Armada zu begegnen, die Philipp uns schicken will. Zu diesem Zwecke verspreche ich euch Schiffe, Schiffe die unserer Seemänner würdig sind. Eine mächtige Flotte, herausgehauen aus den englischen Wäldern. Eine Marine, führend in der Welt, nicht nur in unserer Zeit, sondern auch für nachfolgende Generationen.“

zusammengewürfelt, sie könnten sich nicht einmal für eine Nation entscheiden, der sie angehören, weil es zu viele sind, die vertreten sind.

Liebe/Erotik (schönes Kleid)

Die schönen Kleider sind hier wieder den ehrenhaften Frauen vorbehalten. Sowohl Elizabeth als auch Dona Maria sind in weiße Kleider mit Spitzen und Rüschen gekleidet. Beide tragen sehr viel Schmuck. Es kommen in dem Film allerdings auch kaum andere Frauen vor. Die englische Gouvernante von Dona Maria ist schlicht und nonnenhaft gekleidet. Sie trägt keinen Schmuck. Es entspricht ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht, anders gekleidet - „schön“ gekleidet – zu sein. Dafür ist ihre Beziehung zu Karl, dem Bootsmann von Kapitän Thorpe, in den sie sich verliebt, weit unkomplizierter als alles, was zwischen Thorpe und Dona Maria passiert. Es handelt sich auch um eine einfache, keine noble Liebe.

Liebe ist hier hauptsächlich die Liebe zur Heimat. Elizabeth wird nicht als Frau geliebt, sondern stellvertretend für England. Sie wird von manchen gar nicht als Frau wahrgenommen.

Crewman B: „I hear Her Majesty’s the only woman he could ever talk up to without his knees buckling.“

Crewman C: „That’s different! Man to man I call this!“¹¹²

Thorpe flirtet allerdings mit Elizabeth: er bringt ihr Geschenke, schmeichelt ihr, umwirbt sie. Sie verhält sich in seiner Gegenwart gar nicht wie die strenge Königin, die sie im Thronsaal ist. Sie lacht übermütig, freut sich offensichtlich über seine Geschenke, kokettiert mit ihm und flirtet. Trotzdem ist immer klar, dass ihr Verhältnis rein platonisch ist. Nur so kann sich Thorpe ohne schlechtes Gewissen in Dona Maria verlieben.

Dona Maria ist hauptsächlich schön. Das ist auch das, was Thorpe an ihr auffällt. Bislang hat er sich nur für Schiffe interessiert. Sein Schiff, die Albatros, war seine große Liebe.

¹¹² Matrose B: „Ich hab gehört, die Königin ist die einzige Frau, mit der er reden kann, ohne dass ihm die Knie zittern.“

Matrose C: „Das ist was anderes. Ich sag: das ist ein Gespräch unter Männern!“

Ein schnelles, edles, schnittiges Schiff, das zwar einen behäbigen Namen trägt, aber auf das man stolz sein kann. Praktisch, wenn auch nicht unbedingt schön.

Crewman: „Ships are alle he cares about, he hates the sight of blooming women.“¹¹³

Schönheit tritt erst in sein Leben, als er Dona Maria begegnet.

Thorpe: „When I saw you first, I thought you were like a statue: beautiful but cold.“¹¹⁴

Für Dona Maria ist er allerdings viel zu schüchtern. Zwischen den beiden besteht bis zum Schluss keine Klarheit. Dona Maria ist stolz und Kapitän Thorpe zu unsicher und zurückhaltend, um das Knistern zwischen den beiden anzusprechen. Sie träumen voneinander, denken aneinander, sehnen sich nacheinander – allerdings treffen sie sich erst ganz am Schluss. Die Veränderung passiert nur mit Dona Maria. Sie muss ihre stolze spanische Haltung aufgeben, um Thorpe zu bekommen. Sie muss sich bei ihm entschuldigen für ihre Kälte und ihre abweisende Haltung. Sie muss ein wenig lockerer werden. Er kann seine Liebe weiterhin auf seine Heimat richten. Er bleibt unbeholfen. Die Initiative geht weiterhin von Maria aus. Sie ist es, die ihm zuerst ihre Liebe gesteht, sie ist es, die ihn zuerst küsst. Er ist ein wenig überfordert mit der Situation. Maria hofft, dass er nun bei ihr bleiben wird. Er gibt ihr keine Antwort darauf, keine Garantie dafür.

Dona Maria: „But I am here, and we’re together. Nothing’s ever gonna separate us again. Not distance, and not pride.“¹¹⁵

Ob sich diese Hoffnung bewahrheitet, wo England eben dabei ist, sich auf einen Krieg vorzubereiten, und sicher nicht auf den mutigen und klugen Kapitän Thorpe verzichten will? Wohl eher nicht. Maria vermutet das schon ein bisschen, indem sie von der Entfernung spricht, die sie nicht mehr trennen kann. Die Zukunft der beiden wird wohl wieder aus Aneinander-Denken, Sich-nacheinander-Sehnen und Aufeinander-Warten bestehen.

¹¹³ Matrose: „Er interessiert sich nur für Schiffe, er hasst den Anblick von hübschen Frauen.“

¹¹⁴ Thorpe: „Als ich dich zum ersten Mal gesehen habe, bist du mir wie eine Statue vorgekommen: schön, aber kalt.“

¹¹⁵ Dona Maria: „Aber ich bin hier, und wir sind jetzt zusammen. Nichts kann uns je wieder trennen. Keine Entfernung und kein Stolz.“

Anders als in *Captain Blood*, wo die Liebe eine der Hauptmotivationen für die handelnden Personen ist, sind hier Politik und Staatsgeschäfte die handlungstreibenden Elemente. Vielleicht auch, weil es sich um einen Kaperfahrer-Film handelt. Die Liebe überwindet zwar viele Widrigkeiten und wird auf harte Geduldsproben gestellt, sie ist aber nicht die einzige Erfüllung, die der Held sucht. Er kann sich auch als loyaler Untertan profilieren. Dona Maria hat es da schwerer, sie hat nur die Liebe, auf die sie alles setzen kann. Wenn Geoffrey sie nicht lieben würde, hätte sie alles verloren.

Macht/Gewalt (Peitsche)

Macht ist hier hauptsächlich an Staatsmacht gebunden. Englands Staatsapparat basiert auf einem moralischen Wertesystem, das auf Freiheit und Gerechtigkeit, Sozialleistungen und Wohlfahrt, Frieden und einem gewissen Mitspracherecht der Minister aufbaut. Auch die Königin untersteht diesem Wertesystem und kann nicht immer so handeln, wie sie gerne möchte.

Elizabeth: „My lords, I have considered your opinions earnestly. My own impulse, like Sir John’s, is to defy Phillip. But the safety of my subjects constrains me to caution. Lord Wolfigham, you will prepare an order authorizing the arrest of all English privateers and the confiscation fo their ships as they put into port. That will be all, my lords

[...]

My friend, there are times when a Queen must think not of right or wrong but only of the good of those she rules.“¹¹⁶

Sie kann die Mission von Kapitän Thorpe nicht offiziell decken, obwohl sie Feuer und Flamme ist dafür. Frieden wiegt schwerer als der Triumph über Philipp, deswegen darf sie ihre Macht nicht dazu einsetzen, Philipp offen gegenüberzutreten.

¹¹⁶ Elizabeth: „ Meine Lords, ich habe Eure Argumente wohl überlegt. Mein eigener Impuls ist, wie Sir John vorschlägt, Philipp zurückzuweisen. Aber die Sicherheit meiner Untergebenen mahnt mich zur Vorsicht. Lord Wolfigham, Ihr werdet einen Erlass vorbereiten, der die Verhaftung aller englischen Freibeuter anordnet sobald sie im Hafen anlegen, und die Konfiszierung ihrer Schiffe autorisiert. Das wäre alles, meine Lords.

[...]

Mein Freund, es gibt Zeiten da muss eine Königen nicht aufgrund von richtig und falsch entscheiden, sondern nur zum Besten ihrer Untertanen.“

Ihre loyalen Untertanen halten sich freiwillig an diese Regeln, weil sie auch den eigenen Wertvorstellungen entsprechen. Die Sea Hawks wehren sich nicht gegen die Verhaftung, weil sie ihrer Königin vertrauen. Sie muss ihre Politik nicht mit Gewalt durchsetzen. Allerdings droht sie manchmal mit Gewalt, falls sich jemand nicht an ihre Anordnungen halten sollte.

Elizabeth: „And for the future let me warn you, that any unwarranted attack on the person or property of spanish subjects will cost the guilty party his head.“¹¹⁷

Spanien, im Gegensatz dazu, hat ein sehr repressives System. Philipp berät sich nicht, er ordnet an und fordert Rechtfertigungen von seinen Ministern. Kapitäne bekommen Befehle geschickt. Auch der spanische Botschafter an Elizabeths Hof erteilt und erhält Befehle. Das Gericht der heiligen Inquisition ist fast lächerlich groß für das Grüppchen von Seeleuten, die von ihm verurteilt werden. Thorpe und seine Männer müssen offensichtlich lange Zeit stehen, bis alle Anschuldigungen vorgetragen worden sind. Der bürokratische Apparat wirkt riesig, die Optik mutet faschistisch an. Nichts, weder die Politik noch die spanischen Schiffe, sind besonders schnell und wendig. Beide machen einen behäbigen, schwerfälligen Eindruck.

Die Peitsche als Instrument der Macht kommt nur bei den Spaniern zum Einsatz, um die Galeerensklaven sehr willkürlich und wahllos anzutreiben. Die spanischen Aufseher peitschen ziel- und grundlos in die Menge. Das eine Mal, wo die Peitsche bewusst eingesetzt wird, ist ein Moment der Demütigung und der Bestrafung: Kapitän Thorpe, zum Galeerendienst verurteilt, wird vom Kapitän des spanischen Schiffes, auf dem er sich befindet, für seine frechen Bemerkungen bestraft. Der Akt der Bestrafung wird nicht vom Kapitän selbst ausgeführt, sondern nur durch einen Wink angeordnet. Es ist ein Akt der Machtdemonstration und der Unterwerfung. Sehr kühl und wenig emotional, zwischen dem spanischen Kapitän und Geoffrey Thorpe wird keine Verbindung hergestellt.

Im Verhältnis zwischen Spanien und England stellt Elizabeth fest:

¹¹⁷ Elizabeth: „Und für die Zukunft lasst euch gesagt sein, jeder unautorisierte Angriff auf Untertanen Spaniens oder deren Eigentum kostet die schuldige Person den Kopf!“

Elizabeth: „We have moral rights on our side. Spain has the law on hers.“¹¹⁸

Internationale oder, wahrscheinlicher, bilaterale Abkommen verbieten es den Engländern, spanische Schiffe und Küstenstädte zu überfallen. Gegen den Größenwahn der Spanier gibt es allerdings keine Gesetze, obwohl es moralisch richtig wäre, die spanischen Weltmachtansprüche einzudämmen. Hier ist Eigeninitiative und Zivilcourage, so wie Kapitän Thorpe sie an den Tag legt, gefragt. Er erkennt weder die spanischen Gerichte an noch lässt er sich von einem spanischen Botschafter beeindrucken. Auf See gelten doch noch andere Gesetze als an Land. Hier sind die Helden freier zu entscheiden, was gut und was böse ist, und danach zu handeln. Elizabeth versucht zunächst noch die Diplomatie als hohe Kunst zu verteidigen.

Elizabeth: „Our safety lies in diplomacy, not force.“¹¹⁹

Sie muss allerdings einsehen, dass Diplomatie gegen größenwahnsinnige Männer wie König Philipp nichts hilft. Schließlich willigt sie ein, den Spaniern ebenfalls Gewalt entgegenzusetzen. In der Rede zu ihrem Volk rechtfertigt sie diesen Richtungswechsel mit der Pflicht eines jeden Bürgers, für die Freiheit und gegen Ungerechtigkeit zu kämpfen.

Elizabeth: „But when the ruthless ambition of a man threatens to indulge the world, it becomes a solemn obligation of all free men to affirm that the earth belongs not to any one man but to all men.“¹²⁰

¹¹⁸ Elizabeth: „Wir haben die Moral auf unserer Seite, Spanien hat das Gesetz auf seiner.“

¹¹⁹ Elizabeth: „Unsere Sicherheit beruht auf Diplomatie, nicht Gewalt“

¹²⁰ Elizabeth: „Aber wenn der Größenwahn eines Einzelnen die Welt bedroht, wird es zur feierlichen Pflicht aller freien Männer sicherzustellen, dass die Erde nicht einem Einzelnen gehören kann, sondern allen.“

4.2.2 Bedeutung des Films für den Produktionszeitraum

1937 stürzte die amerikanische Wirtschaft abermals in eine Krise, von der sie sich allerdings schneller erholte als das letzte Mal. Dennoch, Roosevelts New Deal erfreute sich nicht mehr so großer Beliebtheit und auch die Unzufriedenheit mit der Beteiligung Amerikas am Ersten Weltkrieg wurde wieder laut. Viele waren der Meinung, nur Bankiers und Industrielle hätten sich die Taschen gefüllt und es wäre besser gewesen, sich nicht in Europa einzumischen (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 347). Die aktuellen Vorgänge in Europa wurden zwar kritisch beäugt, die Politik der Neutralität jedoch aufrecht erhalten – mit kleinen Ausnahmen, wie Waffenverkäufe an England und Frankreich. Erst mit dem deutschen Sieg über Frankreich, der schwachen Stellung Großbritanniens und der Möglichkeit, dass die Deutschen in Mexiko Fuß fassen könnten, wurde klar, dass sich Amerika am Krieg beteiligen würde. Roosevelt wurde für eine dritte Amtsperiode zum Präsidenten gewählt.

Im Herbst 1941 beginnt zwischen den USA und Deutschland ein Seekrieg ohne offizielle Kriegserklärung. Die offizielle Kriegserklärung erfolgt ein paar Monate später, im Dezember 1941, nach dem Angriff japanischer Flugzeuge auf den amerikanischen Flottenstützpunkt in Pearl Harbor, Hawaii. Die USA erklärten Japan am Tag darauf den Krieg, Deutschland und Italien daraufhin den USA (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 350).

Am Tag der US-Premiere des Films, am 1. Juli 1940, fallen Bomben auf London. Der Zweite Weltkrieg tobt in Europa. Als Queen Elizabeth im Film ihre loyalen Untertanen auffordert, sich gegen einen Tyrannen zu stellen, hält sie eine tagespolitisch aktuelle Rede.

Anders als bei *Captain Blood* geht es bei *The Sea Hawk* nicht mehr um die individuelle Freiheit und Unabhängigkeit, sondern um die Freiheit und Unabhängigkeit der ganzen westlichen Welt und aller darin lebenden Menschen, zumindest jener, denen Subjektstatus zugeschrieben wird. Die Rede von Königin Elizabeth am Schluss des Filmes ist ein Aufruf, sich an dem Krieg gegen Hitler-Deutschland zu beteiligen und sein Vorrücken aufzuhalten. Die Spanier – die in der filmischen Darstellung Hitlerdeutschland repräsentieren - werden bereits sehr siegessicher und dekadent dargestellt. Ein Bild, das durch die größtenwahnsinnigen Reden Hitlers und die Propagandaberichterstattung aus Deutschland geprägt ist. Das Gericht der heiligen spanischen Inquisition ähnelt in der

Darstellung dem, wie totalitäre und faschistische Ämter und Gerichte in amerikanischen Filmen dargestellt werden (zum Beispiel in der Disney Produktion *Education to Death*).

Bereits vor dem Kriegseintritt der USA rüstete sich das Land für diesen Fall. Rüstungsindustrie und staatliche Behörden bereiteten sich schon 1940 auf den Krieg vor. Die Art und Weise der Kriegsführung änderte sich vor allem durch neue Technologien und Waffen. Der Akt des Tötens wurde anonymer, der Krieg dadurch brutaler. „Ein weiterer Grund für diese Brutalisierung war jedoch die neue Unpersönlichkeit der Kriegsführung, die das Töten oder Verstümmeln auf einen Akt reduzierte, der sich auf das Drücken einer Taste oder das Bewegen eines Hebels beschränkte. Technologie macht ihre Opfer unsichtbar.“ (Hobsbawm 2007; 73)

Auch die Gewalt, der Geoffrey Thorpe ausgesetzt ist, ist weit unpersönlicher als die, der Peter Blood begegnet. Wird Peter Blood noch von seinem Widersacher „persönlich“ bestraft und ausgepeitscht, so begegnet Thorpe nur den Handlangern der Mächtigen. Die Bestrafung, der Dienst auf der Galeere, ist ein Massenarbeitsdienst, der keinen Standes- oder sonstigen Unterschied macht. Ein Arbeitslager, in das alle Feinde Spaniens gesteckt werden. Alle Spanier, denen er begegnet, sind Leute, die „ihre Pflicht“ tun – ihre Gewalt ihm gegenüber ist nicht gegen ihn persönlich, sondern gegen England gerichtet. Dementsprechend emotionslos wird sie ausgeübt.

Entsprechend humoriger werden die Engländer dargestellt. War *Captain Blood* schon witzig und verfügte über eine Vielzahl lustiger Charaktere - so schreibt das Neue Wiener Abendblatt über *Captain Blood*: „gut und witzig“ mit einem „Schuß Humor“ (Neues Wiener Abendblatt; 31. März 1936; Seite 6) -, so setzt *The Sea Hawk* diesen unbekümmerten Witz der frechen Sprüche und situativen Komik fort. Selbstironisch können die BritInnen über sich und ihre Situation lachen, auch wenn diese noch so ernst scheint. Die SpanierInnen hingegen verziehen nie eine Miene. Im ganzen Film lächeln die Spanier nur sporadisch: Ein spanischer Kapitän, der triumphiert, als er Geoffrey Thorpe gefangen nimmt, Don Alvarez, als einer seiner Pläne gelingt. Den Engländern macht es immer Spaß für eine gute Sache zu kämpfen, nicht nur, wenn sie gerade gewonnen haben. Thorpe ist ungeduldig, kaum ist er in England angekommen, plant er schon wieder die nächste Fahrt. Er hat keine Familie, die ihn bei sich haben möchte. Er ist ein ungebundener Held. Er zieht ständig in den Krieg – kaum ist er zu Hause, zieht es

ihn schon wieder fort, auf eine neue Mission. Nach dem Zweiten Weltkrieg hört auch die USA nicht auf, sich ständig in neue Kriege zu verwickeln (Korea, Vietnam, ...)

Im September 1940 trat in den USA das erste Wehrpflichtgesetz in Kraft. In den darauffolgenden Jahren dienten mehr als vierzehn Millionen Männer und Frauen in den Streitkräften. Weitere zehn Millionen zusätzliche Arbeitsplätze entstanden im zivilen Bereich (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 355f). Die Kriegsbegeisterung, die für den Vietnamkrieg ein Jahrzehnt später nicht mehr funktionierte, hat für den Zweiten Weltkrieg noch geklappt. Viele amerikanische Soldaten waren lange in Europa stationiert – noch über das Ende des Krieges, bis in die Besatzungszeit hinein. Sie kamen oft mehrere Jahre nicht nach Hause.

Ähnlich wie Dona Maria warteten ihre Liebsten zu Hause auf sie, oder zumindest wurde das von ihnen erwartet. Die Frau, die zu Hause wartet und dadurch die Moral der Truppen stärkt. In Wirklichkeit hatten die zu Hause gebliebenen Frauen nicht die Zeit, am Fenster sitzend die Rückkehr ihres Ehemannes oder Geliebten zu erwarten. Sie wurden als Arbeitskräfte gebraucht. „Frauen gewannen ein bisher nicht dagewesenes Maß an wirtschaftlicher Freiheit und Unabhängigkeit durch ihre Arbeit in der Rüstungsindustrie und durch die erzwungene Eigenständigkeit der Ehefrau eines einberufenen Mannes.“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 367).

Die Werbung versuchte das Bild der schick angezogenen, sehr weiblichen Frau aufrecht zu erhalten – als moralische Unterstützung für die Soldaten, damit sie wussten, wofür sie kämpften. Pin-Up-Postkarten und -Kalender transportierten das so definierte Frauenbild an die Fronten. Die Realität vieler Frauen sah allerdings anders aus. Sie übernahmen, wie so oft in Kriegszeiten, die Verantwortung für die Ernährung ihrer Familie, indem sie einer bezahlten Arbeit nachgingen. „Der Zusammenhang zwischen der Kriegssituation und der Sexualität in einer Gesellschaft ist eine jener Nahtstellen zwischen Geschichte und Alltagsleben, die nur selten von der Wissenschaft untersucht wurden. Es scheint jedoch einleuchtend, dass während einer solchen Phase die paternistischen Kräfte bestimmend sind, während sich, „unterirdisch“ sozusagen, eine maternistische Gegenkraft bildet und sich, bedingt durch die Lebenspraxis einer männerlosen Gesellschaft, fast zwangsläufig emanzipatorische Tendenzen durch die erzwungene soziale Tätigkeit der Frauen ergeben.“ (Seeßlen/Weil 1980; 145)

Die Darstellung der wartenden Frau war genauso wie das Pin-Up-Girl der 40er Jahre eine tröstende Vorstellung für die im Feld kämpfenden Soldaten. Gleichzeitig eine Aufforderung an die Frauen, dass eine moralisch gute und anständige Frau auf ihren Ehemann oder Geliebten wartet, auch wenn sie schon lange nichts von ihm gehört hat und die Chance auf seine Rückkehr aussichtslos scheint. Im Film wird das Happy-End als Gewissheit verkauft. Im Leben war das nicht immer so sicher. Der Traum von der Frau, die zu Hause wartete, manifestierte sich in körperlicher Hinsicht in der Darstellung des weiblichen Busens. „Der Mythos des Busens als „Ruhekissen des Kämpfers“ war in vielen Szenen des Films präsent“ (Seeßlen/Weil 1980; 146). Auch der heimkehrende Thorpe legt seinen Kopf bei der Kutschenfahrt auf den Busen der wartenden Dona Maria. Sie streichelt ihm dabei übers Haar. Der Busen als Ausdruck friedlicher Geborgenheit bei einer mütterlichen Frau passte nicht nur ausgezeichnet in das Ehe- und Familienkonzept der damaligen Zeit, sondern umging auch die strengen Zensurbestimmungen des Hayes-Code. Busen und Bein einer Frau war die wenigen weiblichen Körperteile, die in sexualisierter Art und Weise gezeigt werden durften.

Die Darstellung der Dona Maria erinnert sehr wenig an ein sexualisiertes Pin-Up-Girl. Sie ist immer noch das anständige Mädchen der 30er Jahre. Aber schließlich hatte 1940 der Krieg für die USA noch nicht begonnen, die Soldaten hatten noch nicht die Erfahrung gemacht, dass jeder Tag ihr letzter sein könnte. Zu kämpfen bedeutet noch heroische Taten zu begehen, nicht zu töten. Um die Siegesabsichten zu unterstreichen, nimmt Königin Elizabeth in ihrer Rede Bezug darauf, dass England zur Seemacht aufsteigen wird. Sie sagt dies vorausschauend, ohne zu wissen, dass es tatsächlich so kommen wird. Die USA fühlen sich in dieser Zeit sehr solidarisch mit Großbritannien. Das Publikum weiß, dass England gegen die Armada gewonnen hat, dass Großbritannien tatsächlich zur Weltmacht aufgestiegen ist. Genau diese Erwartungen haben sie auch an den kommenden Krieg. Die USA möchte zur Weltmacht aufsteigen. Auch hierbei sollten sie recht behalten. Die USA sind aus dem Zweiten Weltkrieg noch gestärkter als aus dem Ersten hervorgegangen. „1914 war sie [die USA] zwar schon die größte, aber noch nicht die dominierende Industriegesellschaft gewesen. Mit den Kriegen, die die USA stärkten und ihre Konkurrenten relativ oder absolut schwächten, wurde ihre Position vollständig transformiert.“ (Hobsbawm 2007; 71)

Wenn Geoffrey Thorpe die Herkunft des Schmucks von Dona Maria in Frage stellt und meint, ob dieser nicht ebenso gestohlen ist – dann könnte man vermuten, dass er sich nicht auf den tatsächlichen Kolonialismus bezieht, sondern die Enteignungen und Diebstähle der Nazis an Juden und Jüdinnen meint. Ein tatsächlicher Bezug auf den Kolonialismus würde England als verbündete Nation nicht gut dastehen lassen. Dies würde wiederum eine Identifikation mit Großbritannien erschweren. Gerade im Verhältnis zwischen den USA und Großbritannien ist eine Diskussion über Kolonialismus und nationale Unabhängigkeit von der eigenen Geschichte geprägt. Die Verbrechen des Nationalsozialismus zu verurteilen ist auf jeden Fall die sicherere Seite.

In Österreich wurde der Film erst nach dem Zweiten Weltkrieg am 1. August 1947 uraufgeführt. Österreich war zu diesem Zeitpunkt noch vor dem Staatsvertrag in vier Besatzungszonen geteilt. Der Schwarzmarkt blühte, die Zukunft war ungewiss. Die neuerliche politische Demütigung, einen Krieg abermals verloren zu haben, und das Entsetzen über die Verbrechen des Nationalsozialismus saß den Menschen tief in den Knochen. Die Orientierung an den Westen, vor allem hin nach Amerika und zur amerikanischen Kultur war der Rettungsanker nach den tristen Kriegsjahren. Der Traum davon, „in Amerika sein Glück zu machen“, die amerikanische (Jugend)Kultur zu imitieren und Filmhelden nachzueifern bekam eine ganz neue Bedeutung. Amerikanische Filme (wieder) in den Kinos zu sehen wurde zur Lieblingsbeschäftigung der österreichischen Mittelschicht. *The Sea Hawk* mit seiner heroisch-politischen Geschichte kam da gerade recht.

Am 30. Juli 1947 schreibt der Wiener Kurier in seinen Ankündigungen: „Seefahrer-Film kommt nach Wien – Korngold schreibt Musik für amerikanischen Monumentalfilm“ (Wiener Kurier, 30. Juli 1947; Seite 3) Auch in diesem Artikel wird betont, dass sowohl der Regisseur Michael Curtiz als auch der Verfasser der Filmmusik Erich Korngold beide vor ihrer Auswanderung nach Amerika in Österreich gewirkt haben. Curtiz ist gebürtiger Ungar, Korngold gebürtiger Tscheche. Beide sind bereits vor dem Krieg von den Warner Brothers nach Hollywood geholt worden.

Beeindruckend für den Betrachter, die Betrachterin ist zunächst der große Aufwand, den der Film treibt: Massenszenen, Dschungelkämpfe, Aufnahmen auf hoher See. In der Vorankündigung werden die filmtechnischen Details und der Aufwand, den Curtiz treibt, um diesen „monumentalen Großfilm“ (ebenda) zu schaffen, gelobt. In der Rezension am

1. August selbst geht es zunächst um die beeindruckenden Filmszenen. Anerkannt wird die Offenheit, mit der über Politik gesprochen wird.

„Politisch ist der Film von einer erfreulichen Offenherzigkeit. Zwar scheint er einseitig gegen Spanien Stellung zu nehmen, doch läßt er auch in die Karten der Königin Elizabeth von England blicken, in denen geschrieben steht, daß bei einer so großen Machtumschichtung, wie sie sich um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert zwischen England und Spanien vollzog, der Zweck die Mittel heiligt.“ (Wiener Kurier, 1. August 1947; Seite 3)

Dies muss auf das österreichische Publikum sehr versöhnlich gewirkt haben. Spanien als Metapher auf das nationalsozialistische Deutschland und Österreich ist nicht alleinig böse, auch die Alliierten (im Film: England) spielen manchmal mit gezinkten Karten. Und vor allem die Rede von Elizabeth, die Philipp von Spanien alias Adolf Hitler hauptverantwortlich für den Krieg macht und klar sagt, dass sie keinen Streit mit den Menschen aus Spanien oder irgendeiner anderen Nation habe. Der Held verliebt sich in den „Feind“, was völlig in Ordnung ist, weil ja nicht alle SpanierInnen, nur weil sie aus Spanien stammen, böse sind. Viele beruhigende Entschuldigungen, die den ÖsterreicherInnen hier filmisch serviert werden.

„Errol Flynn ist ein strahlend heldenhafter Thorpe, ein ausgezeichnete Fechter und Kämpfer, der neben Muskeln auch Intelligenz besitzt und selbst als Galeerensklave noch die Frauenherzen betört. Flora Robson zeichnet die Elizabeth als die Königin, der man die Mutter Kammerfrau anmerkt, doch durchwegs sympathisch. Brenda Marshall ist sehr schön, mehr verlangt ihre Rolle nicht.“ (Wiener Kurier, 1. August 1947; Seite 3).

Auch die mütterliche Königin, die die Spanier höflich und Dona Maria auch liebevoll behandelt, ist gerecht und durch sie ist Kritik durchaus annehmbar. Die Rolle der liebenden Frau (Maria) wird nicht wahrgenommen. Sie hat auch nicht viel mehr Aufgabe, als auf Thorpe zu warten und schön zu sein. Ihre Größe liegt in ihrer Loyalität und Treue ihrem Liebsten gegenüber.

Mehr als bei *Captain Blood* stehen bei *The Sea Hawk* wagemutige, individuelle Heldentaten im Vordergrund. Geoffrey Thorpe verfügt zwar über eine Mannschaft, diese

unterstützt ihn allerdings nur bei seinen Taten. Er ist es, der die Idee hat, den spanischen Goldtransport zu überfallen, er plant und bewerkstelligt die Flucht, er allein überbringt der Königin die Angriffspläne. Und er allein muss auch dafür gerade stehen, wenn seine Taten den Unwillen der Königin erregen. Der individuelle Heroismus hat in den Aktion- und Abenteuerfilmen der darauffolgenden Jahre bis heute eine immer größere Rolle gespielt. War in den 30er Jahren noch verstärkt die Gemeinschaft wichtig, wird mit dem Zweiten Weltkrieg Individualismus und „seines eigenen Glückes Schmied zu sein“ wieder zur bevorzugten Werterhaltung. Diese Werte werden stark mit männlichen Identifikationsmustern verbunden. Das weibliche Rollenmodell ist hier darauf beschränkt, da zu sein und zu warten. Die Figur der Dona Maria bürdet dem Helden nicht noch mehr Probleme auf, als er sowieso schon hat. Weder muss sie gerettet werden, noch stellt sie durch besondere Sturheit oder Zickigkeit ein weiteres Erschwernis seiner Aufgabe dar. In den darauffolgenden Jahren ändern sich diese Rollenmodelle gewaltig. Die hauptsächliche Bürde der männlichen Helden wird die unvernünftige weibliche Hauptdarstellerin. Der Held könnte alle ihm gestellten Aufgaben und Hindernisse mit Bravour und ohne Probleme erledigen, wären da nicht lästige, „emanzipierte“ Frauen, die ihren Kopf durchsetzen wollen und dadurch alles schwieriger machen. Auch bei Action- und Abenteuerfilmen heute ist diese Tendenz immer noch zu beobachten.

Sind in den 40er Jahren Frauen noch begehrenswert und werden von den Männern fast abgöttisch verehrt, so sind sie ab den 50er Jahren Ärgernisse, mit denen sich die Männer(freundschaften) noch zusätzlich zu ihrer ursprünglichen Aufgabe herumschlagen müssen. Zwar froh über den Wandel hin zu aktiven, handlungstragenden Figuren ist es als Frau trotz allem in den meisten Filmen immer noch schwierig, positive weibliche Identifikationsfiguren zu finden. Im kollektiven Gedächtnis ist die Heldenfigur immer noch männlich.

Piraten haben sich als heroische Figuren ins kollektive Gedächtnis eingeprägt. Errol Flynn darf alleine gegen den tyrannischen Philipp II. von Spanien in den Kampf ziehen, der von der Weltherrschaft träumt, von der ihn nur das kleine England trennt und an dem er sich die Zähne ausbeißt, wie einst Caesar vor 2000 Jahren an einem kleinen gallischen Dorf (vgl. Hausberger 2005; 43). „Zuletzt schließt sich dem wackeren Flynn auch die Königin an, die am Ende schweren Herzens erklärt, sie hätte den Krieg nicht gewollt, doch Spanien ließe ihr keine andere Wahl, als den Kampf aufzunehmen. Der Film braucht die folgende Geschichte nicht mehr zu zeigen. Das Publikum wusste schon,

dass die Royal Navy und die gentleman-Piraten die spanische Armada zurückschlagen würden, und sollte hoffen, dass es der deutschen Luftwaffe in der Luftschlacht um England nicht anders ergehen würde. Und so ist es auch gekommen.“ (Hausberger 2005; 43f).

Zusammenfassung

The Sea Hawk ist ein den Krieg legitimierender Film. Die ZuseherInnen bekommen eine Identifikationsfigur angeboten, den Protagonisten Geoffrey Thorpe, der unerschrocken, und ohne auf den eigenen Vorteil oder das eigene Leben zu achten, für seine Heimat kämpft. Er ist kein Pirat, sondern Kaperfahrer, legitimiert durch seine Königin. Der Protagonist ist zwar ein Einzelkämpfer, er allein entwickelt den Plan und ist für Erfolg oder Scheitern der Mission verantwortlich, allerdings bewegt er sich in sehr engem Abgleich mit seiner Heimat. Diese ist symbolisiert durch Königin Elizabeth. Sie stellt keine Frau dar, sondern Symbol für die nationale Leitlinie, an der sich der Protagonist immer wieder orientiert. Sie ist das personifizierte England, das so personell verehrt, bewundert und geachtet werden kann.

Die Protagonistin Dona Maria spielt eine nebensächliche Rolle. Sie ist das Sinnbild der wartenden Frau, die - obwohl sie ihre Liebe noch nicht einmal kommuniziert hat - bereit ist, ewig auf den im Krieg kämpfenden Liebsten zu warten. Für Soldaten, die im Zweiten Weltkrieg im fernen Europa gekämpft haben, eine durchaus beruhigende Vorstellung. Bei *The Sea Hawk* handelt es sich um einen Film, der nicht historische Realitäten bearbeitet, sondern ein Bewusstsein schaffenden Auftrag innerhalb der politischen Kultur übernimmt. Die historische Realität von Frauen im Krieg sah anders aus, als sie im Film dargestellt ist: Frauen waren zentral in die Produktionsverhältnisse eingebunden. Ob in Fabriken, Krankenhäusern oder Schulen, Frauen übernahmen in Kriegszeiten tragende und entscheidende Positionen. Natürlich warteten einige auf die Rückkehr der (Ehe)Männer, aber kaum in der im Film dargestellten Passivität. Für Männer, die zentral im Krieg involviert waren, war es wichtig die Illusion der wartenden Liebsten zu erhalten. Dies galt als Strategie, um die "Moral der Truppe" zu stärken,

Freiheit und Unabhängigkeit sind hier zentrale politische Werte einer Gesellschaft. Sie

stehen nicht einzelnen Figuren zu, sondern allen Nationen, die von einem größenwahnsinnigen Imperator (im Film König Philipp von Spanien, in der historischen Realität Adolf Hitler) bedroht werden. Der Aufruf zum Krieg in der Rede von Königin Elizabeth am Ende des Films lässt jeden Zweifel über die historisch-politische Aktualität des Films verschwinden. Die Verantwortung jeder Person liegt, der Aussage des Films folgend, nicht darin, sich persönliche Vorteile zu verschaffen, sondern einzig und allein darin, ihrer Nation zu dienen. Die einzige Figur, die nur zu ihrem eigenen Vorteil agiert, ist ein abtrünniger englischer Minister. Er ist auch die zentrale Figur im Film, die getötet wird. Das Vergehen, das mit dem Tod bestraft wird, ist Verrat an der Heimat. Auf unterschiedlichen Seiten zu kämpfen liegt in der Logik des Krieges, diese Logik wird im Film nicht hinterfragt, sondern manifestiert.

4.3. Nach dem 2. Weltkrieg: Spionage

4.3.1 Anne of the Indies (1951)

a) Plot-Outline + Produktionsdaten

Titel: Anne of the Indies (Die Piratenkönigin)

Land/Jahr: USA 1951

Regie: Jaques Tourneur

Cast: Jean Peters (Captain Anne Providence)

Louis Jourdan (Captain Pierre Francois LaRochelle)

Debra Paget (Molly LaRochelle)

Thomas Gomez (Blackbeard)

Herbert Marshall (Dr. Jameson)

Studio: 20th Century Fox

Premiere USA: Oktober 1951

Premiere Österreich: Jänner 1953

Plot-Outline:

Das Intro zeigt eine Schatztruhe mit Textüberblendung:

„Less than two hundred and fifty years ago, the last of the great pirates wrote their names in blood and fire across the pages of maritime history. This is the story of a buccaneer Captain whose name for one short year struck terror in the hearts of seafarers and merchants, from the parts of the Caribbean to the great trading houses of London...“

¹²¹

In der nächsten Szenen wird klar, dass hier von Kapitän Providence die Rede ist. Aus

¹²¹ „Vor weniger als 250 Jahren haben die letzten großen Piraten ihre Namen mit Blut und Feuer über die Seiten der maritimen Geschichte geschrieben. Dies ist die Geschichte von einem einem Bukanier-Kapitän, dessen Name ein kurzes Jahr lang die Herzen der Seefahrer und Händler von der Karibik bis in die Handelskontore von London erzittern ließ.“

dem Handelsbuch werden die Schiffe rausgestrichen, die Kapitän Providence mit der Sheba Queen auf dem Gewissen hat. Es stellt sich auch heraus, dass Kapitän Providence eine Frau ist. Die Heldin wird uns im Kampf vorgestellt, die Sheba Queen besiegt ein englisches Schiff. Der englische Kapitän streicht die Flagge, er ergibt sich. Trotzdem werden die englischen Seemänner über die Planke geschickt, während sich die Mannschaft der Sheba Queen mit Rum betrinkt. Anne ist eine kühle Frau. Ihr Motiv ist Rache und Vergeltung für die Ermordung ihres Bruder.

„I bear many scars from the English“¹²², sagt sie zum Schiffsarzt, der ihre Wunden nach dem Kampf verbindet. Sie zeigt weder Schmerz noch Mitgefühl. Im Hintergrund hört man immer wieder die englischen Matrosen ins Wasser platschen – sie sind gefesselt und müssen unweigerlich ertrinken. Der englische Kapitän, der vorher um Gnade gebeten hat, ist entsetzt über die Kaltblütigkeit von Anne.

Englischer Kapitän: „Is this the mercy of buccaneers?“¹²³

Anne erwidert ihm, dass sie ihr Verständnis von Gnade von den Engländern gelernt habe, die ihren Bruder gehängt haben, obwohl dieser sich ergeben hatte.

Anne: „So did my brother, when he was overwhelmed. And did you English show him quarter? No. You hanged him in chains from the wall of Port Royal with all the scum of the Indies to spit in his face.“¹²⁴

Anne tötet die englischen Seeleute, weil sie sich rächen will. Sie findet nichts Unehrenhaftes daran, so zu handeln – sie hat Rache geschworen und die führt sie jetzt auch aus. Es geht ihr weniger um die Schätze, die sie dadurch erwirbt, die sind da, um ihre Mannschaft zufrieden zu stellen. Normalerweise werden gekaperte Schiffsbesatzungen gefragt, ob sie vielleicht die Seiten wechseln wollen, aber daran hat Anne kein Interesse.

Der Schiffsdoktor distanziert sich offensichtlich von diesen Grausamkeiten. Er räumt

¹²² „Ich habe den Engländern viele Narben zu verdanken“

¹²³ „Ist das die Gnade von Bukanieren?“

¹²⁴ „Genau wie mein Bruder, als er überwältigt wurde. Und wurde ihm Pardon gegeben? Nein. Ihr habt ihn in Ketten von der Stadtmauer von Port Royal baumeln lassen, wo ihm der Abschaum der Indies ins Gesicht spucken konnte.“

seine Instrumente weg und bleibt für sich selbst. Er sucht Vergessen im Alkohol. Als ein Gefangener in Ketten gebracht wird, der angibt Franzose zu sein, bietet Anne ihm doch an die Seite zu wechseln. Mit Franzosen hat sie schließlich keinen Streit.

Pierre: „My choice is between joining your company or walking your plank?“

Anne: „It is.“

Pierre: „Than it is not too hard a choice to make. I'm fond of life.“¹²⁵

Anne ist beeindruckt von dem frechen, feschen Franzosen. Ihre Mannschaft, vor allem der Bootsmann, Mr. Dougall, ist nicht begeistert von ihm. Sie wittern einerseits Konkurrenz, andererseits Verrat. Mr. Dougall weiß, dass die Molly O'Brian, das Schiff des Franzosen, bereits vor einem Jahr von den Engländern gekapert worden ist. Warum sollten die Engländer so lange warten, deren Kapitän vor Gericht zu stellen? Er sagt nichts zu Anne, er beschließt selbst die Augen offen zu halten.

Die Beute wird geteilt. Der Doktor sucht sich ein Buch aus. Er hält Anne eine philosophische Rede über Bücher und die Macht, die Bücher haben können. Anne interessiert das nicht, sie tut es liebevoll als Spinnerei ab.

Pierre sucht sich ein schönes Kleid aus – für wen, das sagt er nicht. Anne sucht sich einen Degen aus, den sie Blackbeard schenken will. Sie lässt Kurs setzen auf Nassau, um Proviant zu besorgen und um Blackbeard im „Black Anchor“ zu treffen.

Im „Black Anchor“ scheint ein völlig alltäglicher Piratenabend im Gange zu sein: es wird getrunken, gelärmt, musiziert, geprügelt. Frauen laufen halb bekleidet umher, raufen, ziehen sich an den Haaren, setzen sich Männern auf den Schoß, trinken. Blackbeard ist offensichtlich der Chef der Runde. Er lacht am lautesten und kann sich am meisten erlauben. Zu seinem Vergnügen wird ein Kampf zwischen einem Bären und einem Mann veranstaltet. Blackbeard greift in das Geschehen ein, als er seine Wette verloren sieht, und zerschlägt dem Mann einen Stuhl am Kopf. Anne kommt herein und fühlt sich in ihrem Element. Pierre kommt lieber nicht mit, er habe etwas zu erledigen, sagt er. Anne fragt ihn, ob er Angst hat, und obwohl er verneint, meint sie: „No business can be more important than to meet Blackbeard. Don't worry, you are under my protection.“¹²⁶

¹²⁵ „Meine Wahl ist, mich Euch anzuschließen oder über Eure Planke zu gehen?“ - „So ist es.“ - „Dann ist es nicht sehr schwierig diese Wahl zu treffen. Ich hänge an meinem Leben.“

¹²⁶ „Nichts kann wichtiger sein als Blackbeard zu treffen. Mach dir keine Sorgen, du stehst unter meinem

Blackbeard springt auf, als er Anne sieht, die Frau auf seinem Schoß fällt samt seinem Geld zu Boden. Anne ist wichtiger als das alles. Sie gibt ihm den Degen. Blackbeard füllt zwei Halbliter Krüge mit Rum für sich und Anne. Er verhöhnt die anderen Piraten und meint, dass Anne mehr Pirat sei als sie alle zusammen. Er will mit seinem neuen Degen kämpfen, aber niemand traut sich gegen ihn anzutreten, bis auf Anne. Mr. Dougall nimmt Blackbeard den Mantel ab, sie flüstern miteinander. Blackbeard hat ihn auf Annes Schiff geschickt, um auf sie aufzupassen. Mr. Dougall erzählt vom Franzosen und seinem Mißtrauen ihm gegenüber. Blackbeard verspricht Erkundigungen über ihn einzuholen. Blackbeard und Anne kämpfen. Blackbeard spielt zu Beginn mit ihr – zwickt sie in die Nase, klopft ihr mit der Breitseite des Degens auf den Hintern. Im Laufe des Kampfes allerdings kommt er immer mehr in Bedrängnis und muss auch einige Demütigungen von Anne einstecken. Sie besiegt ihn und ist ganz stolz auf den Kampf und auf ihren Sieg. Enttäuscht muss sie feststellen, dass Pierre während des Kampfes das Lokal verlassen und sich davongeschlichen hat. Er hat ihren Triumph nicht miterlebt.

Pierre kommt in der Nacht zurück zum Schiff. Dougall bringt ihn zum Kapitän. Anne weiß, dass er ein Geheimnis hat, und da er es ihr nicht verraten will, lässt sie ihn einsperren.

Anne: „If he has a secret, I intend to learn what it is.“¹²⁷

Am nächsten Morgen wird Pierre ausgepeitscht. Anne lehnt an der Reling und macht sich Gedanken darüber, wie schnell ihr Schiff ist und dass offensichtlich schon wieder zu viele Muscheln am Rumpf kleben. Sie ordert an, an einer Insel anzulegen, um das Schiff zu reinigen. Der Doktor sagt ihr, dass Pierre mehr Schläge nicht überleben wird. Er gibt ihr einen „Bukanier-Grund“, warum sie ihn am Leben lassen sollte: nachdem er, auf ihren Befehl, Pierres Sachen durchsucht hat, hat er den Teil einer Schatzkarte, die das Versteck von „Kapitän Morgans Schatz“ zeigt, gefunden. Anne ist interessiert, sie lässt Pierre in ihre Kabine bringen. Obwohl er ganz erledigt ist und kaum bei Bewusstsein bleiben kann, willigt er ein, ihr Partner zu werden und den Schatz mit ihr zu teilen. Er sagt ihr, wo der zweite Teil der Schatzkarte zu finden ist. Der Doktor möchte von Anne

¹²⁷ Schutz“
„Wenn er ein Geheimnis hat, dann habe ich vor dahinter zu kommen, was es ist.“

wissen, wozu sie ihn am Leben lässt, jetzt ,wo sie selbst alles weiß, was wichtig ist. Anne erwidert mit einem überraschten Kopfschütteln: „I gave him my word.“¹²⁸

Mitleid zählt zwar nicht viel für sie, aber ihr Wort steht ganz hoch im Kurs. Auf der Insel, beim Putzen des Schiffs, gehen Pierre und Anne spazieren. Sie erklärt Piratentaktiken und erzählt ihm ihre Familiengeschichte. Ihre Mutter hat ihr nie gesagt wer ihr Vater war, Blackbeard hat sie alles gelehrt, was es zu wissen gab. Er war Vater, Mutter, Lehrer für sie und ihren Bruder. Anne Providence heißt sie deswegen, weil sie auf der Insel Providence geboren wurde. Pierre erzählt ihr, dass ihr Name bekannt und gefürchtet ist in London. Sie ist stolz darauf. Gleichzeitig wird sie immer eifersüchtiger auf die unbekannte Frau, für die Pierre das Kleid genommen hat. Sie schleicht sich in sein Zelt und probiert das Kleid an. Pierre überrascht sie dabei. Er zeigt ihr, wie man das Korsett schnürt – der darauf folgende Dialog bringt sie einander näher:

Anne: „Wenches are mad. How can they move, clued up like this.“

Pierre: „They don’t. They wait for the men to make the moves. [Er nimmt ihr das Tuch vom Kopf] That’s much better.“

Anne: „Do men like this?“

Pierre: „Now, any man would be a fool, who didn’t.“

Anne: „Why?“

Pierre: „It’s the nature of men.“

Anne: „You mean, a man sees a woman like this and he wants to make love to her?“

Pierre: „Yes.“

Anne: „How?“

Pierre: „Surely you’ve seen them in Nassau...“

Anne: „Those sailors. They take their women als they take their rum – by the barrel. How does a Frenchman make love? A Gentleman?“¹²⁹

¹²⁸ „Ich habe ihm mein Wort gegeben.“

¹²⁹ Anne: „Weiber sind verrückt. Wie können sie sich bewegen? So verschnürt?“

Pierre: „Sie bewegen sich nicht. Sie warten, dass die Männer sich auf sie zubewegen. [...] So ist es viel besser.“

Anne: „Mögen Männer das?“

Pierre: „Jeder Mann wäre ein Narr, wenn es ihm nicht gefallen würde.“

Anne: „Warum?“

Pierre: „Es ist die Natur der Männer.“

Anne: „Du meinst, ein Mann, der eine Frau so sieht, möchte sie lieben?“

Pierre: „Ja.“

Er küsst sie wild und innig, sie erwidert seinen Kuss. Mr. Dougall überrascht die beiden und kündigt Blackbeard an. Anne ist gleich wieder die Alte, lacht darüber, was Blackbeard wohl sagen würde, wenn er sie in dieser Verkleidung sähe.

Blackbeard ist gekommen, um Anne zu warnen. Er beschuldigt Pierre, ein Verräter, ein Spion der French Navy zu sein. Pierre gibt zu, bei der Navy gewesen, allerdings unehrenhaft entlassen worden zu sein. Blackbeard zieht das Schwert gegen ihn. Pierre sucht Unterstützung bei Anne.

Pierre: „Captain, you are in command here. We are not on his quarterdeck now. I appeal to you. I’ve signed your articles.“¹³⁰

Anne stellt sich auf Pierres Seite. Blackbeard wird wütend und schlägt Pierre trotzdem nieder. Anne ohrfeigt ihn dafür. Blackbeard zieht ab, nicht ohne Rache zu schwören – niemand schlägt ungestraft Blackbeard. Anne hat sich für ihren Liebsten entschieden, auch wenn die Entscheidung gegen den Ziehvater gerichtet ist.

Sie segeln nach Port Royal, um den zweiten Teil der Karte holen. Anne und Pierre gehen sehr liebevoll miteinander um. Anne macht sich Sorgen um ihn, sie küssen sich zum Abschied.

Mr. Dougall vertraut Pierre nach dem, was Blackbeard gesagt hat, noch weniger. Er lässt ihn verfolgen, als er in Port Royal anlegt, und entdeckt, dass er tatsächlich ein Verräter ist, Spion für die Engländer und noch dazu verheiratet. Die Engländer haben sein Schiff in Gewahrsam und wollen es ihm erst zurückgeben, wenn er ihnen Kapitän Providence ausgeliefert hat. Er ist mit Molly verheiratet, einer hübschen jungen Frau, die in Port Royal auf ihn gewartet hat.

Anne wartet am Schiff, als Mr. Dougall zurückkommt und Befehl gibt zum sofortigen

Anne: „Wie?“

Pierre: „Ihr habt sie sicher gesehen, in Nassau...“

Anne: „Seeleute! Sie nehmen Frauen genau so, wie sie Rum trinken – gleich im Dutzend. Zeige mir, wie ein Franzose liebt. Ein Gentleman.“

¹³⁰ „Captain, Ihr habt hier das Kommando. Wir sind hier nicht auf seinem Schiff. Ich berufe mich auf Euch, auf Eure Regeln, die ich unterzeichnet habe.“

Ablegen. Anne will ihn daran hindern. Auch als ihr sagt, dass Pierre ein Verräter ist, glaubt sie ihm nicht.

Anne: „He couldn't! He loves me!“

Bootsmann: „Even there he has played you for a fool! He is married, he has a wife in Port Royal!“¹³¹

Sie glaubt ihm erst, als englische Schiffe um die Landzunge biegen und das Feuer auf die Sheba Queen eröffnen. Anne wird wieder zu der harten und wütenden Frau, die sie vorher war. Pierre hat sie verletzt und gedemütigt. Ihre Rache hat ein neues Ziel gefunden. Sie segelt um die Insel herum. Um sich an Pierre zu rächen, entführt sie seine Frau Molly. Wütend, aber dennoch kaltblütig beschließt sie Molly am Sklavenmarkt zu verkaufen.

Der Doktor hindert sie im letzten Moment daran.

Doktor: „Stop it! This is a decent woman. A honest woman. Stolen from her husband by a woman gone mad.“¹³²

Anne lässt ihn einsperren, muss den Sklavenmarkt allerdings trotzdem verlassen. Selbst Sklavenmärkte halten sich an gewisse Spielregeln. Pierre hat sein Schiff, die Molly O'Brian, zurückbekommen und die Verfolgung aufgenommen. Im Kampf sinkt sein Schiff und Pierre wird abermals von Anne gefangen genommen. Er bittet Anne um Gnade, allerdings nicht für sich, sondern für seine Frau. Anne ist tief verletzt über seinen Verrat und will seine Entschuldigungen nicht hören. Sie verurteilt sie beide zum Tode und setzt sie auf einer Sandbank aus, um sie verdursten zu lassen. Pierre versucht noch einmal zu verhandeln, appelliert an ihr Ehrgefühl als Frau und dann als Mann. Vergeblich – Anne ist nicht beeindruckt und will auch keine Gnade zeigen.

Pierre: „Give us no more than Blackbeard would – a clean death. You like to play the man, then act like one.“

Anne: „But I am a woman, as you are so fond of reminding me. You should have thought

¹³¹ „Das würde er nie tun! Er liebt mich“ - „Sogar da hat er Euch genarrt! Er ist verheiratet. Er hat eine Ehefrau in Port Royal.“

¹³² „Hört auf damit! Das ist eine anständige Frau. Eine ehrliche Frau. Ihrem Ehemann entrissen von einer Wahnsinnigen!“

of that when you betrayed me.“¹³³

Sie segelt weg. In den nächsten Tagen wird sie von Alpträumen geplagt. Der Doktor sagt ihr, sie hätte ein schlechtes Gewissen, weil sie die beiden zu so einem grausamen Tod verurteilt hat. Er sagt ihr, sie habe sich verändert und sei keine Frau mehr, die er respektieren könnte.

Doktor: „I used to like you. You asked and gave no quarter but you were galant and somehow clean. Now you´ve become a creature so foul that even your own crew can no longer stomach you.“¹³⁴

Anne segelt zurück zu der Insel, auf der sie Pierre und Molly ausgesetzt hat. Sie lässt Verpflegung in ein Boot bringen und schickt den Doktor damit zur Insel. Auch er soll sie nun verlassen.

Anne: „You go with them. I´ve struck your name fromt he articles. No man sails with me who no longer respcts me.“¹³⁵

Gerade als sie wegfahren will, taucht Blackbeards Schiff am Horizont auf. Sie weiß, dass er Pierre und Molly umbringen wird, und stellt sich mit ihrem Schiff zwischen die Insel und Blackbeard. Im darauffolgenden Kampf meutert Annes Crew. Sie will nicht gegen Blackbeards Übermacht kämpfen. Anne steht alleine gegen alle – sie kämpft gegen ihre Männer und gegen Blackbeard. Sie ist die Einzige, die überlebt. Auf dem untergehenden Schiff stehend, fordert sie Blackbeard noch heraus.

Anne: „Blackbeard, you old frog. Come on board, if you dare!“¹³⁶

¹³³ Pierre: „Ich verlange nicht mehr als uns Blackbeard geben würde – einen schnellen Tod. Du spielst gerne den Mann, dann handle auch wie einer.“

Anne: „Aber ich bin eine Frau, wie du mir so gern in Erinnerung rufst. Du hättest daran denken sollen, bevor du mich verraten hast.“

¹³⁴ Doktor: „Ich habe dich immer gern gehabt. Du hast hast nicht um Gnade gebeten und auch keine gewährt, aber du warst galant und irgendwie rein. Jetzt bist du eine Kreatur geworden, die so verdorben ist, dass nicht mal mehr deine eigene Mannschaft dich aushält.“

¹³⁵ Anne: „Du gehst mit ihnen. Ich habe deinen Namen aus dem Mannschaftsverzeichnis gestrichen. Kein Mann segelt mit mir, der mich nicht mehr respektiert.“

¹³⁶ Anne: „Blackbeard, du alter Frosch. Komm an Bord, wenn du dich traust!“

Blackbeard möchte Anne nicht töten, aber er interveniert zu spät, die Kanone ist bereits abgefeuert. Anne sinkt mit ihrem Schiff. Blackbeard ist wütend und traurig. Pierre, Molly und der Doktor haben Annes Untergang von der Insel aus beobachtet. Pierre hat die ganze Zeit mitgefiebert – auch er bedauert, dass Anne tot ist.

Pierre: „She’s home at last. Let the sea keep her.“¹³⁷

b) Historische Einbettung

Anne Providence ist der perfekte Anlass, um sich anzuschauen, wie es um die „Amazonen des Meeres“ – die Frauen auf hoher See steht. In der Geschichte der Piraterie treten bereits sehr früh führende Frauenfiguren auf. Die illyrische Königin Teuta zum Beispiel, die in der römischen Zeit die dalmatische und griechische Küste unsicher machte, oder die schwedische Wikingerin Alwilda (vgl. Melegari 1978; 36). Auch die irische Piratin Grace O’Malley, die jahrzehntelang der englischen Übermacht trotzte und angeblich sogar aus dem Kerker der Königin Elizabeth I entkommen sein soll, ist eine bedeutende weibliche Seefahrerin (vgl. Stanley 1995; 93ff). Jo Stanley hat in ihrer Arbeit *„Bold in Her Breeches – Women Pirates across the Ages“* nach weiblichen Piratenfiguren in Geschichte und Mythologie gesucht und ist in beiden fündig geworden. Sie schreibt in der Einleitung zu ihrem Buch: „I found not only whaling and naval wives but also women who had cross-dressed to survive as seamen, boatswains, privateers, cooks and the much-mythologised cabin boys.“ (Stanley 1995; XV)¹³⁸

Im 18. Jahrhundert veränderte sich das Leben für tausende Menschen in Europa. Die beginnende Urbanisierung beeinflusste vor allem die Arbeitsmöglichkeiten von Frauen, die traditionelle Arbeit zu Hause, im gemeinschaftlichen Betrieb, wick anderen Formen der Beschäftigung. Per Gesetz waren Frauen von vielen Berufen ausgeschlossen. Als Mann verkleidet – „cross-dressed“ - boten sich neue Möglichkeiten für sie. Vor allem der Seehandel boomte zu dieser Zeit. Die aufstrebende Rolle Englands als Seemacht, die Bemühungen der Niederlande und Spanien, ihre Positionen im Kolonialgefüge zu halten,

¹³⁷ „Sie ist endlich zu Hause. Lasst die See sie behalten.“

¹³⁸ „Ich konnte Frauen ausfindig machen, die auf Walfang gingen oder zur See fuhren, aber auch Frauen, die sich als Männer verkleideten, um als Matrosen, Offiziere, Kaperfahrer; Köche oder der viel zitierte Kabinenjunge durchzugehen.“

sowie kriegerische Auseinandersetzungen zwischen den dreien brachten eine Fülle von neuen Arbeitsplätzen auf See.

„Cross-dressed women, especially in the great seafaring and soldiering nations England and Holland, joined ships as independent rovers rather than protected wives or daughters.“ (Stanley 1996; 142)¹³⁹ Die Arbeitskräfte waren knapp und Kapitäne konnten bei der Zusammenstellung ihrer Crews nicht allzu wählerisch sein. Auch das mag mit ein Grund gewesen sein, warum es verkleidete Frauen relativ leicht hatten anzuheuern – so genau wurde nicht kontrolliert, wer die Person war, die an Bord kam. Die Löhne waren niedrig, Piraterie auch dadurch besonders attraktiv. Ein weiterer Grund für den Aufschwung der Piraterie zu dieser Zeit war die Arbeitslosigkeit, die dem Kriegsende folgte. Philip Gosse schreibt:

„When, at the conclusion of hostilities, peace was declared, the crew of a privateer found it exceedingly irksome to give up the roving life and were liable to drift into piracy. Often it happened that, after a long naval war, crews were disbanded, ships laid up, and navies reduced, thus flooding the countryside with idle mariners and filling the roads with begging and starving seamen. These were driven to go to sea if they could find a berth, often half starved and brutally treated, and always underpaid, and so easily yielded to the temptation of joining some vessel bound vaguely for the `South Sea`, where no questions were asked and no wages paid, but every hand on board had a share in the adventure.“ (Gosse nach Stanley 1995;145)¹⁴⁰

Piratencrews rekrutierten sich meistens aus den untersten sozialen Schichten. Die Geschichten im Film von Bürgerlichen oder Adligen, die Piraten werden, sind romantische Verbrämungen einer harten Realität.

¹³⁹ „Als Männer verkleidete Frauen heuerten als unabhängige Matrosen auf den Schiffen der großen Seefahrernationen England und Holland an, anstatt sich als behütete Ehefrauen und Töchter an Bord zu begeben.“

¹⁴⁰ „Wenn die Feindseligkeiten beigelegt waren und Friede erklärt wurde, war die Verlockung für Kaperfahrermannschaften sehr hoch das wilde Leben nicht aufzugeben, sondern als Piraten weiter zu segeln. Nach langen Seekriegen wurden Schiffsbesatzungen entlassen, die Schiffe trocken gelegt und die Kampfkraft der Marine reduziert. Die arbeitslosen Seeleute und Matrosen füllten die Städte, suchten Arbeit oder mussten betteln, um nicht zu verhungern. Wenn sich die Gelegenheit auftat auf einem Schiff anzuheuern, war diese Arbeit oft unterbezahlt und die Matrosen wurden schlecht behandelt. Die Verlockung war also groß auf einem Schiff anzuheuern, das nur vage angab 'in die Südsee' zu fahren, wo keine Fragen gestellt wurden. Es wurde zwar kein Lohn bezahlt, aber jedem an Bord wurde ein Anteil am Abenteuer garantiert.“

Die beiden bekanntesten Piratinnen, Anne Bonny und Mary Read, exemplifizieren diese Tatsache. Ihre Geschichte ist spannend, verworren, geheimnisvoll und zumindest das endgültige Schicksal von Anne Bonny bleibt uns verborgen. Als Männer verkleidet, segelten sie mit „Calico Jack“ Rackham über die Meere. Ihre eher zufällige Enttarnung lässt die Phantasie spielen, wie viele Frauen sich wohl noch unerkannt in der Männergesellschaft „Piratenschiff“ aufgehalten haben. Vielleicht waren auch einige der berühmten Kapitäne geschickt verkleidete Frauen? Im 18. Jahrhundert war die Praxis auf Piratenschiffen von dem Grundsatz „don´t ask, don´t tell“ - „erzähl mir nichts und ich stell dir keine Fragen“ - geprägt. „Anglo-American pirate ships were known as places where people of all backgrounds were welcome – unlike naval ships. The relatively `no questions asked` nature of pirate life could have meant that a pirate ship was a more likely place of employment for a cross-dressed woman than any other vessel.“ (Stanley 1996; 41).¹⁴¹

Diese Praxis half vor allem Mary Read auf ihrem Weg zur Piratin. Mary Reads Mutter war mit einem Seeman aus einer relativ angesehenen Familie verheiratet, mit dem sie einen Sohn hatte. Der Seemann ging zur See und kam nicht zurück und Mary Reads Mutter wurde erneut schwanger – von einem anderen Mann. Das erste Kind, der Sohn, starb und Mary (ihr zweites Kind) wurde als Junge verkleidet, um bei der Schwiegermutter als legitimes Enkelkind durchzugehen. Der Trick funktionierte, und als Mary Read alt genug war selbstständig zu leben, behielt sie die männliche Verkleidung bei. Sie fuhr erst als Matrose an Bord eines Schiffes, dann trat sie der englischen Armee bei. Dort verliebte sie sich in einen Kameraden, den sie schließlich am Ende ihres Dienstes in der Armee heiratete und mit ihm eine Gastwirtschaft eröffnete. Als ihr Mann starb und sie wieder darauf angewiesen war sich selbst zu versorgen, nahm sie ihre männliche Verkleidung erneut auf und heuerte auf einem holländischen Überseeschiff in die „West Indies“ an. Das Schiff wurde von englischen Piraten überfallen und ausgeraubt, Mary schloss sich den Piraten unter Captain Jack Rackam (Calico Jack) an. An Bord war, ebenfalls als Mann verkleidet, Anne Bonny, die Geliebte von Captain Rackham, der als einziger wusste, dass sie eine Frau war. Anne verliebte sich in den

¹⁴¹ „Anglo-Amerikanische Piratenschiffe waren bekannt dafür, dass alle, egal welcher Herkunft, willkommen waren – auf Schiffen der Marine war das ganz anders. Die Tatsache, dass auf Piratenschiffen weniger Fragen gestellt wurden könnte bedeuten, dass die Wahrscheinlichkeit verkleidete Frauen an Bord zu finden höher war als auf anderen Schiffen.“

vermeintlichen jungen Mann, den Mary Read darstellte, und schließlich musste auch Mary ihr Geheimnis lüften. Rackham wurde ebenfalls eingeweicht, weil er aus Eifersucht versprochen hatte, den jungen Geliebten seiner Anne zu töten (Johnson xxx)

Anne Bonnys Geschichte ist nicht weniger spektakulär. Sie war das illegitime Kind eines Rechtsanwaltes aus Cork. Ihre Mutter Mary war Dienstmädchen im Haus des Anwaltes. Annes Vater war so verliebt in ihre Mutter und in Anne, dass er für die beiden sein Leben in Cork aufgab, seine Familie verließ und mit Anne und ihrer Mutter Mary nach Amerika, Carolina, auswanderte. Mary starb bald nach der Überfahrt und Anne wuchs als selbstbewusstes, wildes Mädchen in der englischen Kolonie auf. Sie heiratete gegen den Willen ihres Vaters einen jungen Seemann und ging mit ihm nach Providence Island, wo sie Jack Rackam kennenlernte. Sie verliebte sich in Rackam, verließ ihren gewalttätigen Ehemann und ging mit Rackham, als Mann verkleidet, zur See. Ob diese Geschichten genau so stimmen, ist nicht mehr nachvollziehbar. Die Anlehnung der Figur von Anne Providence an die Figur der realen Anne Bonny ist augenscheinlich.

Verkleidete Frauen mussten oft Hilfsmittel verwenden, um ihre Tarnung zu perfektionieren. Die Möglichkeiten entdeckt zu werden waren limitiert – auf Körperhygiene und Arztbesuche wurde verzichtet, und für die Verrichtung notwendiger körperlicher Bedürfnisse Trichter aus Leder oder Horn verwendet. „To avoid detection, transvestite women of the period sometimes devised a false penis: one had a silver tube; another used `a leather-covered horn through which she urinated and [which she kept] fastened against her nude body“ (Stanley 1995;167)¹⁴² Die Herausforderungen, die durch cross-dressing an die Frauen gestellt wurden, durften offensichtlich so weit verbreitet gewesen sein, dass es Aufzeichnungen darüber gab, wie Frauen diese Probleme – der Notdurftverrichtung zum Beispiel – bewältigten.

Mary Read und Anne Bonny werden beide als herausragend mutig und verwegen, als furcht- und gnadenlos im Kampf beschrieben. Mary Read soll, aus Sorge um ihren Geliebten, der zum Duell gefordert worden war, mit dem Gegner selbst einen Streit angefangen haben. Sie traf sich mit dem Mann zwei Stunden früher an Land, um ihren

¹⁴² „Um zu vermeiden entdeckt zu werden, verwendeten Frauen in diese Zeit oft einen falschen Penis: eine hatte eine silberne Hülse; eine andere verwendete ein Lederhorn, durch das sie urinierte und das sie an ihrem nackten Körper befestigt hatte.“

Steit auszufechten. Sie tötete ihn, weil sie der Meinung war, ihr Geliebter wäre ihm nicht gewachsen gewesen. Bevor sie mit ihrem Geliebten, wie geplant, ein neues Leben beginnen und das Piratenhandwerk an den Nagel hängen konnte, wurde ihr Schiff von Engländern angegriffen und besiegt. Alle PiratInnen wurden gefangen genommen und vor Gericht zum Tode verurteilt. Auf die Frage, warum sie, als Frau, dieses harte Leben unter Piraten und die drohende Hinrichtung auf sich genommen hatte, soll Mary geantwortet haben: „that as to hanging, she thought it no great hardship, for, were it not for that every cowardly fellow would turn pirate, and so infest the seas, that man of courage, must starve“ (Johnson 1998; 124).¹⁴³

Mary Read und Anne Bonny waren zu dem Zeitpunkt ihrer Verurteilung beide schwanger. Die Hinrichtung wurde daher aufgeschoben. Mary starb wenige Wochen später im Gefängnis an Fieber. Was mit Anne Bonny passiert ist, bleibt ungeklärt. Ihr Vater soll versucht haben, seine Kontakte als Anwalt für sie einzusetzen, ohne berichteten Erfolg allerdings. Überliefert ist nur, dass sie nicht gehängt wurde. Eine romantische Möglichkeit für die kollektive Phantasie zu glauben, sie wäre entkommen und würde als *Anne of the Indies* auf den Weltmeeren segeln.

Die Geschichten dieser Frauen sind sicher ausgeschmückt mit romantischen und tragischen Details, um dem Publikum der damaligen Zeit zu bieten, wonach es verlangte: tragische Schicksale. Es hat allerdings nicht nur jene gegeben, die in die Männerwelt vorgedrungen sind und diese für sich beansprucht haben. Auch „ganz normale“ Frauen waren eng mit dem Leben der Piraten verknüpft. Jo Stanley beschreibt das Leben zur damaligen Zeit folgendermaßen: „Thousands of land-based seamstresses and prostitutes, cooks and traders, laundresses and landladies, daughters, mothers, sisters, wives, sweethearts, grandmothers and aunts were connected with the thousands of men who sailed pirate vessels. If you lived on the notorious Jamaican waterfront of Port Royal or in the wild and rebellious dive of Nassau in the seventeenth and eighteenth centuries, it would have been impossible to avoid pirates.“ (Stanley 1995; 112)¹⁴⁴

¹⁴³ „dass sie das Hängen nicht als große Bedrohung sehe. Wenn auf Piraterie nicht der Galgen drohen würde, dann würde jeder Feigling Pirat werden und die See heimsuchen, tapfere Männer müssten dann verhungern.“

¹⁴⁴ „Tausende Frauen an Land, Näherinnen und Prostituierte, Händlerinnen und Köchinnen, Wäscherinnen und Vermieterinnen, Töchter, Mütter, Schwestern, Ehefrauen, Geliebte, Großmütter und Tanten, standen in Verbindung mit den tausenden Männern, die auf Piratenschiffen segelten. Wenn du an den berühmtesten Küsten von Jamaica, in Port Royal oder in den wilden und rebellischen Spelunken von

La Rochelle – der Name, den Pierre, der Held in *Anne of the Indies* trägt – ist eigentlich der Name einer französischen Hafenstadt, die seit 1598 Stützpunkt für Seeräuber aller Nationalitäten war (vgl. Melegari 1978; 67).

Auch Kapitän Henry Morgan, dessen geheimnisvoller Schatz in dem Film vorkommt, bezieht sich auf eine reale Gestalt. Henry Morgan wurde auch „König der Filibuster“ genannt. Er war lange Zeit Pirat, kämpfte als Freibeuter auf der Seite von England gegen die Spanier und wurde schließlich zum Gouverneur von Jamaica ernannt. Er starb in Port Royal im Alter von 53 Jahren eines natürlichen Todes und wurde mit einem Staatsbegräbnis geehrt (vgl. Melegari 1978; 79). Es wird berichtet, dass er über unermessliche Reichtümer verfügt haben soll, ein Teil davon wurde nie gefunden – so entstand die Legende des Schatzes von Kapitän Morgan.

Vergrabene Piratenschätze, Kisten voller Gold und Edelsteine sind der Traum einer jeden Abenteurerin, eines jeden Abenteurers. Oft genug, dienen sie als Handlungsmotiv für Abenteuerfilme und -bücher (*Treasure Island*, etc.). Genau wie die Suche nach dem heiligen Gral Jahrhunderte lang immer wieder Menschen beschäftigt, motiviert die Möglichkeit, den vergrabenen Schatz einer spanischen Galeone zu finden, immer wieder SchatzsucherInnen aus allen Ländern. Tatsächlich war es aber selten so, dass Piraten ihren erbeuteten Schatz vergruben. Meist handelte es sich ohnedies um Gebrauchsgegenstände, Gewürze, Stoffe oder Ähnliches. Geld und Wertsachen wurden schnell verteilt und in den darauf folgenden Wochen verprasst. Schließlich wussten die Piraten nie, wie lange sie noch zu leben hatten, wozu also sparen!

Dennoch gibt es einige Hinweise darauf, dass auf karibischen Inseln durchaus noch Schätze zu holen sein könnten. Captain Edward Davis hat zum Beispiel, wenn man dem Chronisten William Dampier glauben darf, auf der Isla de Cocos einen beträchtlichen Teil seines Schatzes deponiert. Er lebte daraufhin sein Leben lang in Luxus und brach nur alle paar Jahre zu einer geheimnisvollen Seereise auf, von der er jedesmal reich beladen wieder zurück kam. Auch rund um die Insel Madagaskar werden Piratenschätze vermutet – allerdings kann deren Existenz kaum nachgewiesen werden. Meist wurden die Schätze nur in Verstecken zwischengelagert, weil die Verfolger zu knapp auf den

Nassau im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert gelebt hast, war es unmöglich, keinen Piraten zu begegnen.“

Fersen, die Schiffe zu klein oder die Schätze zu schwer zu tragen waren. Fast immer hatten die Beteiligten Zeit, die Schätze etwas später aus den Verstecken zu holen und sich daran gütlich zu tun. Auch das Zeichnen von Schatzkarten, diese dann in drei Teile zu zerteilen und an unterschiedlichen Stellen zu verstecken ist eher dramaturgisches Mittel in der Abenteuergeschichte als tatsächliche historische Realität. Piraten konnten oft nicht lesen und schreiben und das Zeichnen von Karten war ein eigener Berufsstand. Warum also hätten sie sich die Mühe machen sollen, die Lage von Schätzen auf einem Stück Pergament zu kennzeichnen, wenn sie sowieso vorhatten, diese selbst wieder abzuholen. Und sie konnten sich schließlich merken, wo sie zu suchen hatten.

Die Zeit, die Piratencrews immer wieder auf einsamen Inseln verbrachten, diente dazu, das Schiff wieder in Stand zu setzen und den Rumpf zu reparieren. Ein Schiff kielzuholen bedeutete, es an einer Insel auf den Strand zu ziehen, auf eine Seite zu kippen, und dann den Rumpf unterhalb der Wasserlinie von Algen und Muscheln zu säubern, neu zu teeren, Löcher auszubessern und die Schiffswürmer zu entfernen. Eine mühsame Arbeit die, wenn die eine Seite erledigt war, auf der anderen Seite wiederholt werden musste. Während dieser Zeit war die Mannschaft vor Angriffen aus dem Meer völlig ungeschützt. Deswegen wurden meistens die Schiffskanonen an Land gebracht und an strategisch günstigen Stellen am Ufer positioniert, um im Notfall das Piratenlager verteidigen zu könne. Seetang und Muscheln machten das Schiff behäbiger und langsamer. Im Kampf konnte ein wendiges, schnelles Schiff selbst gegen einen größeren Gegner im Vorteil sein. Das „Kielholen-Lassen“ als Strafandrohung bedeutete, die betreffende Person an Händen und Füßen an einem Seil festgebunden unter dem Schiff durchzuziehen. Diese Strafe kam einem Todesurteil gleich: die Seeleute ertranken entweder oder wurden von den scharfen Muscheln am Schiffsrumpf aufgeschlitzt und verbluteten. Dem berühmten Piraten Blackbeard wird nachgesagt, dass er diese grausame Strafe von Zeit zu Zeit angewendet haben soll.

Blackbeard – dessen eigentlicher Name Edward Teach oder Thatch war – wurde wegen seines langen schwarzen Bartes so genannt. Er pflegte während eines Kampfes brennende Luntten in den Bart zu stecken, was ihm ein teuflisches und furchteinflößendes Aussehen verlieh. Blackbeard hatte sein Hauptquartier einige Zeit auf New Providence, bevor er nach North Carolina weiterzog. Eine weitere historische Parallele, die im Film so dargestellt wird. Er arrangierte sich mit dem Gouverneur der

Provinz, Charles Eden, und konnte so gemütlich Schiffe überfallen und mit einem Teil der Beute das Arrangement bezahlen (vgl. Mondfeld 1976, 246). Am 17. November 1718 wurde er vom englischen General Maynard überfallen und im Kampf getötet.

„Thatch wurde von der Pistole, die der Leutnant gespannt hatte, getroffen, blieb aber auf den Beinen und focht voller Wut weiter, bis er 16 Wunden hatte, davon fünf Schußwunden. Als er erneut seine Pistole aufziehen wollte, fiel er tot um.“ (Mondfeld 1976; 249) Blackbeard zählt zu den berühmtesten Piratenfiguren, auf die immer wieder in Filmen und Büchern Bezug genommen wird (*Blackbeard's Ghost*; USA 1968 etc.).

c) Analyseelemente

Die Wandel, die die Charaktere in diesem Film durchmachen, sind besonders spannend. Die Handlung ist keineswegs linear, sie nimmt einige dramatische und auch unerwartete Wendungen.

Heldin: Anne Providence

Anne ist sehr strenge und sehr konsequente Kapitänin eines Piratenschiffes voller Männer. Sie lässt sich nicht durch Mitleid oder warmherzige Gefühle beeinflussen. Das Motiv für ihren Hass auf die Engländer ist Rache für die Ermordung ihres Bruder. Andererseits erscheint sie als das verspielte, ein bisschen naive Kind, für das alles Spaß und Vergnügen ist, ihr Kampf mit Blackbeard, ihre Liebe zu Pierre etc. Das Motiv für ihr Piratenleben ist ihr väterliches Vorbild Blackbeard, der sie alles gelehrt hat und sie auch zur Kapitänin gemacht hat. Ihm eifert sie nach, ihm will sie gefallen, von ihm will sie Lob, Bewunderung und Anerkennung – wie eine Tochter von ihrem Vater. Sie will keine weiche, schwache Frau sein, sie will ihren Mann stehen und als solcher respektiert und gefürchtet werden. Das gelingt ihr, sogar ihre Männer haben große Ehrfurcht vor ihr:

Blackbeard: „Afraid of a woman, are you?“

Mr. Dougall: „Of the woman you made her, yes!“¹⁴⁵

¹⁴⁵ Blackbeard: „Hast du Angst vor einer Frau?“
Mr. Dougall: „Vor der Frau, die du aus ihr gemacht hast, ja!“

Blackbeard ist alles für sie: Vater, Mutter, Bruder und Lehrer. Er ist es, der ihr das Schiff mitsamt einer Crew gegeben hat und Leute beauftragt, auf sie aufzupassen, damit ihr nichts passiert. Die zweite väterliche – oder eher klischeehaft mütterliche - Figur ist der Doktor. Der versucht sie auf den rechten Weg zu bringen, an ihr Gewissen zu appellieren. Alles in allem ist er damit erfolgreicher als Blackbeard. Als der Doktor ihr seine Enttäuschung über ihren Wandel mitteilt, ändert sie ihre Pläne und rettet die Leben von Pierre und Molly. Gegen Blackbeard wendet sie sich völlig. Sie stellt sich gegen ihren Vater und will eigenständig sein. Zunächst, als sie sich für Pierre entscheidet, dann am Ende, im Kampf um Leben und Tod. Er ist es, der sie schlussendlich umbringt – unbeabsichtigt zwar, aber dennoch ist er für ihren Tod verantwortlich. Anne sieht Pierre als ihren Gefangenen, als einen, über den sie verfügen kann, als Spielzeug, das sie auch stolz Blackbeard präsentiert.

Blackbeard: „Who´s that?“

Anne: „My new sea artist, Pierre Francoise, a Privateersman turned honest.“¹⁴⁶

Sie verliebt sich in ihn und beginnt ihm vorbehaltlos zu vertrauen. Sie sorgt sich um ihn, küsst ihn ständig, lässt sich von ihm in den Arm nehmen. Ganz anders als die strenge Frau, die wir zu Beginn kennen gelernt haben. Nichts kann sie davon überzeugen, dass Pierre sie hintergeht, bis tatsächlich die englischen Schiffe am Horizont auftauchen. Umso tiefer ist ihr Fall, als sie seinen Verrat erkennt. Sie gerät völlig außer sich.

Ihr Hass richtet sich auf Molly, die ihr so ähnlich und doch so anders ist. Sie schauen sich sogar zum Verwechseln ähnlich. Auch Molly lebt ein Leben mit einem Piraten – auch wenn er Privateersman ist. Auch Molly weiß nicht, was ihre Zukunft bringen wird. Trotzdem ist Molly eine Vornehme, „a decent woman“, und Anne eine Schande für alle Frauen. Molly spielt diese Karte ihr gegenüber sehr oft aus. Sie ist nicht nur die anständige Frau mit Ehemann, es ist auch ausgerechnet der Mann, den Anne nicht bekommen konnte.

Anne: „What do you take me for?“

Molly: „A disgrace to our sex.“¹⁴⁷

¹⁴⁶ Blackbeard: „Wer ist das?“

Anne: „Mein neuer Seemann, Pierre Francoise, ein Privateer, der ehrlich geworden ist.“

Die Frage, ob Anne wirklich eine Frau ist, ist in dem Film sehr präsent. Sie, für sich selbst, möchte nicht als Frau titulierte werden. Das macht sie des Öfteren klar.

Pierre: „Echanté, Mademoiselle.“

Anne [gibt ihm eine Ohrfeige]: „My title is Captain.“

Pierre: „Enchanté, Captain.“¹⁴⁸

Anne: „Might I weep like a woman?“

Doktor: „No, your´re not to do anything like a woman.“¹⁴⁹

Obwohl sie sich so bemüht, wird sie von den Männern, die sie umgeben, nie für ganz voll genommen. Immer wieder wird sie darauf aufmerksam gemacht, dass sie eine Frau ist, die sich in einer Männerwelt wie ein Mann benehmen möchte. Ihre Eigenschaften, die kompromisslose, starke Frau, die sie darstellt, werden von den männlichen Charakteren im Film aber auch nicht als weibliche Eigenschaften wahrgenommen. Sie ist weder männlich genug, um als Mann durchzugehen, noch weiblich genug, um Frau zu sein. Anne wird erst zur Frau, als sie sich in Pierre verliebt. Das ist auch der einzige Moment, in dem sich der Bootsmann traut, sich offen ihren Befehlen zu widersetzen: Er gibt den Befehl zum Auslaufen, obwohl sie darauf besteht, noch zu bleiben und zu warten. Als ihre Liebe enttäuscht wird, wandelt sie sich wieder zur Nicht-Frau, zu einem Zwischenwesen. Gleichzeitig bleiben ihre Motive, aus Eifersucht zu töten, im klassischen Sinn eine dem Weiblichen zugeschriebene Eigenschaft. Pierre appelliert einmal an ihre Weiblichkeit, als es darum geht, seine Frau Molly vor dem Tod zu retten.

Pierre: „She´s done you no harm.“

Anne: „Give me a better reason than that.“

Pierre: „You´re a woman.“¹⁵⁰

¹⁴⁷ Anne: „Wofür hältst du mich?“

Molly: „Eine Schande für uns Frauen“

¹⁴⁸ Pierre: „Sehr erfreut, Mademoiselle“

Anne: „Mein Titel ist Käptn“

Pierre: „Sehr erfreut, Käptn“

¹⁴⁹ Anne: „Soll ich heulen wie eine Frau?“

Doktor: „Nein, du machst nichts wie eine Frau.“

¹⁵⁰ Pierre: „Sie hat dir nichts getan.“

Anne: „Sag mir einen besseren Grund als das.“

Als das nicht funktioniert, versucht er es noch mal mit der anderen Seite und appelliert an ihre Männlichkeit.

Pierre: „Give us no more than Blackbeard would – clean death. You like to play the man, than act like one!“

Anne: „But I’m a women. As you are so fond of reminding me. You should’ve thought of that when you betrayed me. Now I’m making sure that your last thoughts will be of me.“¹⁵¹

Keiner der beiden Appelle rettet Molly. Der Doktor, der ihr sagt, dass er Anne nicht mehr achten kann, rettet das Leben der beiden Gefangenen.

Anne überschreitet nicht nur eine Grenze, indem sie eine selbstständige Unternehmerin ist und sich als solche in einer männlichen Welt behaupten will. Sie löst zudem die eindeutige Zugehörigkeit zu einer dichotomen Geschlechtlichkeit auf. Sie ist in dem Moment verkleidet, in dem sie das schöne Kleid anzieht. Sie verkleidet sich nicht als Mann, sie verkleidet sich als Frau. Sie überschreitet nicht nur gesellschaftliche Grenzen, sondern auch Geschlechtergrenzen und spätestens das ist für die Gesellschaft der 50er Jahre eine Überschreitung zu viel. Derartige Grenzüberschreitungen müssen am Ende mit dem Tode bestraft werden.

Held: Pierre Francois LaRochelle

Pierre ist Gefangener der Engländer, als er Anne begegnet. Er verfolgt von Anfang an einen ausgeklügelten Plan, dessen Ziel es ist, Anne an die Engländer auszuliefern. Er ist allerdings kein besonders großer Stratege und auch nicht besonders klug. Sein Überleben basiert auf Zufällen und darauf, dass Anne sich in ihn verliebt und er ihr einen Schatz verspricht. Viermal im ganzen Film liegt sein Leben in ihren Händen.

Anne: „What are your present plans, Captain LaRochelle?“

Pierre: „Du bist eine Frau“

¹⁵¹ Pierre: „Erweise uns nicht mehr Gnade, als Blackbeard würde – einen schnellen Tod. Du spielst gerne den Mann, dann handle auch wie einer!“

Anne: „Aber ich bin eine Frau, woran du mich so gerne erinnerst. Du hättest daran denken sollen, wie du mich verraten hast. Jetzt stelle ich sicher, dass deine letzten Gedanken um mich kreisen.“

Pierre: „I would say, they are in your hands, Captain.“¹⁵²

Er ist stur genug sich auspeitschen zu lassen, anstatt eine gute Ausrede zu erfinden, warum er aus dem Black Anchor verschwunden ist. Oder er ist ein zu wenig großes Improvisationstalent und ist einfach auf so eine Frage nicht vorbereitet. Pierre ist der Gentleman-Pirat. Er ist Damen gegenüber höflich und spielt für Anne den Gentleman, obwohl er ganz anders von ihr denkt.

Pierre (zu Anne): „Forgive me for not rising for a lady“¹⁵³

Pierre (zum englischen Admiral): „I stood by and watched murders and worse, and that’s not all – oh no – with the daily and nightly prospect of the plank at my back I flattered and cowered, made myself agreeable in all ways to the vilest toughest she-monster that ever came out of the sea. I think all the oceans will never wash me clean again.“¹⁵⁴

Pierre spielt die Rolle des Geliebten sehr überzeugend. Man könnte als ZuseherIn fast meinen, der Gedanke mit Anne ein Piratenleben zu verbringen, gefällt ihm tatsächlich. Die Entdeckung, dass er ein Spion ist, ruft auch bei ZuseherInnen einiges an Entrüstung hervor. Aber auch er wird über den Tisch gezogen: er hat auf den Vertrag mit den Engländern vertraut, die ihm, obwohl er seinen Teil der Abmachung eingehalten hat, sein Schiff nicht zurückgeben. Als er es dann bekommt und damit seine entführte Frau befreien will, wird sein Schiff von Anne versenkt. Er setzt abermals auf seinen Charme und bittet bei Anne mehrmals um das Leben seiner Frau. Aber nun wirkt auch sein Charme nicht mehr bei Anne. Er hat nichts mehr, womit er handeln könnte, nichts mehr, was für Anne interessant wäre.

Pierre: „Put my wife save ashore in some civilised part. I’ll go with you on your terms wherever you say.“

¹⁵² Anne: „Was sind ihre momentanen Pläne, Kapitän LaRochelle?“

Pierre: „Ich würde sagen, sie liegen in Ihren Händen, Kapitän.“

¹⁵³ Pierre: „Verzeiht, dass ich mich nicht erhebe“

¹⁵⁴ Pierre: „Ich bin danebengestanden und musste Morde und Schlimmeres beobachten und das ist noch nicht alles – oh nein – mit der permanenten Gefahr, über die Planke geschickt zu werden, musste ich ihr schmeicheln und vor ihr kriechen, mich annehmbar machen in jeder Hinsicht für das schrecklichste Monster, das je aus dem Meer gekrochen ist. Kein Ozean kann mich je wieder rein waschen.“

Molly: „No, I'd rather die.“

Anne: „She has more courage than you Pierre. But it's too late, much too late.“¹⁵⁵

Am Schluss bleibt ihm nichts als das nackte Leben, seine Ehefrau und eine Fehde mit Blackbeard, die dieser sicher nicht so schnell vergessen wird, und ein unerfüllter Vertrag mit den Engländern. Mit der Aussicht auf Rettung und das Zusammensein der beiden Liebenden steigt er aus der Geschichte von allen Beteiligten immer noch am besten aus.

WidersacherInnen: Engländer, Blackbeard & Molly

Der Hauptkonfliktpunkt in dem Film ist der innere Kampf, den Anne mit sich auszutragen hat. Dafür gibt es drei Ausprägungen: die Engländer als diejenigen, die ihren Bruder getötet haben. Blackbeard, der ihr den Respekt verweigert und ihr die Unterstützung entzieht, und Molly, die ihr den Geliebten wegnimmt.

Die Engländer sind als Widersacher eigentlich nicht ernst zu nehmen. Sie versuchen zwar einmal Annes Schiff zu versenken, spielen allerdings sonst eher die Rolle im Hintergrund. Sie sind weder besonders geschickt noch besonders beharrlich. Die englischen Admiräle sitzen hauptsächlich in Klubs in Port Royal herum, spielen Karten und trinken Sherry. Sie sind alt, sowohl die Engländer im Klub als auch der englische Kapitän ganz zu Beginn, und kommen gegen die jugendliche Übermacht von Anne nicht an. Sie stellen keine große Bedrohung, eher eine verstaubte alte Ordnung dar. Sie bieten den Grund für Anne, als Piratin zu agieren, und sind für die Fremdcharakterisierung der Piratenfiguren wichtig und notwendig.

Blackbeard ist zunächst Verbündeter, die Vaterfigur, der stolz auf seine Tochter ist, bis diese sich einen anderen Mann sucht und er versucht diesen umzubringen. Der umgekehrte Ödipus. Daraufhin ist klar, dass er der Tochter eine Lektion erteilen muss.

Blackbeard: „You are Captain because I made you Captain. I was a fool to think a wench could be any other than a wench. But what I could make I can blast. [...] The sea is wide,

¹⁵⁵ Pierre: „Bring meine Frau in einen zivilisierten Hafen. Ich gehe mit dir, zu deinen Bedingungen, wohin du willst.“

Molly: „Nein, ich würde lieber sterben!“

Anne: „Sie hat mehr Mut als du, Pierre. Aber es ist zu spät, viel zu spät.“

lass. Kept the width of it between us, unless you've forgotten everything I ever learned you. You remember that Blackbeard never forgives an insult.“¹⁵⁶

Er segelt weg, aber es ist klar, dass dies nicht ihre letzte Begegnung gewesen sein wird und dass er ihr nicht verzeihen kann, solange sie sich mit dem Franzosen abgibt. Anne fühlt sich gut auf den eigenen Beinen. Blackbeard ist eine Herausforderung im Kampf, sein Schiff ist schneller, es hat mehr Kanonen, ihm gehorchen mehr Männer. Anne selbst sagt zu Beginn beim spielerischen Schwertkampf mit Blackbeard, dass er sie leicht besiegen hätte können, hätte er es gewollt. Sie mag diese Herausforderung – sie begegnet ihr, ohne lange zu zögern. Letztendlich wird Anne von Blackbeard im Kampf getötet. Doch Blackbeard fühlt sich nicht als Sieger. Er bejubelt seinen Sieg nicht, er wollte Anne nicht töten, er wollte sie zurückgewinnen. Auch er hat verloren. Mit der Entscheidung, Molly und Pierre sterben zu lassen, hätte Anne Blackbeard zurückgewonnen, mit der Entscheidung sie zu retten hat sie ihn wieder verloren.

Die einzige Gegnerin, mit der Anne nicht zurechtkommt, ist Molly, die Ehefrau von Pierre. Diese begegnet ihr auf einer völlig anderen Ebene – von Frau zu Frau. Damit hat Anne keine Erfahrungen. Molly sieht Anne zum Verwechseln ähnlich, die gleichen Haare, dieselbe Figur. Auch Molly verkehrt nicht unbedingt in der allerbesten Gesellschaft: sie wohnt alleine in einem Hotel in Port Royal, sie ist verheiratet mit einem von den Engländern verurteilten Verbrecher. Genau wie Anne ist sie eine sehr stolze, selbstbewusste Frau. Sie hat keine Angst vor Anne, der einzige erkennbare Unterschied zwischen den beiden ist, dass Molly Kleider trägt und Anne Hosen. Trotzdem, weil sie legitim verheiratet ist, ist Molly „a decent woman“, eine ehrbare Frau, eine Ebene, auf der Anne nie eine Chance gegen sie hat. Anne bleibt das „she-monster“. Mollys einzige Karte, die sie in der Hand hat, ist, dass Pierre ihr Ehemann ist, sie liebt und nicht Anne. Auch sie gewinnt zum Schluss, sie gewinnt ihr Leben und ihren Ehemann.

Heimat/Nation (Schiff)

Anne ist nach ihrem Geburtsort benannt - Providence Island. Ihr Vater war Engländer,

¹⁵⁶ Blackbeard: „Du bist Kapitän, weil ich dich dazu gemacht habe. Ich war ein Narr zu glauben, ein Weib könnte jemals etwas anderes als ein Weib sein. Was ich gemacht habe, kann ich auch wieder zerstören. [...] Die See ist weit, Mädels. Schau, dass du den Großteil davon zwischen uns hältst, außer du hast alles vergessen, was ich dich gelehrt habe. Vergiss nicht, dass Blackbeard nie eine Beleidigung vergibt.“

worüber sie nicht so begeistert ist, ihre Mutter Spanierin. Nationalitäten im Allgemeinen sind nicht besonders wichtig – wichtig ist allerdings, ob jemand EngländerIn ist oder nicht und ob jemand der Marine angehört. Die Sheba Queen, der Ozean und die Karibik sind die Heimat von Anne. In Europa, überhaupt am Festland würde sie sich wie ein Fisch an Land vorkommen, sagt sie zu Pierre. Sie kann sich kein anderes Leben vorstellen und will auch kein anderes. Alle, die für eine Nation segeln, verachtet und belächelt sie. Sie wissen nichts von der Freiheit, die man als Piratin genießt. Auch Anne opfert zum Schluss ihre Heimat um der Liebe willen. Die Sheba Queen wird mit Mann und Maus im Kampf gegen Blackbeard versenkt. Ein Ablenkungsmanöver, damit Pierre, Molly und der Doktor nicht von Blackbeard gefangen werden.

Blackbeard hat sein Schiff, die Revenge, zur Heimat. Auch im Black Anchor in Nassau fühlt er sich offensichtlich wie zu Hause. Er benimmt sich, als ob ihm das Lokal und alle, die sich darin aufhalten, gehören würden. Wie ein König, der über ein kleines Reich herrscht. Auch er zeigt kein Bedürfnis nach nationaler Zugehörigkeit.

Pierre ist Franzose, in Paris aufgewachsen. Er scheint auch irgendwie irische Bezüge zu haben, sein Schiff, die Molly O'Brian, hat eine irischen Namen. Sein Schiff scheint ihm sehr wichtig zu sein, er durchleidet alle Abenteuer und Todesgefahren mit der Perspektive, sein Schiff wieder zu bekommen. Allerdings setzt er es sofort aufs Spiel, als das Leben seiner Ehefrau in Gefahr ist. Sie ist ihm wichtiger als sein Schiff. Seine Nationalität rettet ihm, in der ersten Begegnung mit Anne, das Leben. Die Franzosen und die Iren, seine beiden nationalen Hintergründe, sind beide keine großen Freunde der Engländer. Hätte er die falsche Nationalität gehabt, wäre er wie alle anderen Engländer gestorben. Sein Patriotismus geht allerdings nicht so weit, dass er keine Bündnisse mit den Engländern eingehen würde. In dieser Hinsicht ist er sehr eigenwillig. Er setzt alles auf eine Karte, um sein Schiff wieder zu bekommen, und opfert es dann sofort, um seine Liebste zu retten.

Die Engländer werden in dem Film als rechtskonformistisch, sie hängen Annes Bruder, obwohl er sich ergeben hat, und dekadent dargestellt. Die englischen Admiräle und Kapitäne in Port Royal sitzen in ihrem noblen Club, spielen Karten und sind versnobt, keine Gentlemen, eher berechnende Geschäftsleute, nicht unbedingt patriotisch oder bereit, für ihre Nation viel aufs Spiel zu setzen. Um Kapitän Providence, die Angst und

Schrecken in den Handelshäusern in London verbreitet, zu fangen, engagieren sie einen Franzosen, der ihnen gerade gelegen kommt – ohne sich sicher sein zu können, dass er sie nicht ebenso verrät. Etwas wenig Aufwand dafür, dass Anne ihrer Heimat England so viel Schaden zufügt.

Nationen sind in dem Film nichts, wofür man sein Leben aufs Spiel setzt. Man fühlt sich zugehörig wenn es gerade opportun und von Vorteil ist, die übrige Zeit braucht man sich mit dem Konzept nicht zu belasten.

Liebe/Erotik (schönes Kleid)

Die Liebe ist das tatsächliche Hauptthema in dem Film. Es geht darum, wie sich eine Frau zu benehmen hat, um von einem Mann geliebt zu werden und somit von der Gesellschaft als Frau anerkannt zu werden. Der Film ist als Botschaft mehr an ein weibliches Publikum gerichtet als an ein männliches. Die Botschaft, die Frauen vermittelt wird, ist: wer sich so benimmt wie Anne, bekommt nie einen Mann und kann auch nicht in Frieden und erfolgreich weiterleben.

Anne und Molly können in diesem Film als zwei Seiten einer Person gelesen werden. Dadurch, dass sie sich zum Verwechseln ähnlich schauen, wird diese Leseweise noch unterstützt. Anne ist die Seite der Frau, die gerne abenteuerlich und selbstständig ist, Molly die, die Sicherheit im Hafen der Ehe sucht. Daraus ergibt sich ein spannendes Streitgespräch, das am Ende zugunsten der Ehefrau Molly ausgeht. Da hilft Anne auch kein schönes Kleid mehr.

Dabei ist es durchaus so, dass die meisten Männer, die im Film vorkommen, Anne lieben und bewundern. Blackbeard und der Doktor lieben Anne auf eine väterliche Art und Weise. Pierre begehrt sie, auch wenn er das im Nachhinein bestreitet. Ihre Mannschaft hängt an ihren Lippen, wenn sie spricht. Auch Mr. Dougall, der Bootsmann, sagt ihr bei aller Kritik, die er an ihrem Vorgehen hat, dass er lieber mit ihr in den Tod geht als zu Blackbeard zurückzuwechseln. In dem Blick, den er ihr dabei zuwirft, liegt nicht nur Bewunderung, sondern auch Liebe.

Im schönen Kleid ist Anne als Frau begehrenswert für die Gesellschaft, symbolisiert durch Pierre. Mr. Dougall missbilligt den Aufzug und auch Blackbeard würde es nicht

gefallen, wie Anne lachend feststellt. Das hübsche Kleid steht für die gezähmte, die reine Liebe der Frau. Anne probiert das Kleid heimlich an. Als Pierre sie überrascht und sie fest verschnürt im Korsett vorfindet, traut er sich zum ersten Mal, ihr als Mann zu begegnen und sie zu küssen.

Anne: „Wenches are mad. How can they move, glued up like this.“

Pierre: „They don't. They wait for the men to make the moves. [Nimmt ihr das Tuch vom Kopf] That's much better.“¹⁵⁷

Für Anne ist klar, dass sie keinesfalls „a wench“ - heute vielleicht am besten übersetzbar mit „Tussi“, das Wörterbuch meint „Weib, Hure“ – sein möchte. „Wenches“ sind schwache Frauen, die auf einen Mann angewiesen sind, deren größtes Bestreben es ist, Männern zu gefallen. Sie putzen sich heraus, zwingen sich in unbequemes Gewand und unbequeme Schuhe und bemühen sich begehrenswert, schwach und ein bisschen hilflos zu wirken. Auch Blackbeard hält nicht viel von „wenches“. Anne ist selbst in dem schönen Kleid eine Autorität für ihre Männer. Blackbeard möchte sie so allerdings nicht unter die Augen treten.

Anne: „He'd tear the hide of me if he ever caught me in such a rig.“¹⁵⁸

Ihr Vokabular für Frauen – auch für sich selbst – ist angelehnt an Worte, die normalerweise für Schiffe verwendet werden. Nicht umsonst gelten Schiffe im Mythos als die einzig wahre Liebe von richtigen Seeleuten. Vorher schon spricht sie von sich wie von einem Schiff. Als sie das Kleid anprobiert, meint sie zu Pierre: „Bare a hand with those lines astern.“¹⁵⁹

Ihr fehlen die richtigen Vokabel, um wie eine Lady zu sprechen. In dem Kleid wird sie zwar äußerlich zu einer begehrenswerten Frau, deren sexuelle Bedürfnisse Pierre nur zu gerne befriedigen würde. Im Inneren bleibt sie allerdings Anne, die kompromisslose

¹⁵⁷ Anne: „Weiber sind verrückt. Wie können sie sich bewegen? So verschnürt?“

Pierre: „Sie bewegen sich nicht. Sie warten, dass die Männer sich auf sie zubewegen. [Er nimmt ihr das Tuch vom Kopf] So ist es viel besser“

¹⁵⁸ Anne: „Er würde mir das Fell über die Ohren ziehen, wenn er mich in so einem Aufzug erwischen würde.“

¹⁵⁹ Anne: „Faß mit an bei den Leinen achtern.“

Piratin. Pierre ist der Erste und Einzige, dem sie ihre Liebe gesteht. Nachdem er sie verraten hat, wirft sie ihm das vor. Es tut ihm nicht wirklich leid, es war einfach nur nicht Teil seines Planes.

Anne: „Anything for her, nothing for me. Nothing at all Pierre. Is there no memory, nothing?“

Pierre: „I lied to you once. I cannot lie again.“

Anne: „Then it was all lies. Every word of it. - Lock them up together.“

Pierre: „Together? You are generous.“

Anne: „I must encourage so true a love. The only one I´ve known was made of lies.“¹⁶⁰

Anne fühlt sich verraten. Sie hat ihre Prinzipien für einen Mann aufgegeben und ist von ihm enttäuscht und belogen worden. Das festigt nur ihre Meinung, dass Frauen, die nach Liebe streben und Männer begehren, nicht ganz richtig im Kopf sein können. In ihren Augen hat sie ganz einfach einen Fehler begangen, der ihr nicht so schnell noch einmal passieren wird.

Pierre kann sich und anderen nicht eingestehen, dass ihm Anne tatsächlich gefallen hat. Er beschreibt seine Begegnung mit ihr den englischen Admirälen gegenüber in den abscheulichsten Farben.

Pierre: „We put our hands to a bargain, Captain Harris, and to make my hand good, I´ve worn irons, I´ve been spreadeagled and flogged, I´ve been under the cutlass of Blackbeard himself. I´ve called red handed cutthroates my friends. I stood by and watched murders and worse, and that´s not all – oh no – with the daily and nightly prospect of the plank at my back I flattered and crowled, made myself agreeable in all ways to the vilest taughest she-monster that ever came out of the sea. I think all the oceans will never wash me clean again.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Anne: „Alles für sie, Pierre, und für mich gar nichts. Keine Erinnerung, gar nichts?“

Pierre: „Ich habe dich einmal belogen, ich kann dich nicht wieder belügen.“

Anne: „Dann war alles nur Lüge. Jedes einzelne Wort. - Sperrt sie zusammen ein!“

Pierre: „Zusammen. Du bist großzügig.“

Anne: „Ich muss doch die wahre Liebe unterstützen. Die einzige, die ich kennenlernen durfte, hat nur aus Lügen bestanden.“

¹⁶¹ Pierre: Wir haben unseren Handel per Handschlag besiegelt, Kapitän Harris, und ich habe meinen Teil erfüllt. Ich bin in Ketten gelegen, war gefesselt und bin ausgepeitscht worden, ich habe das Schwert von Blackbeard selbst zu spüren bekommen, ich habe blutrünstige Halsabschneider meine Freunde genannt. Ich bin danebengestanden und musste Morde und Schlimmeres beobachten und das ist noch nicht alles

Er fühlt sich beschmutzt, und was noch schlimmer ist, er weiß, dass er zumindest Teile von seinem Abenteuer genossen hat. Er hat Anne den hingebungsvollen Liebhaber und Partner auf Lebenszeit vorgespielt, sich umgedreht und sie verraten. Er hat nicht nur Anne verraten, sondern auch sich selbst. Eine empörende Tat, vor allem, weil der Eindruck entsteht, dass ein Teil von ihm die Zeit mit Anne genossen hat und den Handel mit ihr durchaus ernst gemeint hat. Er ist sich selbst gegenüber nicht mehr glaubwürdig, egal, was er tut. Deswegen wird ihn kein Ozean mehr reinwaschen können. Seine Frau Molly hat ihm vergeben. Sie will nicht mehr von den scheußlichen Dingen sprechen, die er erleiden musste. Er selbst kann sich nicht vergeben. Er bietet Anne zum Schluss an, mit ihr zu gehen, wenn sie seine Frau verschont. Ein Angebot, das er nicht nur um seiner Frau willen macht, sondern auch um seiner selbst willen. Eine letzte Chance, doch noch das Ruder herumzureißen und ein abenteuerliches Leben mit Anne zu führen. Aber es ist zu spät. Anne will niemanden um sich haben, der sie schon einmal verraten hat.

Molly, sie heißt genauso wie Pierres Schiff oder sein Schiff genauso wie sie, ist die Frau, die das schöne Kleid rechtmäßig und mit Würde trägt. Erschrocken von den wilden Geschichten, die Pierre erzählt, besorgt, anschniegksam, liebend hat sie mehr als drei Monate lang auf ihn gewartet, obwohl praktisch keine Hoffnung bestand, ihn lebend wiederzusehen.

Molly: „We heard that the last ship you were on was captured. They said all hands were killed. I didn't dare to hope.“¹⁶²

Sie ist entsetzt darüber, dass der gefürchtete Kapitän Providence eine Frau sein soll. In ihrer Welt ist so etwas nicht vorstellbar. Als sie Anne – ihrer Entführerin – schließlich gegenübersteht, ist sie sehr stolz. Sie verachtet Anne für das, was sie ist, und ist eifersüchtig, weil sie so lange Zeit mit Pierre verbracht hat. Die Begegnung zwischen den beiden ist spannungsgeladen. Sie endet damit, dass Anne Molly ohrfeigt. Die Stimmung zwischen den beiden ist derart emotionalisiert, die Szenen könnte genauso gut mit

– oh nein –, mit der permanenten Gefahr, über die Planke geschickt zu werden, musste ich ihr schmeicheln und vor ihr kriechen, mich annehmbar machen in jeder Hinsicht für das schrecklichste Monster, das je aus dem Meer gekrochen ist. Kein Ozean kann mich je wieder rein waschen.“

¹⁶² Molly: „Wir haben gehört, dass das letzte Schiff, auf dem du mitgefahren bist, überfallen worden ist. Sie haben gesagt, alle wären getötet worden. Ich habe kaum zu hoffen gewagt.“

einem Kuss enden. Sie fordern sich gegenseitig heraus.

Molly: „If you intend to cut my throat, cut it now and be done with it.“

Anne: „Cut your throat? What do you take me for?“

Molly: „A disgrace to our sex.“

Anne: „His words?“

Molly: „No. Mine. He spoke no ill of you. He pitied you.“

Anne: „Pitty? He dared to pity me that treacherous scum?“

Molly: „Before you black out I may ask you to remember he is my husband.“

Anne: „The best you could get for yourself?“

Molly: „You couldn't get him.“¹⁶³

Das Thema zwischen den beiden ist immer Pierre. Anne ist verletzt, dass sie ihn nicht kriegen kann, und eifersüchtig darauf, dass Molly mit ihm verheiratet ist. Molly ist stolz darauf, Pierre zum Ehemann zu haben – eine Karte, die sie Anne gegenüber immer wieder ausspielt. Eifersucht ist allerdings nicht das Motiv, warum Anne die beiden töten will. Sie sperrt sie sogar gemeinsam ein. Annes Motiv ist abermals Rache und Vergeltung. Sie möchte, dass Pierre genauso leidet, wie sie gelitten hat. Sie möchte, dass er seine große Liebe verliert, damit er den selben Schmerz spürt wie sie. Diesmal muss sie allerdings von ihrer Rache Abstand nehmen. Zu sehr quält sie das schlechte Gewissen. Sie fährt zurück und opfert ihr Leben für die Liebe und das Leben der beiden. Für die wahre Liebe, die sie nie erfahren durfte. Diese Liebe ist schlussendlich auch die einzige, die fortbestehen darf. Alle anderen werden ihrer Liebe oder ihres Lebens beraubt. Blackbeard und der Doktor verlieren Anne. Anne, Mr. Dougall und ihre Mannschaft verlieren ihr Leben. Pierre und Molly werden gerettet und dürfen gemeinsam überleben.

¹⁶³ Molly: „Wenn du mir die Kehle durchschneiden willst, dann tu es jetzt, damit es vorbei ist.“

Anne: „Dir die Kehle durchschneiden? Wofür hältst du mich?“

Molly: „Eine Schande für uns Frauen.“

Anne: „Seine Worte?“

Molly: „Nein, meine. Er hat nicht schlecht von dir gesprochen. Er hat dich bemitleidet.“

Anne: „Mitleid? Er hat es gewagt, mich zu bemitleiden, der verräterische Hund.“

Molly: „Bevor du den Kopf verlierst, darf ich dich daran erinnern, dass er mein Ehemann ist.“

Anne: „Das Beste, was du kriegen konntest?“

Molly: „Du konntest ihn nicht kriegen.“

Macht/Gewalt (Peitsche)

Macht hat hier sehr stark mit Unterwerfung und Erniedrigung zu tun. Es zählt die Übermacht, die Gewalt: wer mehr Männer, mehr Kanonen hat, ist mächtiger. Wenn sich jemand gegen Anne stellt, wird er oder sie gehohlet (Molly, Blackbeard), ausgepeitscht (Pierre) oder niedergeschlagen (der Doktor). Sie ist schnell mit dem Degen oder der Pistole zur Hand. Blackbeard ebenso. Wenn ihm der Ausgang eines Wettkampfes nicht passt, greift er ein, wenn er jemandem nicht vertraut, schlägt er ihn nieder. Unter Piraten funktionieren Auseinandersetzungen offensichtlich so, zumindest werden sie hier so dargestellt. Es geht um das Recht des Stärkeren. Wer gewinnt, darf bestimmen, was mit den Verlierern passiert, kann Gnade walten lassen

Anne: „I give you your life for past favours.“¹⁶⁴

oder zum Tod verurteilen, wie die gefangene Besatzung des englischen Schiffes, das Anne zu Beginn kapert.

Anne: „I learned my mercy from the English, Captain.“¹⁶⁵

Für Anne als Frau ist es in Ordnung so zu handeln, solange sie sich an die Regeln, den männlichen, ungeschriebenen Piraten-Ehrenkodex hält. Erst als sie „irrational“ wird und aus der Emotion heraus handelt, stellen sich der Doktor und auch Blackbeard (ihre „Eltern“) gegen sie.

Doktor: „I used to like you. You asked and gave no quarter but you were gallant and somehow clean. Now you've become a creature so foul that even your own crew can no longer stomach you.“¹⁶⁶

Im Kampf gegen das Schiff von Blackbeard stellt sich auch der Rest ihrer Mannschaft gegen sie. Sie muss auf ihrem eigenen Schiff gegen ihre eigenen Männer kämpfen. Nachdem Aufgeben für sie nicht in Frage kommt, tut sie das auch, ohne zu zögern. Sie

¹⁶⁴ Anne: „Ich schenke dir dein Leben, dafür, was du früher für mich getan hast.“

¹⁶⁵ Anne: „Ich habe mein Verständnis von Gnade von den Engländern gelernt, Kapitän.“

¹⁶⁶ Doktor: „Ich habe dich immer gemocht. Du hast nicht um Gnade gebeten und auch keine gewährt, aber du warst ritterlich und sauber. Jetzt bist du zu einer Kreatur geworden, die so verdorben ist, dass nicht einmal deine Mannschaft dich mehr aushält.“

ist es gewohnt, ihren Willen durchzusetzen, und wahrscheinlich hat sie schon lange mit einer Meuterei gerechnet.

Im Verhältnis von Pierre und Anne ist Macht und Gewalt stark sexuell konnotiert. Anne ist die Frau, die ihn in der Hand hat, Pierre der unterwürfige Sklave. Sie lässt ihn auspeitschen und dann in ihre Kabine bringen, dort auf ihr Bett legen. Er entschuldigt sich, dass er nicht aufsteht, wenn eine Lady den Raum betritt.

Anne: „Enough. Cut him down and take him below. To my cabin.“

[...]

Pierre: „Forgive me for not rising for a lady.“¹⁶⁷

Eine Szene, wie sie in einer SM-Geschichte stehen könnte (vgl. Stanton 1998). Er legt sein Schicksal in ihre Hände und vertraut auf ihre Gerechtigkeit. Das sagt er ihr, als ihm Blackbeard gegenübersteht, der ihn töten will. Sie mag ihn behandeln, wie sie will – er bleibt ihr scheinbar treu.

Pierre: „You´re my Captain. I put my faith in your hands without fear. With confidence in your justice.“¹⁶⁸

Später, als Pierre sich freiwillig unterwerfen würde, vor ihr auf den Knien rutschen würde, wenn sie seine Ehefrau verschonte, ist er nicht mehr interessant. Er hat sie verraten und der Verrat wiegt schwerer als seine ganze Attraktivität. Außerdem ist Pierre nicht mehr sexy zu dem Zeitpunkt, wo er sich selbst erniedrigen will. Es ist spannender Widerspenstige zu zähmen, als sich selbst Erniedrigende aufzusammeln. Anne will ihn nicht mehr. Sie könnte ihn zwingen bei ihr zu bleiben, aber die Aussicht auf neue Kämpfe ist verlockender. Wer von selbst vor ihr kriecht, für den hat sie keine Achtung.

Pierre ist den ganzen Film über nicht besonders mächtig, er hat kaum Oberwasser. Es verfügen immer andere Leute über sein Schicksal – die Engländer, weil sie ihn zu dem Handel zwingen, Anne, als er ihr Gefangener ist. Er bringt Anne trotzdem, auf sehr

¹⁶⁷ Anne: „Genug. Bringt ihn nach unten – in meine Kabine.“

Pierre: „Verzeiht, dass ich mich nicht erhebe.“

¹⁶⁸ Pierre: „Ihr seid mein Kapitän. Ich lege mein Leben furchtlos in Eure Hände. Ich vertraue auf Eure Gerechtigkeit.“

subtilem Weg, genau dort hin, wo er sie haben will – nach Port Royal, wo die Engländer auf sie warten. Er bedient sich nicht der offensichtlichen Mittel der Macht, er beeinflusst subtil, lügt ihr einen Schatz vor, um ihr Interesse zu wecken, lügt ihr Liebe vor, um ihr Vertrauen zu erringen.

Besonders geschickt ist er trotzdem nicht. Mit den Engländern ist er eine schlechte Vereinbarung eingegangen: nachdem Anne entkommen kann, gibt es für ihn auch kein Schiff zurück. Er hat offensichtlich nur dem Wort der Offiziere vertraut und ist nicht auf die Idee gekommen, sich einen Alternativplan zu überlegen, seine wiedergewonnene Freiheit zu nutzen, selbst die Fäden in die Hand zu nehmen. Gerade während seiner Zeit mit Anne hätte er genug Gelegenheit gehabt, die Engländer und Anne gegeneinander auszuspielen. Er ist naiv, nicht besonders tatkräftig und wirkt immer ein bisschen hilflos.

Anne emanzipiert sich im Laufe des Films immer mehr von denen, die Einfluss auf sie haben. Zuerst ist sie „nur“ Kapitän auf ihrem Schiff, ordnet sich aber in den meisten Belangen Blackbeards Meinung unter. Im Laufe des Films schüttelt sie sowohl Blackbeard als auch den Doktor, der ihr moralische Vorhalte gemacht hat, ab.

Anne: „No man sails with me, who no longer respects me.“

Doktor: „Perhaps I’ve changed my mind about that?“

Anne: „I haven’t changed. There’s one thing I will do for conscious. But it’s the last.“¹⁶⁹

Sie weiß, wo sie hin will. Ihre Einstellung in Bezug auf ihr Leben, ihre Freiheit und ihre Abenteuer haben sich nicht geändert. Sie stirbt sogar selbstbestimmt, indem sie Blackbeard herausfordert, obwohl sie weiß, dass sie unterlegen ist.

¹⁶⁹ Anne: „Niemand segelt mit mir, der mich nicht respektiert.“

Doktor: „Vielleicht habe ich meine Meinung diesbezüglich geändert?“

Anne: „Aber ich habe mich nicht verändert. Dieses eine Mal handle ich für das gute Gewissen, aber es ist das letzte Mal.“

4.3.2. Against all Flags (1952)

a) Plot-Outline + Produktionsdaten

Titel: Against all Flags

Land/Jahr: USA 1952

Regie: Georg Sherman

Cast: Errol Flynn (Brian Hawke)

Maureen O'Hara (Spitfire Stevens)

Anthony Quinn (Roc Brasiliano)

Studio: Universal International

Premiere USA: Dezember 1952

Premiere Österreich: Mai 1953

Plot-Outline:

Das Intro zeigt ein Schiff mit einer Textüberblendung:

„In 1700 A.D. The Pirate Republic of Libertalia on the Island of Madagascar was a constant menace to the rich trade routes to India. Several days sail from this Pirate fortress is the British merchant ship „Monsoon“.“¹⁷⁰

An Bord wird gerade ein Offizier ausgepeitscht: Brian Hawke. Er will sich nach Madagaskar einschleichen, um dort als britischer Agent die Verteidigungsanlagen der Piratenfestung zu erkunden. Die zwanzig Schläge mit der Peitsche gehören zu seiner Tarnung als Deserteur der britischen Marine. Beim Gespräch mit dem Kapitän wird klar, wie gefährlich seine Mission ist, sollte er entdeckt werden, droht ihm viel Schlimmeres, als nur ausgepeitscht zu werden. Hawke ist sich dessen bewusst. Trotzdem scherzt er über sein mögliches Schicksal.

Hawkes Langboot legt mit zwei weiteren Matrosen in Madagaskar an. Die drei Männer

¹⁷⁰ „Im Jahr 1700 war die Piratenrepublik „Libertalia“ auf der Insel Madagaskar eine konstante Bedrohung für die reichen Handelsrouten nach Indien. In einiger Entfernung von der Piratenburg kreuzt das britische Handelsschiff „Monsoon“.“

werden zu Roc Brasiliano gebracht. Roc ist nicht direkt der Anführer der Piraten, dafür gibt es die „Captains of the Coast“, aber er hat eindeutig viel zu sagen auf der Insel. Spitfire, eine Piratin, in die Roc schon lange verliebt ist, ist ebenfalls anwesend. Roc glaubt Hawke seine Geschichte nicht. Der Offizier ist ihm unsympathisch, vor allem, weil dieser gleich beginnt mit Spitfire zu flirten. Roc möchte die Männer sofort wegschicken. Spitfire erinnert ihn daran, dass nur die „Captains of the Coast“ darüber entscheiden können. Hawke und seine zwei Matrosen werden bis zur Verhandlung am Abend gefangen gehalten, bekommen aber zu essen und dürfen sich rasieren lassen. Spitfire organisiert den Barbier für Hawke. Bei der Gelegenheit flirtet er heftig weiter und fordert Spitfire heraus ihn zu küssen. Sie tut es, macht aber gleichzeitig klar, dass er sich nichts darauf einzubilden braucht. Sie ist an ihm interessiert, weil sie vielleicht eine Aufgabe für ihn hat, sofern er den Abend überlebt.

Am Abend ist die Verhandlung der „Captains of the Coast“. Kapitän Kidd hat den Vorsitz über die Gruppe. Roc übernimmt die Rolle des Anklägers. Er traut Brian Hawke und dessen Geschichte nicht. Er fordert ihn auf, seine Peitschenstriemen als Beweis zu zeigen. Doch trotz seiner Peitschenmale, die Hawke sich wohlweislich verpassen hat lassen, glaubt ihm Roc nicht. Jemand, der sich als Spion einschleicht, würde sich auch auspeitschen lassen, meint Roc. Spitfire spricht für Hawke, sie will keinen unschuldigen Mann umbringen lassen. Roc sieht das anders:

Roc: „If we are making a mistake, I rather do it in our favour, not in his.“¹⁷¹

Er schlägt einen Test vor: Wenn Hawke Manns genug ist, im Zweikampf einen Gegner zu töten – wenn er den „stomach for pirating“¹⁷² hat - dann bekommt er seine Chance. Hawke gewinnt, obwohl der Pirat, gegen den er kämpfen muss, einer von Rocs Männern, hinterlistig versucht, mit unlauteren Mitteln zu gewinnen. Roc kann nichts mehr sagen. Er verlangt allerdings, dass Hawke zunächst bei ihm am Schiff mitfährt, damit er ihn im Auge behalten kann.

Hawke macht sich bereit für die Fahrt, er geht Waffen einkaufen. In der Schmiede erfährt

171 „Wenn wir einen Fehler machen, dann würde ich ihn lieber auf seine Kosten als auf unsere Kosten begehen.“

172 Ob er hart genug ist, um Pirat zu werden

er, dass Spitfire Stevens diese Schmiede von ihrem Vater geerbt hat. Ihr Vater war es auch, der die Verteidigungsanlage der Insel gebaut hat. Der Angestellte erzählt, wie mutig und stolz Spitfire ist. Gerade als Hawke zwei Pistolen, die Spitfire gehören, ausprobieren will, steht sie in einem wunderschönen Kleid im Treppenaufgang und bittet ihn zu sich ins Zimmer. Sie hat ihn kommen sehen und extra das Kleid, das Roc ihr von einem Beutezug mitgebracht hat, angezogen. Gleichzeitig erklärt sie Hawke, ganz Geschäftsfrau, dass sie ihm gerne ihr Schiff überlassen würde, wenn er von der Fahrt mit Kapitän Roc zurückkommt. Er soll in ihrem Auftrag segeln.

Hawke willigt ein. Er ist abgelenkt, weil bei ihr im Zimmer der Plan der Verteidigungsanlage der Insel hängt. Der Plan, den er zur Erfüllung seiner Mission benötigt. Er unterhält sich noch länger mit ihr, zeigt ihr, wie feine Damen sich in schönen Kleidern bewegen, wie sie sich benehmen, schließlich kommt es fast abermals zu einem Kuss, den Spitfire jedoch mit einer kleinen Pistole verhindert. Ganz Gentleman entschuldigt er sich und verabschiedet sich höflich, nachdem das Geschäftliche fertig besprochen ist.

Kapitän Roc überfällt ein Schiff des Moguls von Indien. Hawke will ihn davon abhalten, hat allerdings keine Chance gegen Roc. Die Beute besteht zum Großteil aus schönen jungen Mädchen, die bis dahin im Harem gelebt haben. Hawke rettet in letzter Minute ein weiteres Mädchen von Bord des sinkenden Schiffes – die Tochter des Moguls, wie er wenig später erfahren soll. Er fühlt sich politisch verpflichtet auf sie aufzupassen, weil er einen Konflikt zwischen England und Indien befürchtet, sollte der indischen Prinzessin etwas zustoßen. Um sie zu beruhigen und ihr die Angst zu nehmen, küsst er sie. Die indische Prinzessin verliebt sich daraufhin sofort in ihren Retter und sucht jede Gelegenheit, ihn abermals, das Wort „again“¹⁷³ hauchend, zu küssen.

Hawke ist bemüht das Inkognito der Prinzessin zu wahren und versucht das Vertrauen der englischen Gouvernante des Mädchens zu gewinnen. Zu Hause werden die Mädchen des Harems unter den Piraten versteigert. Hawke versucht die Prinzessin zu ersteigern, aber Spitfire, wütend, dass er eine andere Frau interessant findet, funkt dazwischen und ersteigert das Mädchen selber. Sie ist wütend auf Hawke, weil er nicht sofort nach der Ankunft des Schiffes zu ihr gekommen ist, wie verabredet. Roc sucht die

¹⁷³ „Noch mal“

Gelegenheit zu nutzen und macht Spitfire einen – nicht besonders romantischen – Heiratsantrag. Sie lehnt ihn ab und Roc ist seinerseits wütend und noch eifersüchtiger auf Hawke als vorher.

Nachdem Hawke die indische Prinzessin bei Spitfire zumindest vorläufig in Sicherheit weiß, macht er sich wieder daran, seine Mission zu erfüllen. Er sabotiert die Verteidigungsanlage, indem er die Kanonen zerstört, und organisiert ein Boot, in dem er mit der indischen Prinzessin und der englischen Gouvernante fliehen will.

Spitfire offenbart Hawke in der Zwischenzeit, dass sie von Madagaskar weg will. Sie bietet Hawke ihr Schiff, die Shark, und das indische Mädchen an, wenn er sie in zwei Wochen von Madagaskar weg nach Brasilien bringt. Von dort aus will sie weiterreisen nach England. Spitfire ist emotionalisiert, enttäuscht von allen Männern, die immer nur an schwachen, hilflosen Frauen interessiert sind. Sie ist auch enttäuscht von Hawke, dass er sich anscheinend auch eher für das hübsche, schwache, indische Mädchen interessiert als für sie.

Spitfire: „What did you intend to do with her, if you had succeeded in bying her? Oh, I was a fool to think you might be different from the others. Swaggering, misbegotten bullies who think of a girl without a pride of her own. Just something to satisfy their selfish lust and vanity, because she is weaker. Well, I am not weaker. I go after what I want, just like they do. And I can defend my own self respect. And if any man dares to damage it, I, I'll shoot the eyes out of his head. Both of them, Hawke, both of them.“¹⁷⁴

Hawke ist angetan von ihr. Er akzeptiert ihre Vorschlag. Spitfire beruhigt sich wieder. Sie erzählt ihm noch mehr von ihrer Vergangenheit und ihrem Verhältnis zu Männern.

Spitfire: „My father taught me how to defend myself against rough men, but he told me, that he can only warn me against Gentlemen. He said that a girl like me never should put

¹⁷⁴ Spitfire: „Was hattest du vor mit ihr, wenn es dir gelungen wäre, sie zu kaufen? Oh, ich war so dumm zu glauben, du wärst anders als die anderen. Angeberische, ekelhafte Tyrannen, die glauben, eine Frau hat gar keinen Stolz. Sie ist nur etwas, womit sie ihre selbstgefällige Lust und Eitelkeit befriedigen können, weil sie schwächer sind. Aber ich bin nicht schwach. Ich mache, was ich will, genau, wie sie es tun. Und ich kann meine Würde selber verteidigen. Und wenn ein Mann es wagt sie zu verletzen, dann, dann schieße ich ihm die Augen aus dem Kopf. Beide, Hawke, beide.“

a trust in one. And now it seems that I am about to.“

Hawke: „Who ever said, that I was a gentleman?“¹⁷⁵

Hawke küsst sie. Ganz anders als die indische Prinzessin. Viel inniger. Diesmal wehrt sich Spitfire nicht. In der darauffolgenden Nacht, für die Hawke schon die Flucht geplant hat, kommt er noch einmal zu Spitfire. Hawke sagt ihr, dass er sie liebt, und bittet sie ihm zu vertrauen, egal was passieren mag. Er weiß schon, dass er sie enttäuschen muss, weil seine politische Pflicht ruft. Trotzdem hofft er, dass sie ihm verzeiht. Er reitet weg und gibt der „Monsoon“ das vereinbarte Signal zum Angriff.

Als er um Mitternacht die indische Prinzessin und die Gouvernante treffen will, erwischt ihn der furchtbar eifersüchtige Roc, der glaubt, Hawke wolle mit Spitfire fliehen. Hawke hat ihn gerade überzeugt davon, dass er nur auf das indische Mädchen aus ist, da kommt Spitfire wütend, die Prinzessin hinter sich herziehend. Roc ist wieder beruhigt, da Hawke anscheinend doch nicht an Spitfire interessiert ist. Er argumentiert dafür, ihm das Mädchen zu geben und ihn gehen zu lassen. Spitfire denkt gar nicht daran. Sie ist zornig, weil er sie verraten und belogen hat.

Im Eifer des Gefechts sagt die indische Prinzessin, dass sie die Tochter des Moguls von Indien ist, der sie alle töten wird dafür, wie sie hier mit ihr umgehen. Das bringt die Situation völlig zum Kippen. Hawke und seine Männer werden gefangen genommen, durch Folter sollen sie dazu gebracht werden, ihre Pläne zu verraten. Bevor das passiert, wird der Plan der Verteidigungsanlagen bei Hawke gefunden: er ist als Spion entlarvt. Er und seine Männer werden zum Tod verurteilt. Roc nimmt die Prinzessin als Gefangene. Er verspricht sich viel Lösegeld für sie.

Hawke erinnert Spitfire daran, dass sie versprochen hat, ihm zu vertrauen. Sie erwidert ihm nur, dass sie es bereut, ihn nicht mit eigenen Händen getötet zu haben, als sie die Gelegenheit gehabt hatte. Dennoch, obwohl sie sich so verraten fühlt, befreit sie heimlich Hawke von dem Pfahl, an den er gefesselt ist, bevor sie mit Roc auf dessen Schiff steigt, um sich von Madagaskar wegbringen zu lassen. Sie hat aufgegeben. Ihr ist egal, was mit ihr passiert.

¹⁷⁵ Spitfire: „Mein Vater hat mich gelehrt, mich gegen grobe Kerle zu verteidigen. Aber er hat gesagt, vor galanten Männern kann er mich nur warnen. Er sagte, eine Frau wie ich sollte nie einem Gentleman vertrauen. Und jetzt bin ich dabei, genau das zu tun.“
Hawke: „Wer hat gesagt, dass ich ein Gentleman bin?“

Spitfire: „I don't care where I go, or what happens to me anyway.“¹⁷⁶

In dem Moment, wo sie auslaufen wollen, greifen die Engländer an. Roc kann – die indische Prinzessin als Schutzschild verwendend – den Engländern entkommen. Doch Hawke hat sich bereits an Bord geschlichen. Im darauffolgenden Kampf rettet er sowohl Spitfire vor dem übergriffigen Roc als auch die indische Prinzessin und ihre Gouvernante aus der Gewalt der Piraten. Im Zweikampf tötet er Roc. Seine Mission, Madagaskar zu unterwandern und die indische Prinzessin zu retten, ist erfüllt.

Die „Monsoon“ kommt Hawke abholen. Die Prinzessin wird auf das englische Schiff gebracht. Sie versucht unermüdlich Hawke zu küssen („Again!“¹⁷⁷), ihre Gouvernante hindert sie daran. Die Prinzessin muss zurück in ihren Harem nach Indien. Der Kapitän der „Monsoon“ will gerade zu Belobigungen ansetzen, als Hawke ihn unterbricht und ihn nur darum bittet, Spitfire, die als Gefangene hoch erhobenen Hauptes zwischen zwei Matrosen steht, zu „vergessen“. Der Kapitän, ein schrulliger liebenswerter Mann, meint, es wäre gar nicht verwunderlich, wenn ihm das wirklich passieren würde: „Forget about her, you said. Wouldn't surprise me, if I did.“¹⁷⁸

Hawke hat das Bedürfnis, sich bei Spitfire für seine Scharade zu entschuldigen.

Hawke: „Mrs. Stevens, appearances are sometimes a bit difficult to explain.“¹⁷⁹

Sie hat ihm offensichtlich längst verziehen, nimmt ihn beim Hemd und sagt, die indische Prinzessin kopierend: „Again?“¹⁸⁰

Die beiden küssen sich. Ihrer gemeinsamen Zukunft steht nichts mehr im Wege.

¹⁷⁶ „Es ist mir ohnehin egal, wohin ich gehe oder was aus mir wird.“

¹⁷⁷ „Noch mal!“

¹⁷⁸ Kapitän: „Sie vergessen, sagt Ihr? Würde mich nicht verwundern, wenn mir das tatsächlich passieren würde.“

¹⁷⁹ Hawke: „Mrs. Stevens, das Augenscheinliche ist manchmal schwierig zu erklären.“

¹⁸⁰ „Noch mal“

b) Historische Einbettung

Piraten im 17. Jahrhundert waren zum Teil vertriebene Siedler – die Bukaniere von Tortuga zum Beispiel. Diese schlossen sich oft Gruppen zusammen. Eine davon waren die „Brüder der Küste“ (Les frères de la côte) (Hausberger 2005; 40). Diese Bruderschaften schufen sich Regeln des Zusammenlebens: an Land, während Beutezügen auf den Schiffen, zur Verteilung der Beute und so weiter.

Zwar waren diese Regeln demokratischer als die strenge Organisation der damaligen Gesellschaft, orientierte sich allerdings dennoch an strengen Hierarchien und Rangordnungen, der Kapitän bekam beispielsweise einen vielfach höheren Beuteteil als seine Besatzung. Die Bukaniergruppen der damaligen Zeit solidarisierten sich mit ihren Herkunftsnationen und bekämpften die Feinde ihrer Vaterländer, was zu der Zeit beinahe gleichbedeutend war damit, Spanier und spanische Schiffe zu überfallen. Im Gegensatz zu den späteren Piraten des 18. Jahrhunderts segelten sie nicht „against all flags“¹⁸¹, auch wenn die Bukaniere gerne so dargestellt werden.

Die „Bruderschaft der Küste“m auf die mit „Captains of the Coast“ Bezug genommen wird, ist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Tortuga entstanden. Die bereits in Kapitel 4.1.1 b beschriebenen Bukaniere haben die Bruderschaft gegründet, um ihr Zusammenleben zu regeln. Die Gesetze der Bruderschaft waren streng, es war verboten, die Bruderschaft wieder zu verlassen. Die Bukaniere, die beigetreten waren, legten ihren ursprünglichen Namen ab und nahmen einen anderen an, dem sie häufig den Namen eines Heiligen oder ihres Heimatlandes anfügten (z.B.: *Roc Brasiliano*) Das Zeitalter der Bukaniere gilt als das Goldene Zeitalter der legendärsten Piraten des karibischen Meeres. Die Figur des Roc Brasiliano aus *Against all Flags* hat ihre Entsprechung in Kapitän Rocco, dem Brasilianer. Er war einer der großen Kapitäne auf Tortuga und Mitglied der Bruderschaft der Küste (vgl. Melegari 1978; 74ff). Er war Holländer, hatte sein Schiff durch eine Meuterei erlangt und galt als grausam und willkürlich. Exquemelin schreibt: „Wenn er betrunken war, lief er wie ein Toller durch die Stadt, und dem ersten, der ihm entgegen kam, schlug er Arm oder Bein ab, ohne daß es ihm jemand verweisen durfte, außer mit guten Worten.“ (Exquemelin nach Mondfeld

¹⁸¹ „Gegen alle Flaggen“ = Gegen alle Nationen

1976; 197).

Diese Geschichte passt nicht so ganz zu der Beschreibung des gemeinschaftlichen, gleichberechtigten Lebens der Filibuster auf Tortuga. Aber, wie schon gesagt, auch damals waren die Geschichten, die über Piraten erzählt wurden, oft mehr Mythos als Wahrheit.

Piraten sind meist nicht wirklich über die Weltmeere gesegelt. Vielmehr waren sie darauf angewiesen, aus dem Nichts auftauchen zu können und ebenso schnell wieder zu verschwinden. Piratenschiffe wurden dreimal im Jahr gekielholt, um ihre Wendigkeit und Geschwindigkeit zu bewahren, Handelsschiffe nur einmal im Jahr, wenn überhaupt. Piratenbesatzungen bevorzugten Inselwelten als Stützpunkte, Verstecke und Möglichkeit für Hinterhalte. Die Karibik oder die Inselwelt rund um Madagaskar waren ideal dafür, „[...] piracy depends on rich targets, favourable working circumstance and appropriate vessels. Pirates have always worked primarily where profitable goods were transported on major routes by merchants, but they also needed the maximum opportunities for escape after an attack.“ (Stanley 1996; 23)¹⁸²

Eine Insel, die diese Möglichkeit bot, war Madagaskar. Der französische Pirat Misson und ein ehemaliger Mönch, der Italiener Caracciolo, gründeten 1785 auf Madagaskar den Piratenstaat Libertalia. Die Piraten betrieben hauptsächlich Ackerbau und Viehzucht, nur im Notfall auch Piraterie. Die Piratenrepublik hatte ihre eigene Sprache, zusammengewürfelt aus den Sprachen der verschiedenen vertretenen Völker, und ihre eigene Verfassung. Sie war allerdings nur von kurzer Dauer, weil die Piraten von den Madegassen wieder ins Meer zurückgetrieben wurden (vgl. Melegari 1978; 84, Mondfeld 1976; 263). Insbesondere Handelsschiffe der Ost-Indien-Kompanien hatten unter den Piraten von Madagaskar zu leiden. Ende des 18. Jahrhunderts klärten sich die Verhältnisse in der Karibik, die Spanier und die Engländer arrangierten sich. Piraten wurden vertrieben oder gefangen genommen und gehängt. Diejenigen, die entkommen konnten, setzten sich entweder irgendwo zur Ruhe oder suchten Zuflucht auf der Pirateninsel Madagaskar. Kidd, Avery, Gulligan, Mathews, Plantain, Taylor, England,

¹⁸² „Piraterie hängt von lohnenswerten Raubobjekten, guten Arbeitsbedingungen und geeigneten Schiffen ab. Piraten waren immer dort, wo auf stark befahrenen Handelsrouten wertvolle Güter transportiert wurden. Andererseits benötigten sie gute Möglichkeiten, nach einem Überfall schnell zu entkommen.“

Bartholomeo Roberts sind einige der großen Piraten, die auf Madagaskar zeitweilig gelebt haben sollen (vgl. Johnson 1998). Sie lebten nach ähnlichen Gesetzen wie die „Bruderschaft der Küste“ in Tortuga, nur weniger als Gemeinschaft: jeder zog für sich auf Beutezug aus, die Beute wurde nicht mit allen, sondern nur mit der eigenen Mannschaft geteilt. Diese Piraten hatten mehr Hang zur Sesshaftigkeit und zum bürgerlichen Leben (vgl. Melegari 1978; 85).

Die Geschichte von Kapitän Kidd ist eine der tragischeren Piratengeschichten. Kapitän Kidd war eigentlich Kaperfahrer und segelte im Dienste der englischen Krone in den West Indies (Südamerika) umher. Da er die Gewässer gut kannte, bekam er den Auftrag, Piratenschiffe zu verfolgen und zu stellen. 1696 segelte er auf seinem Schiff, der „Adventure Galley“, zunächst nach New York um mit der königlichen Kommission noch weitere Seeleute zu rekrutieren. Richard Zacks, der dem „Pirate-Hunter“ Captain Kidd ein ganzes Buch gewidmet hat, schreibt über ihn: „Kidd was a reputable New York sea captain empowered by a secret commission from the king of England to hunt pirates, confiscate their wealth, and divvy the spoils among his investors.“ (Zacks 2002; 4)¹⁸³

Zu seinen Investoren zählten reiche Kaufleute aus England und Amerika sowie der König William III. selbst. Kidd war nicht besonders vorsichtig in der Wahl seiner Seeleute, er heuerte eine Crew an, die zu allem bereit war, „including Pirates“¹⁸⁴, wie Zacks schreibt. Zweimal zettelte seine Mannschaft eine Meuterei gegen ihn an. Im Laufe der Zeit „vergaßen“ seine Investoren und Auftraggeber seine geheime Mission. In den Augen der englischen East India Company war er aufgrund seines Rufes längst als Pirat gebrandmarkt. Sobald man seiner habhaft werden konnte, wurde er verhaftet und am 23. Mai 1701 in London am Execution Dock an der Themse gehängt. Sein Leichnam wurde noch lange zur Abschreckung am Dock hängen gelassen (vgl. Johnson 1998; 358).

Die Piraterie lebte lange davon, dass sie von jeweils einer Nation geduldet wurde. Die Engländer tolerierten die Piratenniederlassungen auf Jamaica, solange diese ihre Raubzüge auf spanische Schiffe fokussierten. Stanley schreibt: „This was simply a continuation of Queen Elizabeth I’s policy of carrying on undeclared war with Spain by

¹⁸³ „Kidd war ein renommierter New Yorker Kapitän, der von einer geheimen Kommission des englischen Königs beauftragt wurde Piraten zu jagen, deren Besitz zu konfiszieren und den daraus entstandenen Gewinn unter den Investoren der Mission aufzuteilen.“

¹⁸⁴ „auch Piraten“

tolerating and sometimes helping finance the activities of the `Sea Dogs`.“ (Stanley 1996: 30)¹⁸⁵

Das beginnende 18. Jahrhundert läutet schließlich den Niedergang der klassischen Piraterie ein. Viele Regierungen wandelten ihre Unterstützung oder Toleranz der Piraterie in aktive Gegnerschaft, als der Handel darunter zu leiden begann. Als der indische Groß-Moghul 1698 mit einem Handelsembargo gegen Europa drohte, sollten die Piratenschiffe weiterhin indische Pilger- und Handelsschiffe angreifen, sah sich die britische Admiralität genötigt, Marineschiffe nach Madagaskar zu entsenden, um gegen die Piraten vorzugehen. (vgl. Stanley 1996; 32f). Der Kampf gegen die Piraterie wurde immer umfassender. In den darauf folgenden Jahren wurden beinahe alle großen Piratenkapitäne im Kampf oder am Richtplatz getötet. Der berühmte Blackbeard wurde 1718 vom englischen Kapitän Maynard getötet, Calico Jack Rackam 1720 hingerichtet, Anne Bonny ist im selben Jahr verschwunden, Mary Read starb im Gefängnis an Fieber, Bartholomew Roberts starb 1721 im Kampf gegen ein englisches Marineschiff.

Um 1800 war die Piraterie als bedeutende Macht auf den Weltmeeren beinahe ausgestorben. 1840 wurde der letzte Pirat in England hingerichtet, 1862 in Amerika. Großbritannien, Frankreich und Russland einigten sich 1856 in Paris „to abolish privateering“¹⁸⁶ (Stanley 1996; 33), die USA und die meisten europäischen Ländern folgten ihrem Beispiel.

Heute ist Piraterie vor allem im Südchinesischen Meer, aber auch jüngsten Berichten zufolge an der Küste von Afrika, wieder zu einem tatsächlichen Problem für die Schifffahrt geworden. Wie Stanley schreibt, ist Piraterie eine nicht zu unterschätzende internationale Bedrohung für die Schifffahrt: „[...] piracy is a major irritant to capitalism. It is a cause for concern for navies and shipping agents, shipowners and traders, seafarers´ unions, Interpol, marine underwriters and United Nations diplomats. The shipping industry loses an estimated \$300 million a year from it.“ (Stanley 1995;253)¹⁸⁷

¹⁸⁵ „Das war im Grunde die Fortsetzung der Politik von Königin Elizabeth I. Aktivitäten gegen spanisches Hoheitsgebiet wurden toleriert und manchmal die `See Hunde` auch finanziell unterstützt.“

¹⁸⁶ „Piraterie zu verbieten“

¹⁸⁷ „Piraterie ist ein großes Problem für den Kapitalismus. Sie beunruhigt Marinen, Schifffahrtsagenturen, Schiffsbesitzer und Händler, Gewerkschaften, Interpol, Versicherungsgesellschaften und Diplomaten der Vereinten Nationen. Der Schaden für die Schifffahrtsindustrie wird auf 300 Millionen Dollar pro Jahr geschätzt.“

Wenn man sich ansieht, wie momentan über Piratenangriffe entlang der somalischen Küste berichtet wird, dann finden wir ähnlich gefährlich-aufregende, pittoreske Schilderungen wie in den untersuchten Filmen. Die Gratis-U-Bahnzeitung „Heute“, beispielsweise berichtet am 26.11.08: „Inzwischen halten die Piraten weiter die Welt in Atem – und zum Narren: In einer Nacht- und Nebelaktion entführten die Seeräuber einen jemenitischen Frachter“ (Heute; 26.11.08)

Trotz der umfassenden Militärpräsenz, der internationalen Patrouilleboote, die seit Monaten die Küste auf- und abfahren, gelingt es den Piraten immer wieder, Schiffe zu entführen und von den jeweiligen Herkunftsnationen Lösegeld zu erpressen. Den Geiseln ist bislang noch nie etwas passiert. In der Genfer Konvention von 1958 ist Piraterie folgendermaßen definiert: „Piracy consists of any of the following acts:

1. Any illegal acts of violence, detention, or any act of depredation, committed for private ends by the crew or passengers of a private ship or a private aircraft, and directed:
 - A. On the high seas, against another ship or aircraft, or against persons or property on board such ship or aircraft;
 - B. Against a ship, aircraft, persons or property in a place outside the jurisdiction of any State.“ (Stanley 1995; 255)¹⁸⁸

Die Umstände und Rahmenbedingungen mögen sich seit dem „Goldenen Zeitalter“ verändert haben – beispielsweise ist der Luftraum ebenfalls für den Menschen zugänglich geworden –, aber die Motivation für See- und Lufträuberei wird immer noch gleich definiert: Geld und Besitztümer für den privaten Gebrauch oder Weiterverkauf zu erwerben. Ein Vertreter der französischen Regierung meint nach der Entführung eines französischen Schiffes durch Piraten: "Sie haben keinen besonders ausgeprägten Sinn für Politik. In ihren Augen gibt es nur eine Regel, ein Gesetz: das des Geldes." (Der Standard 10. April 2008)

188 „Bei jeder der folgenden Aktivitäten handelt es sich um Piraterie:

1. Jeder illegale Akt von Gewalt, Verzögerung oder jeder Art von Plünderung, die von einer privaten Mannschaft oder privaten Passagieren eines privaten Schiffes oder Flugzeuges begangen werden und sich:
 - A. auf hoher See gegen andere Schiffe oder Flugzeuge oder Personen oder Besitztümer an Bord solcher Schiffe oder Flugzeuge richten;
 - B. gegen Schiffe, Flugzeuge oder Personen oder Besitztümer, die sich außerhalb der Rechtshoheit eines Staates befinden.“

c) Analyseelemente

Held: Brian Hawke

Brian Hawke ist ein englischer Offizier auf dem East-India-Company Schiff „Monsoon“. Er dient offensichtlich schon länger, ist nicht mehr ganz jung und genießt das Vertrauen der Regierung und der Handelsgesellschaft. Sonst würden sie ihn wohl kaum auf so eine gefährliche Mission schicken. Er ist mutig, wortgewandt, weiß genau, worauf er sich einlässt, und vertraut darauf, dass er jede Gefahr meistern kann, meist mit einem flotten, manchmal selbstironischen Spruch auf den Lippen.

Ganz Offizier und sich der militärischen Rangordnung bewusst, erhebt er sich vom Bett, als sein Kapitän die Kajüte betritt, obwohl sein Rücken blutig gepeitscht ist und ihm alles weh tun muss. Er scherzt über seine Schmerzen:

„I swear, he took a particular pleasure having an officer under his cat.“¹⁸⁹

Hawke spielt damit auf die strenge Hierarchie auf englischen Marineschiffen an. Er steht in der Hierarchie oben und ist sich seiner Stellung auch durchaus bewusst. Das Gespräch mit dem Kapitän macht noch einmal klar, wie gefährlich die Mission ist. Hawke scheint einer der wenigen zu sein, die keine Angst vor Piraten haben oder sich zumindest zutrauen sie zu überlisten. Er weiß, dass es eine reale Chance gibt, von den Piraten einfach umgebracht zu werden, und dass er völlig auf sich allein gestellt sein wird. Anscheinend gibt es nichts, was ihn zurückhält – keine Frau, keine Geliebte, keine Familie. Der Held ist völlig frei für das Abenteuer.

Auf Madagaskar angekommen, pflegt er von Beginn an sein Image als Frauenheld. Der Grund, den er angibt, warum er desertiert ist, ist „trouble with a passenger.“¹⁹⁰

Spitfire: „So, you had trouble with a passenger. A female passenger, no doubt.“

Hawke: „Oh no, madam. I had no trouble with her, merely because of her. I never have trouble with women. Never.“¹⁹¹

¹⁸⁹ „Ich könnte schwören, er hatte besonderen Spaß daran, einen Offizier unter seiner Peitsche zu haben.“

¹⁹⁰ „Probleme mit einem Passagier“

¹⁹¹ Spitfire: „So, Sie hatten also Probleme mit einem Passagier. Einem weiblichen Passagier zweifellos.“

Ob er mit Spitfire nur aus strategischen Gründen flirtet oder ob ihm wirklich etwas an ihr liegt, wird zunächst nicht richtig klar. Erst am Schluss, als er um ihr Leben bittet, obwohl er sich umdrehen und gehen könnte, wird klar, dass er sie wirklich liebt und ihr nicht nur die ganze Zeit etwas vorgespielt hat.

Als englischer Offizier gilt seine erste Verpflichtung natürlich der englischen Politik und seinem Auftrag. Als die indische Prinzessin gefangen wird, ist es ihm sofort klar, dass er sie retten muss, um einen Konflikt zwischen England und Indien zu vermeiden. Die Prinzessin ist zu dumm, um ihre Deckung alleine zu wahren, also muss er sie zum Mitspielen überreden. Auch hier nutzt er seinen männlichen Charme und die Verliebtheit der Prinzessin für seine Zwecke. Er küsst sie immer wieder, um sie zu besänftigen und fröhlich zu stimmen.

Prinzessin: „Yes, but first, again?“

Hawke: „Anything to keep you happy.“¹⁹²

Jedesmal, wenn er in Bedrängnis ist – gegenüber den „Captains of the Coast“ ganz am Anfang, gegenüber Roc und auch am Schluss, als er zum Tod verurteilt ist - ist es Spitfire, die ihm aus der Patsche hilft. Obwohl sie wütend auf ihn ist, macht sie Roc glauben, dass sie Hawke töten will, befreit ihn allerdings von dem Pfahl, an den er, zum Ertrinken verurteilt, gebunden ist.

Hawke befreit die indische Prinzessin und schaltet Roc und seine gesamte Mannschaft nur mit Hilfe seiner zwei Matrosen und der Unterstützung von Spitfire aus. Ihm stehen große Belobigungen bevor. Der Kapitän des englischen Kriegsschiffes beneidet ihn:

Kapitän: „I envy you. What the Mogul and the governement would do for you for saving the princess.“¹⁹³

Hawke: „Oh, nein, Madam. Ich hatte keine Probleme mit ihr, eher wegen ihr. Ich habe nie Probleme mit Frauen. Nie.“

¹⁹² Prinzessin: „Ja, aber zuerst, noch mal?“

Hawke: „Ich tu alles, um dich fröhlich zu stimmen.“

¹⁹³ Kapitän: „Ich beneide Euch. Was der Mogul und die Regierung für Euch tun werden, weil Ihr die Prinzessin gerettet habt...“

Hier wird klar, was Hawke wirklich will: Spitfire. Er würde gerne auf alle Ehrungen und Geschenken verzichten, wenn der Kapitän darauf vergessen würde, dass Spitfire eine gefangene Piratin ist.

Hawke: „Yes, as a matter of fact, you are in a position to do more for me than the government and the great mogul put together.“¹⁹⁴

Ist erst das Heimatland gerettet, kann er sich völlig ungestört seiner Liebe hingeben. Dabei ist er noch nicht mal sicher, ob Spitfire ihm verzeiht. Die Art, wie die Figur angelegt ist, hat viel von den späteren James-Bond-Figuren. Er rettet zwar sein Heimatland, lässt aber keine Gelegenheit aus, mit schönen Frauen zu flirten – und bekommt am Schluß die, die er haben will. Ohne dass die ZuseherInnen genau erfahren, wie ihre Liebe weitergeht, aber das tun sie selten.

Heldin: Spitfire Stevens

Spitfire ist eine stolze Frau, die hart dafür gekämpft und gearbeitet hat, um sich auf dieser Insel voller Männer eine Position zu schaffen. Alle reden mit großer Ehrfurcht und Respekt von ihr. Die wenigen, die versucht haben sich mit ihr anzulegen, sind nicht allzu gut davongekommen. Roc ist der Einzige, der sich ab und zu traut ihre Grenzen zu übertreten.

Spitfire: „Keep your distance, Captain Roc.“

Roc: „Oh, that's a terribly hard thing to do.“

Spitfire: „Then you'd better learn, or I'll have to teach you.“¹⁹⁵

Aber selbst er hält sich an den von ihr vorgeschriebenen Abstand. Bis ganz am Schluß, wo klar ist, dass ihr Schicksal von ihm abhängt. Da nimmt er sich, was er will, von ihr und küsst sie gegen ihren Willen. Allerdings muss auch er schlussendlich dafür bezahlen.

194 Hawke: „Ja, aber eigentlich seid Ihr in einer Position, viel mehr für mich zu tun als die Regierung und der Großmogul zusammen.“

195 Spitfire: „Bleib weg von mir, Kapitän Roc!“

Roc: „Oh, das ist eine sehr schwere Sache.“

Spitfire: „Dann fang besser an zu üben oder ich muss dich lehren, wie's geht!“

Hawke tötet ihn im Zweikampf.

Spitfire ist eine der „Captains of the Coast“, sie besitzt ein Schiff, die „Shark“, und ihr gehört die Schmiede im Ort. Alles, was sie hat, hat sie von ihrem Vater geerbt, auch den Titel als „Captain of the Coast“. Frauen in solchen Positionen sind meistens durch ihre Väter legitimiert. Ihr Vater war kein Pirat, noch nicht mal Kapitän. Er hat den Titel „Captain of the Coast“ für den Bau der Verteidigungsanlage von Madagaskar verliehen bekommen. Spitfire wurde mit ihrem Vater, der wegen eines kleinen Vergehens, „the poaching of a rabbit in Windsor park“¹⁹⁶, in England verurteilt worden ist, in die Sklaverei verkauft. Ihr Schiff wurde von Kapitän Roberts überfallen. Kapitän Roberts hat allen, die wollten, angeboten auf sein Schiff zu wechseln und Pirat zu werden. So ist Spitfire mit ihrem Vater nach Madagaskar gekommen.

Spitfire fährt nie selbst zur See – sie lässt ihr Schiff ausfahren und beansprucht dann einen Teil der Beute für sich. Sie ist Geschäftsfrau, selbstständig und sie weiß, was sie will. Ihre Freiheit geht ihr über alles. Sie verachtet die Männer, die Frauen besitzen wollen. Offensichtlich waren die meisten, denen sie bisher begegnet ist, so. Hawke hat sie interessiert, weil er einen anderen Eindruck gemacht hat. Sie vertraut ihm. Er fordert sie heraus und ist gleichzeitig galant. Sie möchte, dass er sie wegbringt von Madagaskar. Dennoch, als Mann enttäuscht er sie zu dem Zeitpunkt, als er versucht das indische Mädchen zu ersteigern.

Spitfire: „I was a fool to think that you might be different.“¹⁹⁷

Alles, was sie kann, hat sie von ihrem Vater gelernt. Er hat versucht, ihr das Leben so einfach wie möglich zu gestalten. Er hat dafür gesorgt, dass sie seinen Titel und seine Besitztümer erben kann, und hat sie gelehrt wie man mit den Männern auf der Insel umgeht. Was er sie nicht lehren konnte, ist, wie sich eine Dame zu verhalten hat und wie sie einen Gentleman beeindrucken kann. Spitfire ist unbeholfen, wenn es darum geht, mit Hawke zu flirten.

Sie versucht Hawke mit dem schönen Kleid, das sie von Roc bekommen hat, zu beeindrucken. Gleichzeitig möchte sie, dass er sie lehrt, was sie von ihrem Vater nicht

¹⁹⁶ „er hat einen Hasen gewildert in Windsor Park“

¹⁹⁷ Spitfire: „Ich war so dumm zu glauben, du wärst anders“

lernen konnte: wie sich eine Dame verhält. Sie fragt ihn aus, wie sich Damen zu benehmen haben. Spitfire geht nicht unvorbereitet, ohne Plan weg. Sie weiß, was sie will, und verlässt sich nicht auf andere bei der Planung ihrer Zukunft. Sie weiß, dass sie sich in London anders benehmen muss als auf der Insel, und lässt die Gelegenheit, einen echten Gentleman als Lehrer zu haben, nicht aus.

Gleichzeitig ist sie in ihrer Unbeholfenheit furchtbar attraktiv. Bis zu einem gewissen Grad weiß sie das auch. Sie setzt ihre Attraktivität bewusst ein und spielt mit ihrer Sexualität. Obwohl sie eine starke, selbstbestimmte Frau ist, verleugnet sie nicht ihre Bedürfnisse. Sie darf küssen und Männer anziehend finden. Das ist nicht selbstverständlich für die Zeit, in der der Film produziert wurde. Allerdings verteidigt sie ihre Grenzen sehr rigide. In dem Moment, wo Hawke sie zum ersten Mal küssen will, stoppt sie ihn mit einer Pistole.

Hawke: „Of course, I was only demonstrating, wasn't I. You are a very beautiful girl and I was simply carried away, Madam.“

Spitfire: „You're lucky that you weren't blown away. I kiss when I feel like kissing, Hawke. And see that you remember that.“¹⁹⁸

Ein anderes Mal fordert sie ihn sehr deutlich auf, sie zu küssen, zu dem Zeitpunkt, der ihr passt. Diesmal lässt Hawke sie abblitzen, was sie offensichtlich nicht gewohnt ist.

Spitfire: „I told you, that I would kiss when I had a fancy for kissing myself, didn't I? Well, I have a fancy now. You boasted about what you could do, with your hands untied. So....get to it, Mr. Hawke.“

Hawke: „Well, ah, I hope you can forgive me Mistress Stevens, but as you can see I am very much occupied at the moment.“¹⁹⁹

Hawke respektiert sie und achtet ihre Grenzen. Er nimmt sie allerdings nicht richtig ernst.

¹⁹⁸ Hawke: „Natürlich wollte ich es Euch nur zeigen, nicht wahr? Ihr seid eine sehr schöne Frau und ich habe mich mitreißen lassen, Madam.“

Spitfire: „Ihr könnt von Glück sagen, dass Ihr nicht fortgeblasen wurdet. Ich küsse, wenn mir nach Küssen ist, Hawke. Vergesst das nicht.“

¹⁹⁹ Spitfire: „Ich habe Euch gesagt, dass ich küsse, wenn mir nach Küssen ist. Nun, jetzt ist mir danach. Ihr habt angegeben, wozu Ihr fähig wärt mit ungefesselten Händen... Fangt an, Mr. Hawke“

Hawke: „Nun ja, ich hoffe Ihr könnt mir verzeihen, Mistress Stevens, aber wie Ihr sehen könnt, bin ich gerade sehr beschäftigt.“

Er droht scherzhaft sie übers Knie zu legen, sollte sie ihn noch einmal mit einer Pistole bedrohen. Auch auf ihre Eifersucht auf die indischen Mädchen reagiert er mit Scherzen, zieht sie auf damit. Sie ist es gewohnt, dass Männer Angst vor ihr haben, ob wegen ihr oder wegen ihrem Naheverhältnis zu Kapitän Roc. Hawke hat keine Angst, weder vor ihr noch vor Roc. Das macht ihn spannend für sie.

Widersacher: Roc Brasiliano

Roc ist ein Mann, der alles hat: Macht, Einfluss, Reichtum, ein gemütliches Leben. Er ist stolz und selbstbewusst. Wir lernen ihn kennen, als er einen Matrosen dafür bestraft, dass er Beute unterschlagen hat. Roc kann man nichts vormachen, er merkt, wenn Männer lügen. Seine Männer und die Männer auf der Insel respektieren und fürchten ihn. Er zögert nicht zu töten, wenn es sein muss, auch wenn es sich um seine eigenen Leute handelt. Seine Lebensphilosophie ist - „Let bygones be bygones“²⁰⁰ - er lebt ihm Augenblick, was gestern war, interessiert ihn schon nicht mehr.

Keine Prise ist ihm zu groß. Er überfällt das indische Schiff, obwohl klar ist, dass das die gesamte britische und indische Marine gegen ihn und Madagaskar aufbringen wird. Lieber opfert er Madagaskars Sicherheit, als auf all das Gold zu verzichten.

Hawke: „Are you insane, Captain? You so much as draw a gun on that boat and you have John Companies Army down here and half of the British Navy. They blast us all out of Madagaskar.“

Roc: „Blast your lip. Who’s to know if we sink or burn her? To the Devil with Madagaskar!“²⁰¹

Er ist ein Mann, der sich nimmt, was er möchte. Dass Spitfire ihn so lange hinhält, irritiert und ärgert ihn. Er macht ihr einen Heiratsantrag – auf seine Art. Er sagt ihr, es wäre praktisch, wenn sie heiraten würden, weil er ihr vertrauen kann. Für Spitfire ist das zu wenig, sie möchte um ihrer selbst willen geliebt werden. Roc kann das nicht

²⁰⁰ „Was vorbei ist, ist vorbei“

²⁰¹ Hawke: „Sind Sie verrückt, Kapitän? Richten Sie nur eine Kanone auf dieses Boot und die ganze britische Armee und die der Ostindiengesellschaft werden hinter uns her sein. Die jagen uns aus Madagaskar.“

Roc: „Halt den Mund. Wer wird schon wissen, was passiert ist, wenn wir sie versenken? Zur Hölle mit Madagaskar!“

nachvollziehen. Aus seiner Perspektive hat er ihr das größte Kompliment gemacht, zu dem er fähig ist. Er ist eifersüchtig auf Hawke, weil der offensichtlich besser weiß, wie er mit Spitfire umgehen muss und ihr schon den Kopf verdreht hat. Sein Werben wird immer zudringlicher.

Roc: „I told you I have a fancy for you. Now I remind you, I’m a man that gets what he wants.“²⁰²

Mit selbstbewussten Frauen umzugehen fällt ihm prinzipiell nicht leicht. Er kommt auch nicht oft in die Verlegenheit. Außer Spitfire sind anscheinend nicht viele Frauen auf Madagaskar, auch auf den eroberten Schiffen nicht. Als die englische Gouvernante Miss McGregor ihm eine Standpauke hält und ihm mit der britischen Marine droht, ist er überfordert und wendet sich fast Hilfe suchend an Hawke. Der stellt sich allerdings auf die Seite von Miss McGregor.

Hawke: „See Captain, she took the very words right out of my mouth.“²⁰³

Roc hat von Anfang an Recht damit, Hawke zu misstrauen. Schon bei der ersten Begegnung glaubt er, dass er ein Verräter ist. Allerdings stellt er sich schnell auf die neue Situation ein und vertraut ihm als Steuermann auf seinem Schiff. Die einzige Sache, bei der er ihm nie vertraut, ist Spitfire. Als Hawke mit dem indischen Mädchen fliehen will, will Roc ihn gehen lassen. Für ihn bedeutet es einfach, einen Rivalen los zu werden, das indische Mädchen ist ihm egal. Erst als er erfährt, dass es sich um eine Prinzessin handelt, die viel Lösegeld einbringen könnte, ändert er seine Haltung.

Roc ist ein Draufgänger, der versucht, aus jeder Situation das Beste zu machen und seinen eigenen Vorteil daraus zu ziehen. Das ist der größte Unterschied zu Hawke, der seine Handlungen nicht zu seinem Vorteil, sondern zum Wohle von England setzt. Roc handelt trotz all seiner Macht und seines Einflusses sehr verantwortungslos. Man kann ihm nicht vertrauen, es ist nicht sicher, ob er sein Wort hält, und alles, was er tut, tut er sehr verspielt und fast ein wenig unernst. Wenn sich eine bessere Gelegenheit für ihn

²⁰² Roc: „Ich hab dir gesagt, dass ich auf dich stehe. Jetzt erinnere ich dich, ich bin ein Mann, der bekommt, was er haben möchte.“

²⁰³ Hawke: „Seht Ihr Kapitän, genau das hab ich Euch auch schon gesagt.“

ergibt, vergisst er sofort die Versprechen, die er vorher gemacht hat.

Die Rolle des Roc Brasiliano ist mit Anthony Quinn besetzt, der eine genauso große Hollywood-Heldenfigur war wie Eroll Flynn. Auch diese Tatsache lässt den Widersacher hier ganz sympathisch aussteigen, auch wenn er notwendigerweise am Schluss sterben muss.

Heimat/Nation (Schiff)

Die Heimatnation ist England. Die Engländer sind in diesem Film nicht, wie sonst oft, dekadent, dumm und korrupt, sondern gefinkelte Strategen. Brian Hawke als ihr Vertreter infiltriert geschickt die Pirateninsel und schafft es, trotz Unmengen von Widrigkeiten und seiner eigenen Verliebtheit, seine Mission zu erfüllen und sogar noch zusätzlich die indische Prinzessin zu befreien, um einen internationalen Zwischenfall zu verhindern. Ein Blauhelmeinsatz, den er gemeinsam mit seinen beiden Matrosen bewerkstelligt. Drei gute Engländer sind mehr wert als eine Insel voller Piraten.

Madagaskar ist die Heimatinsel der Piraten. Strategisch gut geschützt vor Kanonen, gilt sie als uneinnehmbar. Spitfire Stevens ist zwar nicht dort geboren, aber dort aufgewachsen. Da sie selber kaum mit ihrem Schiff ausläuft, kennt sie wohl nichts anderes als die Insel. Weder Roc noch Spitfire fühlen sich der Insel besonders verbunden. Spitfire plant wegzugehen, nach England – ihrer ursprünglichen Heimat. Sie ist auch bereit ihr Schiff aufzugeben, auf dem sie sowieso nicht besonders oft unterwegs ist. Sie ist bereit alles hinter sich zu lassen und ins Ungewisse zu ziehen, ohne einschätzen zu können, was oder wer dort auf sie wartet. Sie ist aus irgendeinem Grund von Madagaskar enttäuscht. Vielleicht weil ihr Vater gestorben ist oder weil sie der Meinung ist, auf Madagaskar nie den richtigen Ehemann finden zu können. Das ist Hawkes Erklärung für ihren Wunsch wegzugehen.

Spitfire: „I´ve come to the believe that there is nothing left for me here.“

Hawke: „Madame, that´s very sound of you. Why, in London, you´ll have every galant in town to please you in no time. And bevor the rest of the season´s out, a fine handsome

husband, too.“²⁰⁴

Nachdem Hawke sie scheinbar verraten hat und Spitfire mit Roc auf sein Schiff geht, wird ihre Ziellosigkeit noch klarer. Welche neue Heimat Roc für sie findet, ist ihr völlig egal.

Spitfire: „I don't care where I go, or what happens to me anyway.“²⁰⁵

Roc liegt auch nicht viel an Madagaskar. Für eine Schiffsladung voller Gold und Edelsteine riskiert er gerne die Sicherheit der Insel. Er hat sein Schiff, die „Skorpion“, die ihn überall hinbringt, wo er möchte. Sein Schiff ist auch das Einzige, das im Film von innen zu sehen ist. Ein sehr großzügig und reich eingerichtetes Arbeitszimmer. Ungewöhnlich für die beengten Verhältnisse, die auf Schiffen normalerweise herrschen. Roc hat ein Schiff, auf dem man tatsächlich gut leben könnte.

Liebe/Erotik (schönes Kleid)

Attraktivität und Anziehung ist etwas, das die handelnden Filmfiguren in diesem Film nicht verstecken müssen. Es gibt keine komplexen Verstrickungen, Unklarheiten oder Angst, jemandem die Liebe zu gestehen. Gleich von Beginn weg ist erfrischend klar, dass Roc Spitfire begehrt, Hawke ebenfalls an Spitfire interessiert ist und sich Spitfire durch Hawke geschmeichelt fühlt. Ohne große Missverständnisse wird das zwischen den Figuren auch genauso kommuniziert. Auch die Prinzessin sagt sehr direkt, dass sie geküsst werden will.

Spitfire: „Keep your distance, Captain Roc.“

Roc: „Oh, that's a terribly hard thing to do.“²⁰⁶

Spitfire: „You are a regular rooster, aren't you?“

Hawke: „Why not, madam. You seem to be an eyesight of a chick yourself.“²⁰⁷

²⁰⁴ Spitfire: „Ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass ich hier keine Zukunft habe.“

Hawke: „Madam, das ist sehr vernünftig von Euch. In London würde Euch jeder Gentleman sofort umwerben, und bevor die Saison vorbei ist, hättet Ihr noch die Chance auf einen hübschen Ehemann.“

²⁰⁵ Spitfire: „Es ist mir ohnehin egal, wohin ich gehe oder was aus mir wird.“

²⁰⁶ Spitfire: „Bleib weg von mir, Kapitän Roc!“

Roc: „Oh, das ist eine sehr schwere Sache.“

Hawke zu Spitfire: I'll wager that you never even kissed a man without a great bushel of whiskers on his chin.²⁰⁸

All diese Dialoge passieren in den ersten zehn Filmminuten. Spitfire nimmt die Herausforderung an, sie küsst Hawke, langsam und fordernd. Es bleibt das Spiel von Nähe und Distanz. Spitfire flirtet mit Hawke, dann hält sie ihn wieder auf Distanz.

Spitfire: „But don't get any wrong ideas about me. I may have use for you when I know that I can trust you.“²⁰⁹

Liebe hat hier sehr viel mit Vertrauen zu tun. Es ist nicht schwierig, jemanden zu küssen oder zu sagen, dass er/sie attraktiv ist, aber es ist etwas ganz anderes, dieser Person zu vertrauen. Die indische Prinzessin vertraut Hawke, nachdem er sie gerettet hat. Spitfire versucht die ganze Zeit Hawke zu vertrauen. Am Schluss setzt sie alles auf diese eine Karte und verliert beinahe alles. Roc möchte Spitfire heiraten, weil er ihr vertrauen kann, sie will ihn nicht, weil sie ihm nicht vertrauen kann.

Roc: „There's no future here for a girl like you. I've got all the riches a man could want. Come with me to Venice. Outside the reach of english law, I'll even marry you.“

Spitfire: „Why? There'll be plenty of fine women for you in Venice, won't there?“

Roc: „Yeah. But could I trust them not to vanish with my treasure some night?“

Spitfire: „So it's because you can trust me, that you are asking. Well, there is only one thing wrong with that. And that is that I can't trust you. No thank you, captain Roc, I'll go my own way.“²¹⁰

²⁰⁷ Spitfire: „Ihr seid ein richtiger Gockel, nicht wahr?“

Hawke: „Warum nicht, Madam. Ihr seid selbst eine Augenweide.“

²⁰⁸ Hawke: „Ich wette, Ihr habt noch nie einen Mann geküsst, der nicht einen Wald als Bart hatte.“

²⁰⁹ Spitfire: „Macht Euch keine falschen Hoffnungen. Ich habe vielleicht für Euch Verwendung, wenn ich weiß, dass ich Euch trauen kann.“

²¹⁰ Roc: „Es gibt kein Zukunft hier für ein Mädchen wie dich. Ich besitze alles, was man sich wünschen kann. Kommt mit mir nach Venice. Außerhalb des englischen Einflussgebietes werde ich dich heiraten.“

Spitfire: „Warum? Es wird genügend Frauen für dich geben in Venice.“

Roc: „Ja aber denen könnte ich nicht vertrauen. Die könnten über Nacht mit meinen Schätzen verschwinden.“

Spitfire: „Du fragst mich nur, weil du mir vertrauen kannst. Nun, da gibt es ein Problem, und das wäre, dass ich dir nicht vertrauen kann. Nein danke, Kapitän Roc. Ich gehe meine eigenen Wege.“

Als Spitfire sieht, dass Hawke zu ihr ins Geschäft kommt, um Waffen zu kaufen, zieht sie ein schönes Abendkleid an, das Roc ihr mitgebracht hat. Sie will Hawke beeindrucken. Er ist zwar beeindruckt, macht ihr aber keine großen Komplimente. Sehr direkt macht er sie darauf aufmerksam, dass das Kleid unpassend ist für die Situation.

Spitfire: „Why did you ask me, if it was 6 o’Clock?“

Hawke: „Because, Madam, surely nobody wears a dress like that before 6 o’Clock.“²¹¹

Hawke scheint mit ihr zu spielen. Er findet sie amüsant. Er erklärt ihr, wie sich Frauen in schönen Kleidern bewegen, wie sie die Aufmerksamkeit von Männern erregen, wie sie sich im Theater benehmen. Er macht sich lustig über die feinen Damen in den schönen Kleidern. Er findet sie und deren Benehmen lächerlich. Die unschuldige Naivität von Spitfire zieht ihn unweigerlich an. Er möchte sie küssen – aber sie setzt kurz davor ihre Grenze und stoppt seinen Versuch mit einer kleinen Pistole.

Hawke ist nicht nur von ihr fasziniert, wenn sie schöne Kleider trägt. Auch ganz zu Beginn findet er sie begehrenswert, obwohl sie Hosen, Stiefel und ein Jacke trägt wie die Männer auf der Insel. Er hat im Gegensatz zu ihnen keine Angst vor ihr. Er droht ihr sogar, „sie übers Knie zu legen“. Als die indischen Mädchen ins Spiel kommen, wird Spitfire eifersüchtig. Hawke lässt sie noch dazu abblitzen, als sie ihn verführen will.

Spitfire: „I told you, that I would kiss when I had a fancy for kissing myself, didn’t I? Well, I have a fancy now. You boasted about what you could do, with your hands untied. So.... get to it, Mr. Hawke.“²¹²

Auch hier versteckt sie ihre Gefühle nicht. Sie ist wütend und eifersüchtig auf die indischen Mädchen und zeigt ihm das auch. Sie findet die Mädchen selber hübsch und kann es Hawke nicht verdenken, dass er eine ersteigern möchte.

Spitfire: „I think I prefer you as a bachelor [zieht den ohnehin durchsichtigen Schleier

²¹¹ Spitfire: „Warum habt ihr mich gefragt, ob es schon 6 Uhr ist.“

Hawke: „Madam, weil sicher niemand ein solches Kleid vor 6 Uhr anziehen würde.“

²¹² Spitfire: „Ich habe Euch gesagt, dass ich küsse, wenn mir nach Küssen ist. Nun, jetzt ist mir danach. Ihr habt angegeben, wozu Ihr fähig wärt mit ungefesselten Händen... Fangt an, Mr. Hawke“

beiseite] Curse me if I can blame you too much.“²¹³

Die indischen Mädchen sind zwar schön angezogen – in seidenen Hosen und Bikinioberteilen, ein paar Schleiern, nicht besonders verdeckt, aber als attraktiv gelten sie nicht. Roc sieht sie als Ware, die, wenn er sie als Ehefrauen („lawful wedded wives“²¹⁴) versteigert, einen guten Preis machen werden. Die Männer, die die Mädchen ersteigern, wissen nicht, was sie mit ihnen anfangen sollen.

Pirat: „Now that I got her, what does I do with her?“²¹⁵

Sie werden als schöne Schmuckstücke gesehen, die nach der Versteigerung tatsächlich weggetragen werden. Sie sind schön und nicht besonders nützlich. Ein schönes Kleid und gutes Aussehen ist nicht alles, was notwendig ist, um gut anzukommen. Als Spitfire Hawke später die Prinzessin überlassen will, fragt auch er was er, denn mit ihr machen soll. Für ihn ist genug, dass sie in Sicherheit ist – er begehrt sie nicht. Keine besonders hohe Meinung von indischen Prinzessinnen wird hier transportiert.

Spitfire: „A china doll, a porzellan puppet who is no more use to herself than she is to any other man.“²¹⁶

Für Spitfire ist das Wichtigste, dass sie Hawk vertrauen kann. Nach und nach hat sie das Gefühl, dass sie das kann.

Spitfire: „The kisses you´ve had from me, you´ve had freely, because I wanted them myself. So there´s no need for lies between us, there is no need for you to say that you love me, if it isn´t true.“²¹⁷

Als er ihr Vertrauen verletzt, indem er mit der indischen Prinzessin flüchten will, ist sie so tief getroffen, dass sie ihn am liebsten umbringen würde. Roc findet das alles nicht so

²¹³ Spitfire: „Ich denke, ich bevorzuge es, wenn Ihr Junggeselle bleibt. [zieht ihr den Schleier weg]. Ich kann Euch nicht mal Vorwürfe machen.“

²¹⁴ „rechtmäßig verheiratete Ehefrauen“

²¹⁵ Pirat: „Jetzt, wo ich sie habe, was mach ich denn mit ihr?“

²¹⁶ Spitfire: „Eine Porzellanpuppe, die zu nichts nutze ist und keinem Mann etwas bringt.“

²¹⁷ Spitfire: „Ich habe dich geküsst, weil ich dich selber küssen wollte. Wir müssen uns nicht anlügen. Du musst mir nicht sagen, dass du mich liebst, wenn es nicht wahr ist.“

tragisch, eher amüsan. Er ist froh, Spitfire zurück gewonnen zu haben. Auch Hawke scheint die ganze Situation nicht besonders ernst zu nehmen. Er weiß schließlich, dass die Engländer schon im Anmarsch sind und es nur mehr eine Frage der Zeit ist, bis sie gerettet werden. Auf die Frage von Roc, warum er nicht warten konnte, bis Spitfire ihm die Prinzessin übergeben hätte, meint er nur schulterzuckend: „Oh. I don't know... Just... Spring time.“²¹⁸

Spitfire ist die Einzige, für die ihre Welt zusammenbricht. Sie hat vertraut, sie hat geliebt und sie ist bitter enttäuscht worden. Trotzdem springt sie über ihren Schatten und vertraut Hawke noch ein letztes Mal, indem sie ihn losschneidet und ihm das Leben rettet.

Spitfire: „I never thought I would hate you more than when I heard what you said at the gate. But I was wrong. I hate you more now. Not because of what you did to me, because of what you are making me do now.“²¹⁹

In dem Moment gibt sie wirklich alles auf. Ihre Heimat, ihre Liebe, ihr bisheriges Leben und in weiterer Folge auch die Freundschaft mit Roc. Sie hat sich entschieden, alles auf eine Karte – die Liebe – zu setzen und auch Roc und ihre Piratenfreunde zu verraten. Sie pokert hoch und gewinnt. Hawke rettet sie und bittet für ihr Leben. Ihr Vertrauen in ihn hat sich gelohnt.

Die Liebe darf also gewinnen. Es muss neben ihr noch die Pflicht der Nation gegenüber erfüllt werden, aber Recht und Ordnung müssen nicht so weit greifen, auch Spitfire zu verurteilen. Es genügt, sie in den Händen von Hawke zu wissen, der ist Manns genug, es mit einer Piratin aufzunehmen.

Es wird zwar ein Unterschied gemacht zwischen Piratinnen und ehrbaren Frauen, aber es ist nicht so schlimm, keine ehrbare Frau zu sein. Der Unterschied zwischen einer Piratin und einer ehrbaren Frau ist, dass sich eine ehrbare Frau nicht mit solchen ungehobelten Männern wie denen auf Madagaskar abgibt. Miss McGregor, die englische

²¹⁸ „Oh, ich weiß nicht. Frühlingsgefühle...“

²¹⁹ Spitfire: „Ich habe gedacht, ich kann dich nicht mehr hassen als für das, was du am Tor gesagt hast. Aber ich habe mich geirrt, ich hasse dich jetzt mehr. Nicht dafür, was du mir angetan hast, sondern dafür, wozu du mich jetzt bringst.“

Gouvernante der Prinzessin, sagt das zu Spitfire.

McGregor: „I wanted to bring her away from you, and your men of blood. As any decent woman would.“²²⁰

Spitfire fühlt sich nicht beleidigt durch die Aussage von Miss McGregor. Sie sieht eher die Gemeinsamkeit darin, dass sie beide von Hawke, dem angeblichen Gentleman, enttäuscht worden sind. Spitfire, weil er sie angelogen hat, und Miss McGregor weil der waghalsige Fluchtplan, von dem er so überzeugt war und auf den sie sich eingelassen hat, gescheitert ist. Miss McGregor ist die einzige ehrbare Frau in diesem Film. Auch die indische Prinzessin weiß nicht, wie sie sich zu benehmen hat: dauernd und überall will sie Hawke küssen. Auch hier ist Miss McGregor die Instanz, die festlegt, was sich gehört und was sich nicht gehört. Küssen in der Öffentlichkeit, wenn andere Leute zuschauen, gehört sich nicht. Vor allem nicht, wenn ein politischer Verbündeter, die British Navy, zusieht.

McGregor: „In front of the british Navy!“²²¹ sagt sie entrüstet, die Prinzessin von Hawke wegziehend. Die englische Gouvernante ist die moralische Instanz, die richtig von falsch trennen darf.

Spitfire darf Hawke „in front of the british Navy“ küssen. Sie muss nicht auf politischen Anstand achten. Die Männer der Navy sind viel zu gut ausgebildet, als das sie auf so eine Irritation reagieren würden. Starr blicken sie geradeaus und verziehen keine Miene bei dem innigen Kuss zwischen Hawke und Spitfire an Deck des englischen Kriegsschiffes.

Errol Flynn, der Brian Hawke verkörpert, hatte in der Zeit, in der der Film gemacht wurde, schon den Ruf ein Frauenheld zu sein. In seiner Autobiographie stellt er es so dar, als ob er sich gar nicht erwehren konnte vor den Frauen, die dauernd mit ihm schlafen wollten. Die indische Prinzessin ist eine Persiflage darauf, wie Flynn diese Frauen darstellt: hübsch, dummlich und sie haben nur Küssen im Kopf, wogegen er sich kaum wehren kann.

²²⁰ McGregor: „Ich wollte sie wegbringen von Euch und Euren Halunken. Wie es jede ehrbare Frau tun würde.“

²²¹ McGregor: „Vor der gesamten britischen Marine!“

Macht/Gewalt (Peitsche)

Die Peitsche dient hier als Züchtigungsinstrument der Engländer. Die Bestrafung wird von Offizieren überwacht und hat rituellen Charakter. Nach einer vorgegebenen Anzahl von Schlägen wird der Gefangene wieder losgebunden. Der Auspeitscher der Engländer ist für seine Fähigkeiten weithin bekannt – Flogger Flower. Mit den letzten vier Schlägen „signiert“ er den ausgepeitschten Körper. Das Auspeitschen wird fast wie eine Kunst behandelt. Anders als bei anderen Filmen, wo die Peitsche von „den Bösen“ verwendet wird, haben hier die guten, korrekten Engländer dieses Mittel bei der Hand. Die Piraten verfügen über andere Mittel der Bestrafung. Diese werden vom örtlichen Frisör vollstreckt.

Barbier: „If it weren't for the hangings and throat cuttings I'd starve to death. Hangings is for crimes committed aboard ship, throatcutting is for the molesting of the females.“²²²

Spione werden an die „Tide Stakes“²²³ gebunden und ertrinken entweder oder werden vorher von Riesenkrabben gefressen. Auch Piraten halten sich an Regeln. Die „Captains of the Coast“ entscheiden über das Schicksal von Gefangenen. Wer sich behaupten und seine Forderungen durchsetzen kann, gewinnt. Kapitän Kidd, der den Vorsitz hat, wird von Kapitän Roc herausgefordert. Er sei nicht mehr streng genug, das Alter habe ihn milde gemacht.

Roc: „It was during your youth that your name was to be feared along the Seven Seas.“²²⁴

Kidd nimmt die Herausforderung nicht an – es kommt nicht zum Streit zwischen den Piraten, wir erfahren nicht, wie dieser gelöst worden wäre. Obwohl die „Captains of the Coast“ zu sechst sind und dementsprechend viele Schiffe haben sollten, haben sie dem einen Kriegsschiff der Engländer nicht viel entgegenzusetzen. Dadurch, dass die

²²² Barbier: „Wenn es nicht das Hängen und das Halsdurchschneiden gäbe, würde ich glatt verhungern. Gehängt wird man für Vergehen, die am Schiff passieren, das Halsdurchschneiden ist die Strafe dafür, wenn man Frauen belästigt.“

²²³ Pfähle, die bei Flut unter Wasser sind

²²⁴ Roc: „Während Eurer Jugend musste Euer Name gefürchtet werden auf allen Meeren.“

Verteidigungsanlage zerstört ist, versenkt das englische Kriegsschiff jedes im Hafen liegende Schiff. Was mit den anderen Piratenkapitänen und mit der Zivilbevölkerung passiert, erfahren wir nicht.

Obwohl Hawke im ganzen Film nicht besonders viel Macht hat, bekommt er dennoch immer alles, was er will. Er beherrscht mehr die subtilen Wege. Er ist sehr selbstbewusst und eigenständig in dieser Hinsicht. Er bringt Menschen dazu, das zu tun, was er will, ohne es direkt zu verlangen. Genau wie Pierre aus *Anne of the Indies* ist er Spion und setzt seine Mittel subtil ein, um zum Ziel zu gelangen.

Spitfire droht oft mit Gewalt, wenn ihr etwas nicht passt. Sie hat auch schon einmal einen Mann umgebracht, der ihr zu nahe gekommen ist. Sie hat sich ihre Position auf der Insel voller Männer dadurch erarbeitet, dass sie den Ruf hat, vor nichts zurückzuschrecken. Sie würde töten, um sich zu verteidigen. Während sich alle anderen vor ihr fürchten, bietet ihr Hawke die Stirn und antwortet ihr ähnlich. Er droht ihr, sie wie ein ungezogenes Kind zu verhauen. Eine sehr demütigende Art der Bestrafung, die wieder ein Zitat auf einen S/M-Kontext darstellt.

Hawke: „I’ll accept this arrangment. But I am warning you, you draw one more pistol, than you gonna find yourself across my knees.“²²⁵

Der indische Mogul hat indirekt viel Macht, da die Furcht vor seinem Zorn Hawke zu waghalsigen Taten verleitet. Der Mogul könnte sich an England rächen, sollte seiner Tochter etwas zustoßen.

Englischer Offizier: „That would be the massaker of every Englishman in India.“²²⁶

Es ist klar, dass um jeden Preis verhindert werden muss, den Mogul von Indien zu verärgern. Davor haben die Engländer mehr Angst als vor den Piraten. Roc weiß gar nicht, mit was für einer mächtigen Figur er sich anlegt. Als er das indische Schiff erspäht und Hawke sagt, wem es gehört, muss er zweimal nachfragen weil er den Namen nicht

²²⁵ Hawke: „Ich nehme das Geschäft an. Aber ich warne Euch, solltet Ihr noch einmal versuchen eine Pistole gegen mich zu ziehen, dann werde ich Euch übers Knie legen.“

²²⁶ Englischer Offizier: „Das würde den Tod eines jeden Engländers in Indien zur Folge haben.“

kennt und auch nicht weiß, wer das sein soll. Wissen und geschicktes Taktieren ist hier ein mächtiges Mittel, um zum Ziel zu kommen. Hawke kann sich nur auf seinen Verstand und seine schnelle Kombinationsgabe verlassen. Das, sein heldenhafter Charme und sein Mut bringen ihn schlussendlich ans Ziel.

4.3.3. Bedeutung der Filme für den Produktionszeitraum

Während des Zweiten Weltkrieges waren auf beiden Kontinenten (Europa und USA) Frauen in neue Rollen geschlüpft: als Arbeiterin in der Kriegsproduktion, als Oberhaupt der Familie den abwesenden Mann ersetzend, gab es für Frauen Plätze mit mehr Selbstbestimmung und mit mehr Selbstbewusstsein wahrzunehmen als noch vor dem Krieg. Die Aufregung um diese Emanzipation in den patriarchal strukturierten Gesellschaften der USA und Europas war nicht verwunderlich. Zwar schieden 1945/46 2 Millionen Frauen in den USA aus dem Erwerbsleben wieder aus – der Frauenanteil an der erwerbstätigen Bevölkerung blieb mit ca. 29% trotzdem erheblich höher als vor dem Krieg. (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 377). Dazu kam, vor allem in den USA, die Angst vor einer erneuten Wirtschaftskrise nach dem Krieg. Männer hatten Angst, keinen Arbeitsplatz zu finden. Die Propaganda, die Frau zurück in die Kleinfamilie mit Haushalt und Kindern zu schieben, lief auf Hochtouren. Haushaltsgeräte und Kosmetikartikel wurden für die nächsten 30 Jahre zum beliebtesten Weihnachts-, Geburtstags- und Jahrestagsgeschenk für die Ehefrau und Mutter. Frauenratgeber versuchten die Frauen beim Zurückfinden in ihre alten Rollen zu unterstützen:

"Halten Sie das Abendessen bereit. Planen Sie vorausschauend, evtl. schon am Vorabend, damit die köstliche Mahlzeit rechtzeitig fertig ist, wenn er nach Hause kommt. So zeigen Sie ihm, dass Sie an ihn gedacht haben und dass Ihnen seine Bedürfnisse am Herzen liegen. [...] Hören Sie ihm zu. Sie mögen ein Dutzend wichtiger Dinge auf dem Herzen haben, aber wenn er heimkommt, ist nicht der geeignete Augenblick, darüber zu sprechen. Lassen Sie ihn zuerst erzählen und vergessen Sie nicht, dass seine Gesprächsthemen wichtiger sind als Ihre. Der Abend gehört ihm.[...] Machen Sie sich schick. Gönnen Sie sich 15 Minuten Pause, so dass Sie erfrischt sind, wenn er ankommt. Legen Sie Make-up nach, knüpfen Sie ein Band ins Haar, so dass Sie adrett aussehen..."

(Das Handbuch für die gute Ehefrau; 1955)

So einem Frauenbild stehen sowohl Anne Providence als auch Spitfire Stevens diametral entgegen. Anne muss aus diesem Grund sterben, Spitfire wird in die Obhut eines alten Kämpfers gegeben, der mit solchen Frauen umzugehen weiß und sie nötigenfalls „übers

Knie legen“ kann.

Die Filmproduzierenden sind darauf aus, das aus dem Lot geratene Frauenbild wieder zurechtzurücken. Ob dies aus ideologisch belehrenden Gründen oder aus dem gesellschaftlichen Zeitgeist heraus entsteht, ist von Fall zu Fall verschieden. In vielen Filmen dieser Zeit werden selbstbestimmte Frauen als psychisch krank, unzurechnungsfähig oder zumindest unfähig, das eigene Leben in den Griff zu bekommen, dargestellt. Sie brauchen einen Mann an ihrer Seite, der für sie den Alltag und ihr Leben regelt. Marilyn Monroe ist das Paradebeispiel dieser Zeit. Sie ist sich durchaus dessen bewusst, was sie will – meistens: einen reichen Mann heiraten. In ihrer naiven, fast kindlichen und doch unglaublich sexy Art (heute noch gilt die Monroe als Sexsymbol) bezaubert sie die Männer, die sie schließlich aus dem für eine Frau unschicklichen, wenn auch selbstständigen Leben als Tänzerin, Showgirl, Schauspielerin oder Nachtclubsängerin befreien. In keinem Film hat sie eine eigenständige Zukunft ohne einen Mann (vgl. Seeßlen/Weil 1980; 187). „Die Realität kann anscheinend von ihr nicht ohne den Schutz eines Mannes bewältigt werden. Die emanzipative Tendenz im Mythos der Marilyn Monroe liegt also nicht so sehr in ihrem Verhältnis zu Männern, sondern in dem zu ihrer Sexualität“ (Seeßlen/Weil 1980; 189). Mit ihrer Sexualität können beide Frauen aus den untersuchten Filmen sehr frei umgehen: sowohl Spitfire als auch Anne machen keinen Hehl daraus, wen sie begehren.

Die zweite Variante, wenn die Frau nicht „gezähmt“ werden kann, ist, sie ihrem Wahnsinn, dem Alkoholismus, der Neurose verfallen zu lassen und sie einzusperren. Neurotischer Sexualität – wie Liz Taylor sie verkörperte - konnten nur echte Kerle wie Marlon Brando oder James Dean etwas entgegensetzen, notfalls Gewalt und dann war die Frau selber schuld, dass sie den Mann so weit gebracht hatte.

Anne Providence ist eine solche Frau. Sie ist besessen von ihrer Rache – zunächst an den Engländern, dann an Pierre und Molly für ihren Verrat an ihr. Eine Neurose derartigen Ausmaßes hat keine Chance auf Heilung, nicht mal ein Mann kann ihr da noch helfen. Sie muss unweigerlich sterben.

Spitfire Stevens hat sich glücklicherweise vorher schon entschieden, dieses Leben hinter sich zu lassen. Sie will weg von der Piraterie und ist bereit, sich einem Mann unterzuordnen, um ein neues Leben zu beginnen. Brian Hawke ist männlich genug, hier

das Ruder zu übernehmen. Er kann die neurotische Sexualität und den Eigensinn dieser Frau bändigen, notfalls, indem er ihr androht, sie übers Knie zu legen – also auch hier der Bezug auf Gewalt als legitimes Mittel einer starrsinnigen Frau gegenüber. Errol Flynn ist zu dem Zeitpunkt bereits zum dritten Mal verheiratet, sein Ruf als Mann, dem keine Frau widerstehen kann und der keiner Frau widerstehen kann, ist ausreichend gefestigt. Die Rolle des Brian Hawke ist durchaus selbstironisch angelegt. In seiner Biographie beschreibt er ausführlichst all die Probleme, die er „wegen Frauen“ hatte – seien es eifersüchtige Ehemänner, habgierige Exfrauen, die nur auf sein Geld aus wären, eine Frau, die vor Gericht aussagte, von ihm vergewaltigt worden zu sein – er wurde freigesprochen, die Geschichte war mehr als ein Jahr lang in den Medien – Frauen, die um jeden Preis versucht hätten in sein Bett zu kommen. Der Satz: „I never have trouble with women, honestly, never. Merely because of them“²²⁷ ist typisch für sein Selbstbild. In gewisser Art und Weise hat er seine Filmrollen nicht gespielt – es waren einfach Teile von ihm und seinem Leben. Er schreibt in seinem Tagebuch:

„It seems absurd, ridiculous and laughable that somebody should tell me how to behave during my brief span here on this earth. I feel like rebelling every time I think of it. A rough, bemused, rugged individualist, I was born this way and that is the way I will die. I have no clear-cut system of philosophy. I want none. I want no design for living, I want no one to tell me how to live. I will take it from day to day. I follow no leaders, no set of rules, and don't anyone lay down rules for me.“ (Flynn 2003; 413)²²⁸

So waren auch seine Rollen. Er hat oft den Piraten, den Draufgänger gespielt. Seine anderen Abenteuerfilme verliefen nach ähnlichen Mustern. Auch er beugt sich nicht der bürgerlichen Ordnung, genau wie der Pirat. Er geht seinen hedonistischen Wünschen nach ohne Rücksicht darauf, was sich schickt und was nicht. Diese Selbstinszenierung setzt er in seinem Leben fort. Sie passt in das Bild der heroischen Hollywood-Helden, der „echten draufgängerischen Männer“, die er in seinen Filmen verkörpert.

²²⁷ „Ich habe nie Probleme mit Frauen, wirklich, nie. Eher wegen ihnen.“

²²⁸ „Es kommt mir absurd, lächerlich und komisch vor, dass mir jemand erzählt, wie ich mich in der kurzen Zeit, die ich auf der Welt bin, benehmen soll. Ich möchte dagegen rebellieren, wenn ich nur daran denke. Ich bin ein rauher, verwirrter, wilder Einzelgänger. So bin ich geboren worden und so werde ich sterben. Ich hab kein klares philosophisches Konzept. Ich will auch keines. Ich möchte keinen Plan für mein Leben, ich möchte nicht, dass mir jemand sagt, wie ich leben soll. Ich will mich jeden Tag neu entscheiden. Ich folge keinen Führern, keinem Regelwerk und es soll niemand wagen, sich für mich Regeln auszudenken.“

„Don't let anybody tell you sex isn't the most important drive in life – except hunger. Otherwise there would be no humans on earth, no other life of any kind. I pretend to be nothing but realistic“ (Flynn 2003; 415)²²⁹

Er ist ein Star und scheint alle Freiheiten der Welt zu genießen. Allerdings ist auch die Rolle des männlichen Draufgängers gesellschaftlich geprägt. Auch an sie sind Erwartungen geknüpft, die man nicht so einfach ignorieren kann. Flynn geht letztendlich an seiner Selbstinszenierung zu Grunde. Nach mehreren Ehen und Kindern, vielen Geliebten, waghalsigen Abenteuern auf seinem Boot, Häusern, die er kauft und verkauft, wie es ihm gerade passt, etlichen Skandalen, die in den nationalen und internationalen Medien für Schlagzeilen sorgen, erleidet er, von seiner Drogen- und Alkoholabhängigkeit gezeichnet, einen schweren Herzanfall. Er stirbt vier Monate nach seinem fünfzigsten Geburtstag. Es ist nicht ganz klar, ob es ein natürlicher Tod war oder ob er Selbstmord begangen hat. In der realen Welt überlebt also auch der männliche „Pirat“ derartige Exzesse nicht unbedingt. Liest man Flynns Biographie, so zeigen sich darin tatsächlich etliche Parallelen zu den von ihm dargestellten Filmfiguren. Gleichzeitig verharmlost er seine sexuellen Exzesse und Drogenparties, indem er sie mit seinen abenteuerlichen Filmfiguren in Verbindung bringt und so die Rolle des Jungen, der nicht erwachsen werden will, argumentiert.

Was in beiden Filmen noch auffällt, ist die zentrale Rolle, die Spionagetätigkeit bereits innehat. Wir befinden uns am Beginn des Kalten Krieges und zumindest der Mythos der gegenseitigen, andauernden Spionage zwischen der kommunistischen Welt (UdSSR, China, Korea, Vietnam, DDR, Jugoslawien) auf der einen Seite und der kapitalistischen Welt (USA, Großbritannien, Frankreich, BRD) auf der anderen Seite wird in den nächsten 40 Jahren in Büchern, Romanen, TV-Serien, Filmen, Dokumentationen, Theaterstücken und politischen Propagandainstrumenten ausreichend bedient und bespielt werden. In den beiden untersuchten Filmen sind die Männer die Spione, die sich beim Feind einschleichen und mehr (Brian Hawke) oder weniger (Pierre La Rouchelle) erfolgreich ihre Mission – die GegnerInnen auszuspionieren und den Engländern

²²⁹ „Lass dir von niemandem erzählen, Sex wäre nicht wichtigste Kraft im Leben, die uns vorwärtstreibt – außer vielleicht Hunger. Andernfalls gäbe es keine Menschen auf der Welt, es gäbe überhaupt kein irgendwie geartetes Leben. Ich will das nur realistisch sehen.“

auszuliefern – bestreiten.

Against all Flags ist in diesem Setting sicherlich der Film, der auf aktuelle weltpolitische Ereignisse Bezug nimmt. Hier geht es hauptsächlich um die Missetaten der Piraten, die den Handel mit dem Osten bedrohen. Auch in der Realität war in den 50er Jahren nicht klar, wie sich die internationalen Beziehungen mit Asien gestalten würden. Ob die UdSSR ihren Einflussbereich ausweiten würde und ob es dem Westen dann noch möglich sein würde, mit dem Nahen und Fernen Osten zu handeln (wieder einmal ging es damals vor allem um Öl). Die Pirateninsel wird von den „Captains of the Coast“ verwaltet, deren Zusammentreffen so aussieht, wie sich Hollywood den Obersten Sowjet vorstellt, und die über das Schicksal von Einzelpersonen befinden. Die amerikanische Öffentlichkeit war zunehmend auf der Suche nach den Kommunisten im eigenen Land. Sowohl die Innenpolitik als auch die Außenpolitik waren von der Ideologie des Antikommunismus geleitet (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 382). Der Marshall-Plan (European Recovery Program - 1947/48) sah eine wirtschaftliche Unterstützung für europäische Länder vor, um den industriellen Wiederaufbau zu beschleunigen und den möglichen Erfolgen kommunistischer Parteien entgegenzuwirken. Gleichzeitig boten diese Unterstützungen der amerikanischen Wirtschaft neue Absatzmärkte und stärkten so weiterhin den wirtschaftlichen Aufschwung der USA.

Anfang der 50er Jahre verschaffte sich ein republikanischer Senator aus Wisconsin – Joseph McCarthy – mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit, als er behauptete, im Außenministerium würden Kommunisten arbeiten. Seine Behauptungen stellten sich, durch einen eigenen Unterausschuss untersucht, als falsch und erfunden heraus. Trotzdem konnte er sich die Medien zunutze machen und fand genügend AnhängerInnen, die seine Verdächtigungen und Beschuldigungen anhörten und glaubten.

„Nachdem bekanntgeworden war, daß die Russen 1949 einen erfolgreichen Atomtest durchgeführt hatten, und 1950 aufgedeckt wurde, daß der britische Wissenschaftler Klaus Fuchs 1950 atomare Geheimnisse an die Sowjetunion verraten hatte, stieg das Mißtrauen gegenüber dem Kommunismus“ (Fischer Weltgeschichte 1999; 385).

In dieser gesellschaftspolitischen Stimmung fielen die „Aufdeckungen“ von McCarthy auf

fruchtbaren Boden und steigerten den ohnehin schon dramatisch aufgebauschten Antikommunismus der amerikanischen Gesellschaft fast zur Hysterie. War jemand aktuell oder in der Vergangenheit Mitglied oder in Verbindung mit einer linksgerichteten, liberalen, bürgerrechtsorientierten Organisation, war diese Person verdächtig und wurde ab September 1950 von der Behörde zur Überwachung subversiver Betätigung (Subversives Activities Control Board), die per Kongressbeschluss eingerichtet worden war, kontrolliert. 1952 wurde ein weiteres Gesetz verabschiedet, das alle ausländischen Besucher der Vereinigten Staaten auf ihre Loyalität überprüfte (vgl. Fischer Weltgeschichte 1999; 386) Bis in die 90er Jahre wurden alle Personen, die in die USA einreisten, gefragt, ob sie Mitglied einer kommunistischen Organisation sind oder waren.²³⁰ Gegen beide Gesetze legte Präsident Truman sein Veto ein, wurde allerdings überstimmt.

Gleichzeitig war die Spionage, die die westlichen Verbündeten gegen die kommunistischen Länder betrieben, legitime Akte der Landesverteidigung. Der mutige Offizier Hawke ist ähnlich wie der britische Geheimagent James Bond, auf sich allein gestellt und verdankt es nicht zuletzt seinem verführerischen Charme, dass sein Unternehmen von Erfolg gekrönt ist.

In der Rezension, die die New York Times am 25. Dezember 1952 über den Film veröffentlicht, wird auf die politischen Umstände nicht eingegangen. Es geht um Errol Flynn und sein Sexappeal.

„Of course, since Mr. Flynn is a veteran cinema gentleman of fortune he is a most professional operator on a quarterdeck, in a romantic engagement or with a rapier or pikestaff. The fact that Anthony Quinn, as villainous a captain as ever guarded the secretly hidden batteries that make Diego Suarez, the pirates' stronghold, an impregnable fortress, is suspicious of our athletic hero is of small moment. Before a devotee can say Madagascar, Diego Suarez' guns are spiked; the pirate craft has been

²³⁰ In dem aktuellen Formular zur Einreise (I-94W) wird nicht mehr nach kommunistischen Organisationen gefragt, sondern nach Verbindungen zum Nationalsozialismus oder Völkermord:

„C: Have you ever been or are you now involved in espionage or sabotage; or in terrorist activities; or genocide; or between 1933 and 1945 were involved, in any way, in persecutions associated with Nazi Germany or its allies?“ (http://amsterdam.usconsulate.gov/uploads/images/n27a8u5lJKZnyl3zjJJC0Q/I-94_back.jpg; 1. April 2008)

boarded, Miss O'Hara has quit being the spitfire she is to melt into our man's arms and, with clemency at hand, ready to make the most of the situation.“ (A.W. 1952)²³¹

Die einzige Kritik, die laut Times an dem Film geäußert werden kann, ist, dass sich Flynn der indischen Prinzessin gegenüber als „just a man“ bezeichnet, wo dies doch überhaupt nicht der Wahrheit entspricht und er viel mehr ist als „nur ein Mann“.

In den österreichischen Zeitungen konnte ich über *Against all Flags* keine Kritiken finden. Der Film hatte am 8. Mai 1953 in Österreich Premiere. In der Ankündigung heißt es nur:

„Von einem weiblichen Piratenkapitän, der einem englischen Offizier, der sich als angeblicher Deserteur in eine Piratenfestung schwindelt, das Leben rettet. Er macht den Platz sturmreif, verschafft aber ihr, die er liebt, Pardon und rettet nebenbei die Tochter des Großmoguls.“ (Paimanns Filmlisten 1953)

Kürzer und undramatischer könnten man die Handlung wohl kaum zusammenfassen. Allerdings waren Paimanns Filmlisten immer schon sehr knapp in ihren Beschreibungen. *Anne of the Indies* wird ähnlich trocken in zwei Sätzen erzählt.

„Eine Frau, die als Seeräuber ihren Mann stellte, verdarb sich aber um eines spionierenden Offiziers willen mit ihrem Lehrmeister. Er versenkte sie mit ihrem Schiff, als sie dem trotz dem Geliebten und seiner Frau das Leben rettete.“ (Paimanns Filmlisten 1952).

Die Premiere von *Anne of the Indies* war am 9. Jänner 1953 in Wien. Der Film an sich wird mehr als Posse rezensiert. Hätte man sich doch lieber bei einem spannenden Abenteuerfilm amüsiert, so ist man gezwungen, zum Schluss die Niederlage von Anne in Kauf zu nehmen. Die Presse schreibt am 14. Jänner 1953: „Hier, in den Gewässern

²³¹ „Da Herr Flynn ein erfahrener Kinoheld ist, weiß er, wie man sich an Bord eines Schiffes verhält, ist geschickt bei romantischen Begegnungen und im Umgang mit einem Rapier oder einem Enterhaken. Die Tatsache, dass Anthony Quinn den wilden Kapitän spielt, der die geheimen Kanonen, die die Insel zu einer uneinnehmbaren Festung machen, bewacht und unserem athletischen Helden von Anfang an misstraut, ist von geringer Bedeutung. Bevor der Verehrer Madagaskar sagen kann, sind die Kanonen sabotiert, das Piratenschiff geentert, Miss O'Hara hat aufgehört bissig zu sein und ist in den Armen des Helden dahingeschmolzen. Mit der Aussicht auf Begnadigung sind sie bereit, das meiste aus der Situation herauszuholen.“

Mittelamerikas, geht es am wildesten und abenteuerlichsten zu. Der Kapitän des Piratenschiffes zieht sich bei Nacht Pyjamas an und bald erkennt man an solchen und ähnlichen Indizien, daß er eine Frau ist. Selbstverständlich bricht durch die rauhe Schale Liebe in ihr weiches Herz. Aber bei Seeräubern gibt es kein Happy End, das widersprüche der Moral aller Gangsterfilme. Also wird man zu Tränen gezwungen, wiewohl man gern lachen möchte, und es wird weiter gekämpft bis zur Selbstvernichtung.“ (Die Presse; 14. Jänner 1953; Seite 4)

Anne als Piratenkapitänin wird verniedlicht, indem ihr Pyjamas angedichtet werden, die ihre Maskerade aufdecken – im Film ist nach den ersten sieben Minuten klar, dass Anne Providence eine Frau ist. In der Nacht trägt sie tatsächlich einmal ein Nachtgewand – allerdings ein Nachthemd, keine Pyjamas. Auch von der moralischen Seite her ist klar: wäre sie keine Seeräuberin gewesen, hätte sie mit einem Happy End und der Erfüllung ihrer Liebe rechnen können. Sehr augenfällig das Bild, das auf die Karibik geworfen wird. An den Orten, wo es „am wildesten und abenteuerlichsten“ zugeht, dort ist auch damit zu rechnen, dass Frauen Männerkleidung tragen und als Kapitäne ein Schiff kommandieren. Der exotischen Karibik Wildheit und Abenteuer anzudichten ist eine in den Medien gängige Praxis, die auch Wolfgang Dietrich (2002) in seinem Buch *Samba Samba – Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts* beschreibt.

In den amerikanischen Rezensionen wird Jean Peters, die Anne Providence verkörpert, als schöne Frau und Schauspielerin noch mehr hervorgehoben. Die New York Times schreibt nach der US-Premiere im Oktober 1951 über den Film: „A beautiful female pirate whose greatest mistake seems to be that she bestows her love and confidence too freely upon a captured French cavalier is the highly romantic heroine of the latest Technicolor make-believe from Twentieth Century-Fox [...]“ (Crowther, New York Times 25.October 1951).²³²

Hier kommt über ihr Schicksal fast Bedauern zum Ausdruck. Kein Wort von dem Mann-Weib, das seine Grenzen überschreitet und gebannt werden muss. Auch die Kumpane

²³² „Eine schöne Piratin, deren größter Fehler ist, dass sie ihre Liebe und ihre Vertrauen zu schnell an einen gefangenen französischen Kavaliere verliert, ist die romantische Heldin des neuesten Technicolor-Märchens von Twentieth Century Fox.“

der Piratin werden augenzwinkernd gutmütig beschrieben:

„[...] James Robertson Justice looks mild als a bloodthirsty, sentimental Scotsman who watches over Miss Peters out of one good eye and Herbert Marshall looks pallid as gentleman-doctor gone to see who attends the wounds of the victims of the occasional mayhem and clucks over the lady like a nervous hen.“ (Crowther New York Times 25. October 1951).²³³

Ein bisschen Verachtung schwingt mit für einen unzureichend blutrünstigen Piratenfilm, in dem alle außer Blackbeard ausschauen „like good, normal middle-class people“ (ebenda).²³⁴

Anne of the Indies und *Against all Flags* sind als Botschaft hauptsächlich an ein weibliches Publikum gerichtet. Nach den rauen Kriegsjahren sollen die Frauen wieder daran erinnert werden, dass ihr Platz zu Hause ist. Die Weltmeere zu besegeln ist Männersache. Spitfire wäre bereits gerne die feine Dame, die von allen respektvoll behandelt und bewundert wird. Sie benötigt lediglich noch den Gentleman, der ihr bei der Transformation dorthin behilflich ist und ihr mit Rat und Tat zur Seite steht und der sie wegbringt von der Pirateninsel, auf der ein respektvolles Leben für Frauen nicht möglich ist.

Zusammenfassung

Besonders *Anne of the Indies* richtet sich mit seiner Aussage an ein weibliches Publikum: Karriere (ökonomische Freiheit und Unabhängigkeit) und Liebe lassen sich nicht verbinden. Auch auf die Frage, für welches von den beiden man sich entscheiden soll, hat der Film eine Antwort: selbstverständlich für die Liebe.

Beide Filme haben starke Protagonistinnen. Im Unterschied zu den vorher untersuchten Filmen sind die weiblichen Hauptrollen sehr selbstbestimmte und eigenständige Figuren.

²³³ „... James Robertson Justice schaut harmlos aus als blutrünstiger, sentimentaler Schotte, der über Miss Peters mit nur einem guten Auge wacht, und Herbert Marshall wirkt farblos als Gentleman-Doktor, der schaut, wer die Wunden versorgt, die bei den gelegentlichen schweren Körperverletzungen entstehen, und der sich um die Lady sorgt wie eine nervöse Glucke.“

²³⁴ „wie brave, normale Mittelstandsbevölkerung“

Beide Figuren müssen ihre Selbstbestimmung aufgeben und werden grundlegend geändert: Anne stirbt, Spitfire wird in das Korsett der ehrbaren Frau gezwängt.

Zum ersten Mal werden Frauen im Piratenfilm in handlungsbestimmende Positionen gebracht: beide befehligen ein eigenes Schiff und sind selbstständige Unternehmerinnen. Im gesellschaftspolitischen Kontext haben im Zweiten Weltkrieg, noch mehr als im Ersten Weltkrieg, Frauen an ökonomischem und politischem Terrain gewonnen. Der patriarchale Backlash nach dem Krieg ist nicht mehr so einfach zu vollziehen wie noch in den 1930er Jahren. Die Strafe für unkonformes Verhalten fällt im Film daher härter aus: im Fall von Anne mit dem Tod, im Fall von Spitfire mit der Androhung von körperlicher Gewalt. In beiden Filmen wird der nicht konformen Frauenfigur eine angepasste Figur als Gegenbeispiel gegenübergestellt, um ein Leitbild zu geben, woran sich Frauen im Streben nach dem Ideal orientieren können.

Das zweite bestimmende Thema beider Filme ist Spionage. Beide männlichen Hauptdarsteller sind Spione der Engländer, diese mutieren im Piratenfilm immer mehr zu dem Paradebeispiel für die "gute und gerechte Nation". Beide spionieren Piratennester aus mit der Absicht, die PiratInnen der Gerichtsbarkeit auszuliefern. Besonders in *Against all Flags* ist das Zitat auf die realpolitische Situation, die Abgrenzungsbestrebungen zwischen der USA und der Sowjetunion im Kalten Krieg, zwischen einem kapitalistischen und einem kommunistischen politischen System, sehr deutlich. Die Pirateninsel Madagaskar ist über weite Strecken hinweg die Persiflage dessen, was sich der Mainstream der politischen Kultur in den USA unter dem politischen System der Sowjetunion vorstellt: ein zentralistischer Rat der Piraten, der sehr willkürlich Entscheidungen trifft über das Schicksal von Einzelpersonen; die scheinbare Gleichheit aller, die dennoch charismatische Führungspersonen aufsteigen lässt; die scheinbare Gleichberechtigung der Frauen, die diese nicht davor schützt, respektlos behandelt und verkauft zu werden, ganz im Gegenteil, sie erfahren von keiner Seite Unterstützung; eine kleinlich-bürokratisch verwaltete Aufteilung der Beute; das trotz der Gleichheit sehr prunkvoll ausgestattete Schiff des Kapitäns.

Im Film wird klar, dass dieses System auf Dauer nicht funktionieren wird. Die Intervention des Protagonisten beschleunigt also nur einen natürlichen Zerfallsprozess. Die Legitimität der Intervention steht nicht zur Debatte.

Freiheit und Unabhängigkeit werden wieder zu Werten, die Einzelpersonen in deren

individueller Entscheidungsfreiheit zustehen. Gleichzeitig wird weiterhin die Verantwortung des Einzelnen gegenüber der Heimatnation betont: die Aktionen, die der Protagonist in *Against all Flags* setzt, haben weltpolitische Auswirkungen auf die Situation der EngländerInnen, die in Indien leben. Er ist sich dieser Verantwortung bewusst und handelt dementsprechend. Der ("kommunistische") Pirat kümmert sich nicht um das Schicksal seiner Heimat Madagaskar. Er trifft seine Entscheidungen nur zu seinen eigenen Gunsten. Die politische Kultur der USA ist in den 50er Jahren stark geprägt von zwei Entwicklungen: Einerseits erfolgt eine starke Individualisierung in kleinfamiliären Strukturen (Stichwort: Suburbia), andererseits die Tendenz, sich als weltpolitische Größe zu verstehen und sich ins globale politische Geschehen einzumischen. Auch auf einer ideologischen Ebene finden harte Auseinandersetzungen statt, Der Kalte Krieg wird nicht nur auf der Ebenen von militärischer und ökonomischer Überlegenheit geführt. Diese Vielschichtigkeit wird auch in den beiden Filmen vermittelt.

5. Aktuelle Entwicklungen

5.1. Flaute im Piratengenre

Mitte der 1950er Jahre verschwinden langsam Piratenfilme aus dem „Movie Business“, zumindest als ernstgemeinte Abenteuerfilme. Was bleibt, sind Kinderfilme, Musicals und italienische Piratenfilmproduktionen, die, ähnlich wie der Italo-Western, das Genre persiflieren. Die globale Veränderung der Weltpolitik und der technische Fortschritt machen das Piratengenre offensichtlich inattraktiv für Hollywood. Wie bereits in Kapitel 2.3. beschrieben, verändert sich das Studiosystem in Hollywood in den 1950er Jahren grundlegend. Independent Produktionen, die an keines der großen Studios gebunden sind, und Filme aus Europa (Italien, Frankreich, Deutschland) drängen verstärkt auf den amerikanischen Filmmarkt (vgl. Hobsbawm 2007; 621f).

In den 1960er Jahren beginnen Jugendliche gegen den biedereren Lebensstil ihrer Elterngeneration zu protestieren. Dem amerikanischen Mittelstand geht es gut, das friedliche Leben in den Suburbs der großen Städte mit Haus, Auto, Fernsehen und Barbecue am Sonntag hat sich eingestellt. Die Kinder dieser Generation – die bald unter dem Sammelbegriff „Hippies“ bekannt werden sollten – wollten aus den strengen,

konservativen Strukturen ausbrechen.

„Wie die Beat-Leute waren die Hippies das lebende Gegenbild zur betäubenden Langeweile der US-Konsumgesellschaft mit ihren anonymen Vorstädten, Doppelbetten, einheitlichen Autos, Verblödung durch Fernsehserien, dem Blick durch geblümete Gardinen auf die identisch geblühten Gardinen der Nachbarn.“ (Miles 2003; 9)

In den nächsten fünf Jahren entwickeln sich, vor allem in den Städten der amerikanischen Süd-Westküste, rund um San Francisco und Los Angeles, aber auch in Europa, hier vor allem in London und Paris, Zentren einer neuen Gegenkultur: freie Sexualität, Liebe und Friede waren die Hauptbotschaften der Jugendlichen „Die „lockere“ Sexualmoral in gegenkulturellen Kreisen trug dazu bei, alle Geschlechterrollen in Frage zu stellen, auch, ob Frauen die Hausarbeit erledigen, kochen und waschen mussten, während sich ihre bekifften Partner unter dem Kopfhörer auf die neuesten Sounds eingroovten.“ (Miles 2003; 13). Der Lebensstil Hippie-Bewegung gab zwar Männern die Freiheit, zu tun und lassen, was sie wollten, im Endeffekt blieb die Verantwortung für die Kinder, den Haushalt und oft auch das Familien- oder Kommuneneinkommen an den Frauen hängen. Die 1961 auf den Markt gekommene Anti-Baby-Pille ermöglichte auch Frauen einen kontrollierteren Umgang mit ihrer Gebärfähigkeit. Das trug zu einem freieren Umgang mit der Wahl der Sexualpartner bei. Die Geburt der Frauenbewegung wird in den USA mit der Störung der Übertragung der Miss-America-Gala am 7. November 1968 in Atlantic City festgemacht. Frauen entrollten Banner, hielten Plakate und Transparente hoch, um gegen den Schönheitswahn zu demonstrieren und brachten die Live-Show tatsächlich für zehn Minuten zum Erliegen (vgl. Miles 2003; 14).

1964 hatte Dr. Martin Luther King als erster Schwarzer und überhaupt jüngster Nominierter den Friedensnobelpreis für seine Verdienste um die Bürgerrechtsbewegung erhalten. Seine berühmte Rede und der viertägige Protestmarsch von Selma, Alabama, nach Washington D.C. führten dazu, dass Präsident Lyndon B. Johnson am 6. August 1965 ein Gesetz unterschrieb, womit Afro-AmerikanerInnen endlich das Wahlrecht zuerkannt wurde (Miles 2003; 56).

Politische Attentate waren auf der Tagesordnung: Am 22. November 1963 wurde John F. Kennedy in Dallas erschossen, Malcolm X, ein schwarzer Bürgerrechtler, am 21. Februar 1965 in Harlem, New York, drei Jahre später am 4. April 1968 in Memphis Martin Luther King. Ebenfalls 1968 verübt Valerie Solana einen Anschlag auf den Künstler und Filmemacher Andy Warhol.

Das Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit ist inhärenter Bestandteil der sich entwickelnden Gegenkultur. Profit, Privatbesitz, Macht, Militär, alles, was die Freiheit einschränkt, ist verpönt und verachtet. Die Diggers beispielsweise, eine politische Theatergruppe, die in Haight Ashbury, San Francisco, das als das Herz der Hippiebewegung galt, aktiv waren, haben es sich zur Aufgabe gemacht, alles, was sie bekommen, an andere zu verschenken.

„Wie Robin Hoods des 20. Jahrhunderts hatten die Diggers keinen Anführer und wollten auch keinen. Sie bestahlen jene, die im Überfluss hatten – meistens Geschäfte und Lieferanten – und gaben jenen, die nichts hatten. Für die Kids in der Stadt symbolisierten sie eine neue Art zu denken, zu leben und Hippies zu sein. Sie waren eine Theatergruppe mit einer Vorliebe für große öffentliche Statements, die die Autorität attackierten und verwirrten – jede Art von Autorität, auch den neu gegründeten Verbund der „Haight Independent Proprietors“ (HIP). Die sie manchmal natürlich auch beklaute.“ (Miles 2003; 126f)

Vor so einem gesellschaftlichen Hintergrund war es scheinbar nicht notwendig, Spannung und Abenteuer im bürgerlichen Kino zu suchen. Die Realität bot genug Kampf, Aufregung, Abenteuer ohne, dass diese im Kino gesucht werden mussten. Freiheit und Unabhängigkeit waren Werte, die versucht wurden ins alltägliche Leben zu integrieren. Dies mag ein Grund dafür sein, warum PiratInnenfilme, denen die Darstellung von „Freiheit“ und „Unabhängigkeit“ inhärent ist, in dieser Zeit weder nachgefragt noch produziert wurden.

Nicht nur innenpolitisch, auch außenpolitisch wurde die Vormachtstellung der USA als hegemoniale Weltmacht hinterfragt. Der Krieg in Vietnam verlief keineswegs so, wie sich die militärischen Strategen das vorgestellt hatten. Der Widerstand regte sich, nicht nur international, sondern auch im eigenen Land. Der Einsatz der Napalm Bomben 1965 und die Bilder von verbrannten vietnamesischen Kindern, die durch die Weltpresse verbreitet wurden, machten das letzte bisschen Illusion zunichte, dass es sich bei dem Angriffskrieg um einen kurzen Militärschlag gegen den internationalen Kommunismus handeln würde.

Die von Kennedy erlassenen Maßnahmen gegen die Armut in Lateinamerika – er peilte eine jährliche Wachstumsrate von 2,5 Prozent an (vgl. Dietrich 1998; 113) – sollten einen kaufkräftigen Mittelstand erzeugen und den Markt für amerikanische Produkte weiter

aufbereiten. Kennedy wollten so den Kommunismus im so genannten eigenen Hinterhof mit ökonomischen, an Stelle von militärischen Maßnahmen bekämpfen. „Der Feind wurde wohl in Moskau geortet, aber – unter anderem – in der eigenen Hemisphäre bekämpft. Damit verwoben sich die Export-, Rohstoff- und Investitionsinteressen der USA derart mit ideologischen und strategischen Prärogativen, daß jede noch so harmlose soziale Veränderung im Süden Gefahr lief, als Bedrohung der nationalen Sicherheit der USA, als kommunistische Agitation verstanden zu werden.“ (Dietrich 1998; 108) Die Revolution sollte von oben verwirklicht werden, ehe sie von unten kommen konnte. Piraterie war in diesem ideologischen Kontext kaum eine hilfreiche Unterstützung. Freiheit durch Konsumfreiheit sollte die politische Debatte um BürgerInnenrechte und Befreiungsbewegungen ablösen.

Die Hippiebewegung hatte sich ab 1967 grundlegend verändert. Das letzte große Hippie-Ereignis ohne kommerziellen Hintergrund wurde von den Diggers organisiert. Es war das Be-In im Golden-Gate-Park von San Francisco im Jänner 1967. Bis zum Sommer strömten unzählige Hippie-UrlauberInnen nach Haight Ashbury. Die Bewegung war von einer subkulturellen Strömung zu einer Massenbewegung geworden. In Europa versammelten sich Studierende, ArbeiterInnen und Intellektuelle, um gegen die herrschende Ordnung zu protestieren: „In dem Zeitraum, der mit der Jahreszahl 1968 bezeichnet wird, breitete sich der Protest vom Westen in den Osten, vom Norden in den Süden und umgekehrt aus. Die Studenten protestierten nicht nur in Berkeley, Paris, Berlin und Rom, sie revoltierten, mit dem Höhepunkt im Prager Frühling, auch im kommunistischen Block und schlossen sich den Arbeitern in Lateinamerika an.“ (Della Porta 2008; 173). Währenddessen, nachdem die Teilzeithippies wieder in Schulen, Colleges, Universitäten und Arbeitsstätten zurückgekehrt waren, hatten harte Drogen, Gewalt und Kommerz in Haight Ashbury Einzug gehalten. „Vergewaltigungen waren [...] an der Tagesordnung ebenso wie Prügeleien und Abzocke mit Drogen, aber das wahre Ausmaß bekamen nur die Diggers und die Notärzte im All-Saints-Krankenhaus mit. Kaum jemand rauchte mehr Haschisch; Speed, STP und Heroin liefen LSD den Rang ab. Speedfreaks drehten oft durch und wurden gewalttätig, besonders wenn sie sich schlecht ernährten und obdachlos waren. Und Junkies kannten überhaupt keine Moral, sie taten alles, um an Geld für den nächsten Schuss zu kommen. Im Mai gab die Communication Company ein Flugblatt mit dem Slogan heraus: „Ein bewaffneter Mann ist ein freier Mann.“ Und mitten in dieses Chaos kamen täglich Dutzende naiver junger

Leute aus Kleinstädten und behüteten Mittelschicht-Gegenden.“ (Miles 2003; 195)

Die Bands, die Rockstars, die die Hippie-Bewegung geprägt hatten und in ihr groß geworden waren – Jefferson Airplane, The Grateful Dead – waren längst zu ganz normalen, erfolgreichen Rockstars geworden. „Jefferson Airplane waren durch ihre Hits zu Wohlstand gekommen. Im Mai kauften sie für 70.000 Dollar eine vierstöckige Villa mit Mahagonitafelung, Kronleuchtern und einem prächtigen Treppenhaus. Sie lag in der Fluton Street 2400, direkt gegenüber vom Golden Gate Park. Sie waren zu gewöhnlichen Rockstars geworden, mit all dem Spielzeug und Geld, das sie sich wünschten.“ (Miles 2003; 262) Vom „Summer of Love“ war nicht viel übrig geblieben, zumindest nicht in Haight Ashbury.²³⁵

Trotz ihrer kurzen Dauer hatte die Hippie-Bewegung erheblichen Einfluß auf die weitere Gestaltung der Gesellschaft. Die Frauenbewegung hatte mit der Gründung der National Organization of Women 1966 einen neuen Impuls bekommen, die Gay-Pride-Bewegung startete mit dem Christopher-Street-Liberation-Day und einem „Gay-In“ im New Yorker Central Park am 28. Juni 1970. Am 21. März 1969 wurde der erste „Tag der Erde“, der erste „Earth Day“, ausgerufen. Dieses Datum markiert den offiziellen Beginn der Grün- und Umweltschutzbewegung. Sauberes Wasser, saubere Luft und Umweltschutz wurden zu Themen, die die Welt noch jahrzehntelang beschäftigen sollten (vgl. Swoboda 2006; 50). Zweifellos ging in den späten 60er und frühen 70er Jahren ein Ruck durch die Gesellschaft, der die Welt nachhaltig veränderte. „Es war das Jahr [1970], in dem die

²³⁵ Spätestens hier scheiden sich die Geister: Was war die Hippie-Bewegung? Wie lange hat sie gedauert? Wer gehört zu den „68ern“? Was waren die Ziele der Bewegung? War es eine Bewegung? Gab es Ziele? Ingrid Gilcher-Holtey hat in dem Buch „1968. Vom Ereignis zum Mythos“ (Suhrkamp 2008) einige Beiträge zu dem Phänomen 68 gesammelt. Eine sehr empfehlenswerte Lektüre, die vor allem auch an den Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen den Ereignissen in den USA und Europa arbeitet. Ich musste beim Verfassen des Kapitels merken, wie schwer es mir fällt, eine halbwegs objektive Beschreibung der Hippie-Zeit zu liefern. Das mag vor allem an der ambivalenten Hass-Liebe zu der Zeit liegen. Selbst in der Post-Hippie-Bewegung groß geworden, geboren genau zehn Jahre später, 1978, waren die Hippies mit ihren antiautoritären Zugängen und herrschaftskritischen Drogenexperimenten natürlich große Vorbilder, ganz zu schweigen von der sehr verlockenden Vorstellung der „freien Liebe“. Gleichzeitig hat die Generation meiner Autoritätspersonen, Eltern und LehrerInnen, genau zu den Leuten gehört, die „damals“ Jugendliche waren und mehr oder weniger Teil der Bewegung. Gegen einen antiautoritären Lehrer in einem autoritären Schulsystem zu revoltieren ist nicht so einfach. Die selben Drogenexperimente, die die eigenen Eltern vielleicht gemacht haben, zu wiederholen, nicht besonders sexy. Wenn alles, was man tun kann, schon mal dagewesen ist, dann ist es nicht mehr spannend, sich Blumen in die Haare zu stecken und nach Indien auf Selbsterfahrung zu fahren. Von den gescheiterten Experimenten der „freien Liebe“ im Freundeskreis mal abgesehen. Deswegen entspringt der Fokus darauf, dass auch bei den Hippies nicht alles eitel Wonne, Sonnenschein war, und das Bedürfnis, die andere Seite jener Zeit zu zeigen, die in den Erzählungen oft hochstilisiert und idealisiert wurde, vor allem auch aus der eigenen Enttäuschung darüber, dass sich die großen Ideale doch nicht so realisieren ließen, wie die Hippies implizit versprochen hatten.

Hippie-Kultur mainstream wurde. Lange nach dem Death-of-Hippie-Marsch in Haight Ashbury machten sich lange Haare, psychedelische Muster und Hippie-Kleidung, Perlen und oft auch Marihuana in allen Teilen der amerikanischen Kultur breit. Geschäftsleute ließen sich die Haare wachsen, Talkmaster trugen Schnurrbärte und die Zeitungen versuchten vergeblich, „hip“ zu sein. [...] Die Revolution wurde zur Ware“ (Miles 2003; 351). Gleichzeitig wurde der Boden bereitet für neue Ideen: in Esalen trafen sich KünstlerInnen und Intellektuelle, religiöse Menschen unterschiedlichster Konfessionen und WissenschaftlerInnen und entwarfen gemeinsam neue, ganzheitliche, systemische Lebens- und Erziehungsideale. Eine neue Verknüpfung von Wissenschaft und Gesellschaft sowie von Ost und West fand statt. Das Esalen-Institut auf Big Sur in Kalifornien wurde zum Zentrum für neue, experimentelle Bildungs- und Gesellschaftskonzepte (vgl. Kripal 2008).

Auch an Hollywood und der Filmindustrie gingen diese Veränderungen nicht spurlos vorüber. Eine neue Generation von Regisseuren²³⁶ – Francis Ford Coppola, Jack Nicholson, Peter Fonda, Dennis Hopper – geprägt durch die Hippie-Bewegung, hielt Einzug in Hollywood. 1973 erkämpfte die Directors Guild of America die Rechte der Filmregisseure an ihren eigenen Werken. Sie hatten somit Kontrolle über die komplette künstlerische Gestaltung der Filme und wurden unabhängiger von den großen Hollywoodstudios, die sich auf die Rolle der GeldgeberInnen und Marketing-ManagerInnen beschränken mussten (vgl. Swoboda 2006; 9). Durch philosophische Einflüsse, vor allem aus Frankreich, wurde auch in Hollywood der Autorenfilm geboren. Der Film galt als Kunstwerk, in dem Musik, Bild und Drehbuch die Intention des Regisseurs (selten der Regisseurin) vermitteln sollten. Die politische Botschaft der Filme wurde eindeutiger. Filme wurden als Konstruktionen verstanden, die Realität gestalteten. Oft wurden absichtlich Dialekte oder Slangausdrücke verwendet, um sich gegen den glatten Film der 1940er Jahre abzugrenzen. Filme wie *Zabrieskie Point* (USA 1970) oder *Easy Rider* (USA 1969) verarbeiteten die Erfahrungen, Wünsche und Ängste einer Generation. Oftmals wurde auf das obligatorische Happy-End verzichtet, der Alltag fand Eingang in die Erzählstruktur, die klare Trennung zwischen Gut und Böse verschwimmt, wie zum Beispiel in *Bonnie and Clyde* (USA 1967), wo den ZuseherInnen Sympathie mit dem Gaunerpärchen nahegelegt wird oder später noch *The Godfather* (USA 1970), wo

²³⁶ In diesem Fall wäre die Verwendung der geschlechtsneutralen Form eine grobe Verfälschung der Tatsachen.

eine Mafiafamilie zum zentralen Handlungs- und Sympathieträger wird. Der Production-Code verliert in dieser Zeit jeden Rest an Einfluss und wird 1967 schlussendlich wieder abgeschafft.

Die starke männliche Dominanz in der Regie spiegelt sich auch in den verfilmten Themen wieder. Daniela Sannwald konstatiert das neue Hollywood als „buddy Kino“:

„`New Hollywood` ist ein buddy-Kino – vor und hinter der Kamera: Männerfreundschaften, deren Zerbrechen und Wiederaufleben, Gewalt, Verbrechen, Sex- und Drogenexzesse, Rockmusik, Motorräder, Autos, Kriege. `New Hollywood` ist ein Kino der Autoren, nicht der Autorinnen [...]“ (Sannwald in Swoboda 2006; 22). Trotzdem ist das Kino zu dieser Zeit weit realer, als es vorher war. Es geht zwar um Männer, aber zumindest um Themen, die sie tatsächlich betreffen. Das Kino ist auf den Boden der Realität zurückgeholt worden. Zumindest zum Teil, denn tatsächliche Box-Office-Hits wurden keine der neuen Produktionen. Sieht man sich die Box Office Reports der 60er und 70er Jahre an, so findet sich vor allem ein Studio, das einen Erfolg nach dem andern verzeichnet: Disney.

Disney ist über die Jahrzehnte hinweg sowohl inhaltlich als auch strukturell ein Familiensender geblieben. In den aufrührerischen Zeiten der 1960er Jahre verfilmten die Disney Studios einen Kinderbuchklassiker nach dem anderen. *Sleeping Beauty* (USA 1959) spielte knapp 22 Millionen Dollar ein und schaffte es somit auf der Box-Office-Liste auf Platz zwei, dicht gefolgt von einer weiteren Disney Produktion: *The Shaggy Dog* (USA 1959) mit 12 Millionen Dollar. Diese Serie setzte Disney fort: *Swiss Family Robinson* (USA 1960), *101 Dalmatians* (USA 1961), *Mary Poppins* (USA 1964), *The Jungle Book* (USA 1967) (vgl. Box-Office-Report). Filme, die eine heile Familienstruktur zum Thema hatten (*Swiss Family Robinson*) oder versuchten diese herzustellen. Mary Poppins kommt immer dann zum Einsatz, wenn die Familie droht auseinanderzubrechen und „with a spoon full of sugar“ macht sie das Bittere wieder süß.

Die Erfolge von Disney liegen zum einen klar in der Thematik: die Infragestellung der Familienstruktur durch die Hippies braucht ihren Gegenspieler, mag zum anderen auch daran liegen, dass durch das Fernsehen und die spätere Erfindung der Videokassette von Sony 1975 Kinder verstärkt als Publikum gewonnen werden konnten. Frühe Disney Filme wie *Snowwhite and the Seven Dwarfs* (USA 1937) waren für Erwachsene produziert worden. Nach und nach richtete Disney sein Angebot verstärkt auf Familien mit Kindern

aus. In diesem Setting war auch das Piratengenre, harmlos und pittoresk dargestellt, wieder en vogue. Filme wie *Peter Pan* (USA 1953) und *Blackbeards Ghost* (USA 1968) hatten zwar das Piratengenre als Vorlage, waren allerdings verniedlicht und für Kinder produziert. Mit der *Pirates of the Caribbean*-Trilogie (USA 2003/2006/2007) bleibt Disney dem Genre treu – allerdings wechselt die Zielgruppe wieder zu den Erwachsenen.

Eine weitere Entwicklung, die bereits in den 1940er Jahren startet und sich in den 1960ern und 1970ern fortsetzt, ist der Musikfilm. Das Theater- oder Broadway-Musical hat zwischen 1930 und 1950 seinen Höhepunkt (vgl. Hobsbawm 2007; 632f), die Adaption für den Film erfolgt in den frühen 1950er Jahren. *Singing in the Rain* (USA 1952) ist einer der bekanntesten Musikfilme aus dieser frühen Phase, der gleichzeitig Hollywood und die Entwicklung des Tonfilms humoristisch aufs Korn nimmt. Rockmusicals wie *Hair* (USA 1979)²³⁷ und die *Rocky Horror Picture Show* (USA 1975) werden in den 1970er Jahren populär. Auch viele der Disney Produktionen haben lange gesungene Passagen, die einen Teil der Geschichte erzählen, nicht zuletzt deswegen, weil mit dem Soundtrack-Markt und der Filmmusik ein neues Geschäftsfeld erschlossen wurde, das nun auch gut bedient werden muss. Der Soundtrack von *Hair* und der *Rocky Horror Picture Show* ist selbst denjenigen bekannt, die die Filme selber nicht gesehen haben. Auch das Piratengenre fand Eingang in den Musikfilm: das Musical *The Pirates of Panzanee* (UK/USA 1983) persifliert das Piratengenre und lässt übertrieben gekleidete, tollpatschige, sex-fixierte Piraten eine englische Küstenburg überfallen. Natürlich verliebt sich der Sohn des Kapitäns in die Tochter des Burgbesizers und am Ende wird Hochzeit gefeiert.

Mit dem technischen Fortschritt vor allem im Bereich der Raumfahrt werden der Weltraum und dessen unentdeckte Weiten zum Neuland für Hollywood. Die Mondlandung von Neil Armstrong am 21. Juli 1969 wurde weltweit im Fernsehen übertragen. Sechs Jahre zuvor war Yuri Gagarin als erster Mensch in den Weltraum geflogen, drei Monate später folgte der Amerikaner Alan B. Shepherd (vgl. Swoboda 2006; 53): der Wettkampf um den Weltraum zwischen den USA und der UdSSR war nunmehr öffentlich.

Das Piratengenre ist in diesen Jahren, zwischen den 1960ern und den 1990ern keine geeignete Ausdrucksform in seiner Zeit und kommt deshalb kaum vor. Der Blick richtet

²³⁷ *Hair* wurde 1968 bereits als Bühnenmusical auf dem Broadway in New York aufgeführt.

sich weg von der Vergangenheit und den Weltmeeren in die Zukunft und den Weltraum. Historische Piratenfilme scheinen unzeitgemäß zu sein. Das Narrativ der Geschichte findet sich allerdings im Science-Fiction-Genre durchaus wieder: Während wir mit *Star Trek - The Motion Picture* (USA 1979) und Kapitän Kirk das Western Genre wieder aufblühen sehen, finden wir in Star Wars mit Han Solo, Luke Skywalker, Leia Organa und den Rebellen das Piratengenre wieder. *Star Wars* (USA 1977), *The Empire Strikes Back* (USA 1980) und *Return of the Jedi* (USA 1983) schafften jeweils Platz eins der Box-Office-Listen und spielten allein in den USA mehr als doppelt so viel ein wie der jeweils zweitgereichte Film (*Star Wars*: 270 Millionen, *Empire Strikes Back*: 209 Millionen, *Return of the Jedi*: 252 Millionen Dollar; vgl. Boxofficemojo)

Die Science-Fiction-Thematik bleibt Hollywood bis weit das neue Jahrtausend erhalten: Spielbergs *E.T.: The Extra Terrestrial* (USA 1982) spielt sich genauso auf den Topplatz wie die *Back to the Future*-Trilogie (USA 1985/1989/1990) und die *Alien* Verfilmungen (USA 1979/1986/1992/1997) Ganz zu schweigen von den *Star Trek*-Verfilmungen (USA 1979/1982/1984/1986/1989/1991/1994/1996/1998/2002) und der doppelten *Star Wars* Neuauflage: einmal die Originale, digitally remastered mit noch nie gezeigten Szenen (USA 1997), anschließend die Prequels zu den Originalfilmen: *Star Wars I: Phantom Menace* (USA 1999), *Star Wars II: Attack of the Clones* (USA 2002), *Star Wars III: Revenge of the Sith* (USA 2005).

Die Erde bietet nicht mehr viele neue, unentdeckte Spielräume. Die Karibik scheint als exotischer Handlungsort passé. Beinahe jede Europäerin und jeder Europäer kann sich heute eine Reise in die Dominikanische Republik leisten, die dort vermutete Exotik muss nicht mehr auf der Leinwand konsumiert werden. Der Weltraum mit seinen unentdeckten Weiten bietet der Phantasie wieder Anregungen, ein neues unentdecktes Land, in dem beinahe alles möglich zu sein scheint, in der der Freiheit abermals keine Grenzen gesetzt sind.

5.2. Versuch einer Auferstehung: *Cutthroat Island*

Vor diesem Licht betrachtet, scheint das historische Piratengenre tatsächlich nachhaltig auf Grund gelaufen zu sein. Sieht man sich den Versuch der Auferstehung Mitte der 90er-Jahre mit *Cutthroat Island* (USA/UK 1995) an, so findet sich diese Theorie bestätigt:

Cutthroat Island lief am 22. Dezember 1995 in den US-Kinos an, den Produktionskosten von 92 Millionen stand ein Einspielergebnis in den USA von knapp 10 Millionen Dollar gegenüber (vgl. The Numbers). Der Film wird von den Kritikern zum Großteil verrissen. Die New York Times schreiben am Tag der Premiere „a stampede of bloated entertainment no one necessarily wants to see“²³⁸ (Maslin 1995). Das Konzept, das sieben Jahre später bei *Pirates of the Caribbean* Begeisterungstürme auslösen sollte, die Adaption einer Vergnügungspark-Attraktion für einen Film, wird hier nicht einmal belächelt. „He [Regisseur Renny Harlin] may have found it a creative challenge to pile on explosions, vertiginous special effects and theme-park-worthy atmospheric touches (like a crab crawling on a dead body covered with cobwebs. [...]) So „Cutthroat Island“ proves too stupidly smutty for children, too cartoonish for sane adults and not racy enough for anyone who regards Ms. Davis in a tight-laced bodice as its main attraction.“²³⁹ (Maslin 1995)

Die Frage ist also naheliegend, warum die Welt 1995 noch nicht reif war für ein Spektakel, das sie 2003 mit offenen Armen und gehissten Flaggen begrüßen würde. Im nächsten Kapitel werde ich genauer auf die Gründe für den Erfolg von *Pirates of the Caribbean* eingehen. Hier möchte ich zunächst die historischen Umstände der 1990er Jahre näher beleuchten.

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 ändert sich das weltpolitische Bild völlig. „Der Fall der Berliner Mauer war noch frisch im kollektiven Gedächtnis und das friedliche Ende des Kalten Krieges gab Anlass zur Hoffnung auf eine versöhnliche Zukunft.“ (Wining 2007; 16) Neue Territorialstaaten treten an die Stelle von großen Blöcken. (Hobsbawm 2007, 689). Der Vertrag über die Europäische Union tritt 1993 in Kraft, die Staaten Europas einigen sich auf eine friedliche Zusammenarbeit in den Bereichen Wirtschaft, Außen- und Sicherheitspolitik sowie Justiz und Polizeiwesen. Die Zusammenarbeit beruht auf freiwilliger Basis und dient zunächst vornehmlich wirtschaftlichen Interessen. Ob die EU auch eine Wertegemeinschaft sein kann oder soll, ist eine aktuelle politikwissenschaftliche Debatte. Der individualisierte Kampf von

²³⁸ „ein Ansturm aufgeblasener Unterhaltung, die niemand wirklich sehen will.“

²³⁹ „Er mag es als eine kreative Herausforderung gefunden haben, auf eine Anhäufung von Explosionen, auf schwindelerregende Spezialeffekte und themenparkwürdige Atmosphäre (wie zum Beispiel eine Krabbe, die über ein spinnwebenbedecktes Skelett klettert) zu setzen [...] So ist „Cutthroat Island“ zu anzüglich für Kinder, zu sehr Märchengeschichte für gesunde Erwachsene und nicht aufregend genug für jene, für die Frau Davis in einem enggeschnürten Korsett die Hauptattraktion ist.“

Einzelnen steht jedenfalls nicht mehr im Vordergrund, die Grenzen zwischen Gut und Böse sind nicht mehr so klar zu ziehen wie während des Kalten Krieges. Bedrohungen zu dieser Zeit kommen, im filmischen Kontext, vornehmlich aus dem Weltraum – *Independence Day* (USA 1996), *Armageddon* (USA 1998), *Men in Black* (USA 1997). Ein neues, weltliches Feindbild ist noch nicht geschaffen.

5.3. Auferstehung mit Untoten: *Pirates of the Caribbean*

Globalisierung ist das Schlagwort des Jahrzehnts, sowohl auf der Seite der Hegemonarchen als auch auf der Seite der Gegenkultur. Der globale Kapitalismus wird zum Feindbild der sozialen Bewegungen, die anfangen mit kleinen Nadelstichen den großen Riesen zu bekämpfen. Minderheiten können den reibungslosen Ablauf des Systems eher stören als große Parteien so auch die Theorie der neuen sozialen Bewegungen (vgl. Hobsbawm 2007; 715),.

1999 stören in Seattle tausende DemonstrantInnen den Gipfel der Welthandelskonferenz und liefern sich mit der Polizei stundenlange Straßenschlachten (vgl. Spiegel 1999). Dieses Ereignis gilt als die Geburtsstunde einer neuen Protestbewegung, die in Zukunft jedem WTO- und G8²⁴⁰-Gipfel folgen wird. Aus dieser Protestbewegung heraus entwickeln sich weltumspannende Versammlungen, die Alternativen zum globalen Kapitalismus diskutieren und vorschlagen: die Sozialforen. Das erste Sozialforum fand 2001 im brasilianischen Porto Alegre statt und verbreitete sich sofort auf nationaler und regionaler Ebene: 2002 wurde das erste Europäische Sozialforum in Florenz organisiert, 2003 das erste österreichische Sozialforum in Hallein. Die Sozialforen verstehen sich als Sammelbecken für alle Arten von alternativen Politikansätzen – ihr verbindender Leitspruch ist: „Eine andere Welt ist möglich“.

Das Internet als neues Medium stellt der sozialen Bewegung weltweit eine neue Ressource der Vernetzung zur Verfügung. Piraterie findet mittels Netzipiraterie und Hackertum eine Revitalisierung. Sie findet wieder Eingang in den sich selbst bezeichnenden Sprachgebrauch: Leute, die das kapitalistische System hacken, Kopien von kommerzieller Software und kommerziellen Medien vervielfältigen, beginnen sich selbst als „Piraten“ zu bezeichnen, und meinen damit eine widerständige und positiv

²⁴⁰ „Group of Eight“, „Gruppe der Acht“: Deutschland, USA, Japan, Großbritannien, Kanada, Frankreich, Italien und Russland. Ein Netzwerk, das Fragen zur Welt- und Wirtschaftspolitik erörtert.

konnotierte politische Praxis. Piraterie als gegenkulturelles Konzept ist wieder verfügbar. So ist der Boden aufbereitet für *Piraten der Karibik*.

Mitten in diese Zeit des politischen Aktivismus fallen die Anschläge auf das World Trade Center und das Pentagon am 11. September 2001 in New York und Washington. Die Ära Clinton ist zu Ende gegangen, Bush II amtiert seit Jänner 2001 im Weißen Haus. Die Anschläge fallen ganz zu Beginn seiner Amtszeit, ein neues Feindbild, der internationale Terrorismus, ist bald etabliert.

Klaus Theweleit beobachtet in der Berichterstattung die Vermischung von Realität und Fiktion: es wird immer von „Bildern“ gesprochen, Bilder, wie wir sie aus dem Kino kennen (vgl. Theweleit 2002). „Die Live-Übertragung und anschließend die endlose Wiederholung und Vervielfältigung von Bildern, welche selbst die Tragik der inszenierten Katastrophen aus Hollywood in den Schatten stellen, haben dem Ereignis eine bleibende Präsenz im Bewußtsein der gesamten Menschheit verschafft.“ (Winger 2007; 23)

Mit der Verwischung von Realität und Fiktion beginnt auch der erste Teil der Piratentrilogie: Elizabeth, die Gouverneurstochter, träumt von ihrer ersten Begegnung mit dem Piratenschiff Black Pearl. In der selben Nacht soll sie von eben diesen Piraten auf deren Schiff entführt werden. Die Piraten sind verflucht, im Mondlicht zeigt sich ihre wahre Gestalt. Kapitän Barbossa erzählt seiner Gefangenen Elizabeth im Stil einer Kindergeschichte von seinem Schicksal und dem Fluch, der auf ihm lastet. „I hardly believe in ghost stories any more“²⁴¹ ist ihre lakonische Antwort, die sie Minuten später bereut, als sie den zu Skeletten gewordenen Untoten gegenüber steht. Nun ist es an Barbossa lakonisch zu sein: „You better start believing in ghost stories, Miss Turner, you´re in one“²⁴².

Elizabeth wird plötzlich aus ihrer heilen Welt gerissen und sieht sich mit Tod und Zerstörung, mit Gewalt und Monstern konfrontiert, die vorher nicht Teil ihres Lebens waren. Von der Inszenierung her weist diese Zersplitterung der Realität Parallelen mit der medialen Berichterstattung zu den Ereignissen des 11. September 2001, den Anschlägen auf das World Trade Center und das Pentagon, auf. Genauso verständnislos, wie Elizabeth vor dieser Situation steht, werden die Menschen in New York vor den einstürzenden Türmen des World Trade Center gezeigt.

Gleichzeitig wird ein Heldenmythos kreiert, wie wir ihn ebenfalls aus dem Kino kennen.

²⁴¹ „Ich glaube nicht mehr an Gespenstergeschichten.“

²⁴² „Ihr fangt besser an, an Geistergeschichten zu glauben, Miss Turner, Ihr befindet Euch mitten in einer.“

Die einzelnen HeldInnen, völlig normale Männer und Frauen, die ihr Leben aufs Spiel setzen, um andere zu retten, werden gewürdigt. „Nach dem Entsetzen über die Verbrechen des 11. September 2001 fanden viele Amerikaner in patriotischen Kundgebungen einen Ausgleich für ihre Trauer und Wut. Präsident George W. Bush lobte in seinen Reden jeweils den Heldenmut verschiedener Bürger und pflegte die Stärke der amerikanischen Nation zu betonen.“ (Wininger 2007; 45)

Auch Will Turner – aus *Pirates of the Caribbean* – ist ein völlig normaler Mann. Sein Gegenspieler um die Liebe zu Elizabeth, Commodore Norrington, bemerkt dies abfällig nach dem Piratenangriff: „You are not a military man, you are not a sailor, you are a blacksmith“²⁴³. Will sieht Handlungsbedarf und findet, dass die Maßnahmen, die von offizieller Seite ergriffen werden, zu kurz greifen: „That’s not good enough“²⁴⁴, meint er zu den Plänen des Commodores. Trotz der darauf folgenden öffentlichen Beleidigung widersetzt sich Will den Anordnungen des Commodores und geht ein Bündnis mit dem Piraten Jack Sparrow ein, um seine Liebste zu retten. Aber *Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl* ist trotzdem kein Film über den patriotischen Heldenmut einer Nation. Eine der Heldenfiguren – Jack Sparrow, dargestellt von Johnny Depp – ist alles andere als typisch heldenhaft. Er denkt vor allem an sich selbst und seinen Vorteil, wechselt die Seiten, wie es ihm gerade passt, und nimmt niemanden, nicht einmal sich selbst, richtig ernst. Neben ihm wirkt der gute Held Will Turner immer etwas lächerlich. Das seltsame Auftreten des Jack Sparrow, sein anarchischer und hedonistischer Zugang zum Leben und zur Gesellschaft, war in der Produktion des Filmes nicht unbedingt unumstritten.

„Schweißausbrüche und Schrecken in den Gesichtern der Disney-Manager: So lauten die Berichte von ersten Studio-Sichtungen zum Piratenfilm „Fluch der Karibik“ 2003. Der Grund war der Hauptdarsteller: „Normale“, familienfreundliche Unterhaltung und etwas Werbung für die gleichnamige Disney-Freizeitpark-Attraktion *Pirates of the Caribbean* hatte sich das Studio erwartet. Und dann das: Johnny Depp schwankte als Piratenkapitän Jack Sparrow wie angesäuselt herum, murmelt dazu wirres Zeug über „spirituelle, ökumenische und grammatikalischen“ Fortschritt und machte auch sonst offenbar nur, was ihn gerade zu amüsieren schien. Das Entsetzen der Hollywood Buchhalter über die Exzentrik war aber irrig: Die (ohne Disney-Logo!) veröffentlichte Piratenkomödie wurde der erfolgreichste Film des Studios [...]“ (Die Presse; 25.7.2006)

²⁴³ „Ihr seid kein Militärstratege, Ihr seid kein Seemann, Ihr seid ein Schmied.“

²⁴⁴ „Das ist nicht gut genug.“

Johnny Depp sagt selbst in einem Interview, dass ihm auch daran gelegen war herauszufinden, wie weit er mit der Figur gehen könne, bevor Disney ihm einen Riegel vorschieben würde. „Ich wollte Captain Sparrow so interessant und komisch wie möglich machen, einen Piraten schaffen, wie er noch nie im Kino zu sehen war. Und ich gebe zu, dass ich herausfinden wollte, wie weit ich gehen kann, bis Disney die Nerven verliert. [...] Disney hätte lieber einen Saubermann als Piraten gehabt.“ (Gasser 2003).

Pirates of the Caribbean spielte weltweit 655 Millionen Dollar ein, die Sequels wurden somit zur Produktion freigegeben (vgl. The Numbers). Mit einem derartigen Hype hatte tatsächlich niemand gerechnet.

Die Figur des Kapitäns Jack Sparrow mit seiner Unberechenbarkeit und seine scheinbaren Prinzipienlosigkeit fügt sich gut ein in das Selbstverständnis einer postmodernen, poststrukturalistischen, postmoralischen „anything goes“-Gesellschaft. Offenbar hat sie einen Nerv getroffen, der zehn Jahre zuvor noch nicht blank gelegen ist. Der Wahlspruch von Sparrow: „Take what you can, give nothing back“²⁴⁵ scheint gerade recht zu kommen. Der Arbeitsmarkt prekärisiert sich – die „Generation Praktikum“ muss tatsächlich nehmen, was sich bietet, solange es sich anbietet. Auf nichts kann man sich mehr verlassen, außer auf sich selber – Jack Sparrow ist das lebende Beispiel für diese Philosophie. Seine Vorstellungen von Freiheit und Unabhängigkeit sind stark damit verbunden, dass er eigentlich fast keine Verpflichtungen eingeht, und wenn er welche eingeht, dann ist nicht sicher ob er plant, sich auch wirklich an sie zu halten. Er versucht aus jeder Situation das Beste zu machen und schafft es sein Grundbedürfnis nach Rum auch in den unmöglichsten Situationen, zum Beispiel, nachdem er auf einer einsamen Insel ausgesetzt wurde, zu stillen. Die Liebe seines Lebens ist sein Schiff, die Black Pearl, die für ihn Freiheit bedeutet. Das ist es, was er Elizabeth in einem seiner wenigen ernsthaften Momente erklärt: „Not just the Spanish Main, love. The entire ocean. The entire world. Wherever we want to go, we'll go. That's what a ship is, you know. It's not just a keel and a hull and a deck and sails that's what a ship needs but what a ship is, what the Black Pearl really is, is freedom.“²⁴⁶

Der erste Teil endet mit einem Happy End: Will und Elizabeth gestehen einander ihre

²⁴⁵ „Nimm, was du kriegen kannst, gib nichts wieder her“

²⁴⁶ „Nicht nur die Spanish Main, Liebes. Der gesamte Ozean. Die gesamte Welt. Wo immer wir auch hingehen wollen, wir gehen einfach. Das ist es, was ein Schiff ist, weißt du. Es ist nicht nur ein Kiel und ein Rumpf und ein Deck und Segel. Das ist, was ein Schiff braucht, aber was ein Schiff wirklich ist, was die Black Pearl wirklich bedeutet, ist Freiheit.“

Liebe, Jack Sparrow bekommt seine Black Pearl zurück und kann sich aufs Neue in Abenteuer stürzen, Commodore Norrington steckt den Verlust seiner Liebe galant weg und lässt, großmütig wie er ist, Jack Sparrow, der als Pirat zum Tode verurteilt ist, entkommen.

5.4. Was kommt nach dem Happy End? – *Dead Man's Chest* (2006) und *At World's End* (2007)

Der große Erfolg von *Pirates of the Caribbean – Dead Man's Chest* (USA 2006) ist zunächst vor allem der Erwartungshaltung nach dem ersten Teil zuzuschreiben. Was passiert nach einem klassischen Hollywood Happy-End? Die Antwort liegt auf der Hand: Es gibt Probleme. In diesem Fall in Gestalt der East India Trading Company und ihres Vertreters Lord Cuttler Beckett. Wirtschaftliche Machtinteressen dominieren sowohl den zweiten als auch den dritten Teil der Trilogie²⁴⁷. Politische Bündnisse werden schneller geschlossen und wieder gebrochen, als man mitdenken kann, unzählige Haupt- und Nebenhandlungen verwirren sich zu einem undurchsichtigen Knäuel, das auch die aufmerksamste Kinobesucherin den Faden verlieren lässt. Ganz wie in der richtigen Welt ist es schwer, den Überblick über die wirtschaftlichen und politischen Einflussbereiche und Interessen der einzelnen AkteurInnen zu behalten. Die Dichotomie zwischen Gut und Böse verschwindet völlig. So findet sich Jack Sparrow nicht nur als Verbündeter des „natürlichen“ Feinds der Piraten, der East India Trading Company, wieder, sondern auch auf Seiten seines ehemaligen, meuternden Ersten Maates Barbossa und der Bruderschaft der Piraten, in der jeder Einzelne eine Rechnung mit Jack Sparrow offen hat. Ebenso schnell wechseln die anderen Figuren des Filmes, Will Turner, Elizabeth Swan und Davy Jones, freiwillig oder gezwungenermaßen ihre Allianzen.

Auch in der realen Welt leben wir im beginnenden 21. Jahrhundert in einer Zeit, in der politische Allianzen rasch wechseln und oft auf seltsamen Gemeinsamkeiten basieren. Die US-Amerikaner, zunächst noch Freunde und Waffenlieferanten der Taliban, solange diese in Afghanistan gegen die kommunistische Sowjetunion kämpften, bedienen sich

²⁴⁷ In weiterer Folge werde ich die beiden Teile gemeinsam betrachten, da der zweite Teil tatsächlich als Zwischenstück fungiert und die Handlung im dritten Teil nahtlos an den zweiten Teil anknüpft.

ihrer nun als Feindbild. Die Loyalitäten drehen sich, wie es gerade passt. Der Offizier der East India Trading Company schließt mit Davy Jones einen Pakt, mit Will Turner, mit Jack Sparrow. Keiner weiß von den Pakten mit den anderen. Alles ist willkürlich, alle scheinen nur für sich selbst und die eigenen Interessen zu kämpfen. Solange diese ähnlich liegen, ist die Grundlage für einen Pakt groß genug. Die Frage, die über all dem hängt und die sich vor allem zwischen Will und Elizabeth formuliert, ist: „If you are making your own decisions, how can I trust you?“²⁴⁸ Die Antwort ist einfach und ernüchternd: „You can’t.“²⁴⁹

Die Bedrohung ist überall und kann von überall her kommen, es gibt keine sicheren Häfen mehr. Die Verknüpfung zum Post-9/11-Trauma der amerikanischen Gesellschaft ist deutlicher denn je.

Sowohl die PiratInnen als auch die Briten entfesseln im Film *Mächte*, die sie kaum mehr bändigen können und die schlussendlich den Untergang der britischen Flotte bedeuten: Calypso, die Meeresgöttin, die einst von den PiratInnen gebannt wurde, um die Meere sicherer zu machen, und Davy Jones, der Fliegende Holländer, der mit seiner Mannschaft aus untoten Seeungeheuern die Meere besegelt.

Er war einst in Calypso verliebt, als er diese Liebe verraten sah, schnitt er sich das Herz heraus und verwahrte es in einer Kiste. Wer das Herz von Davy Jones besitzt, kann ihn kontrollieren. Im zweiten Teil der Trilogie jagen alle diesem Herzen hinterher, bis es schlussendlich Lord Beckett in Händen hält und Davy Jones nunmehr für seine Zwecke einsetzt. Davy Jones wird zur Geheimwaffe der Briten, die einen Krieg gegen die Welt beginnen, um die Meere für sich zu gewinnen.

„Einmal in Gang gesetzt, kann er [in diesem Fall George W. Bush, Anm. IZ] die Apokalypse jedenfalls nicht mehr ungestraft für beendet erklären. Die Zerstörung *muß* weitergehen, weil die Offenbarung von der Katharsis handelt, die mit der Entfesselung der Gewalt einsetzt. Bush und bin Laden sind daher durch den apokalyptischen Diskurs auf unheilvolle Weise miteinander verstrickt.“ (Wininger 2007; 68). Auch die Fischmenschen sind nicht mehr aufzuhalten. Wenn Davy Jones oder sein Seeungeheuer, eine Riesenkrake, einmal gerufen sind, dann holen sie ihre Opfer. Sie kümmern sich nicht darum, ob die Briten gerne Gefangene hätten. Sie töten alle, die ihnen in die Hände fallen. Auch Calypso kann, einmal befreit, nicht mehr durch schöne

²⁴⁸ „Wenn du deine Entscheidungen für dich alleine triffst, wie kann ich dir dann vertrauen?“

²⁴⁹ „Du kannst es nicht.“

Worte befriedet werden. Sie ist frei und will ihre Rache haben. Erst als das Schiff verschlungen ist, der Kapitän in den Fluten versunken und die Schlacht geschlagen ist, hört der furchtbare Wirbelsturm, den sie entfesselt hat, auf.

Der Kampf zwischen Gut und Böse ist wieder ausgerufen, als Metapher, um den Anschein zu erwecken, es gäbe Seiten, auf die man sich stellen kann. Auch die PiratInnen müssen ihre Seite wählen. Es gibt keine Unparteiischen in diesem Krieg, so mahnt Elizabeth Swan den Piratenkapitän aus Singapur als sie ihn um Hilfe bei ihrem Vorhaben bittet. Gerade als sie sich einig sind, wird auch sein Versteck von den Engländern überfallen, sogar Singapur ist nicht mehr sicher. Auch dieses Zitat hat einen bemerkenswert zeitgenössischen Bezug:

„Jede Nation in jeder Region muss jetzt ein Entscheidung treffen: Entweder ihr seid mit uns, oder ihr seid mit den Terroristen“ (Bush, Rede vor dem Kongress 20.11.01; Winiger 2007; 47). Der Rat der PiratInnen tagt und muss sich entscheiden, ob sie kämpfen wollen oder sich verstecken und langsam untergehen. Die Argumente, sie wären zu wenig, um der East India Company etwas entgegenzusetzen, lässt Elizabeth, die neu gekrönte Königin der PiratInnen, nicht gelten.

Die Parallelen zur aktuellen politischen Debatte – zum Kampf gegen den Terror – ist vorhanden. Unklar ist allerdings, wer die Bedrohung ist. Beide Seiten haben nachvollziehbare Argumente, schlussendlich sind es die Briten, die als Terroristen der Welt untergehen müssen. (Oder sind es die PiratInnen, die als TerroristInnen den Kampf gegen die Zivilisation gewinnen?). In der Diktion von Bush ist klar, wen er meint, wenn er davon spricht, dass die Freiheit erhalten werden muss: „In einer Proklamation am Tag nach den Attentaten umschrieb Bush die Angreifer mit den Worten: “Die Freiheit selbst wurde an diesem Morgen von einem gesichtslosen Feigling angegriffen““ (Bush; Proklamation vom 12.9.2001; Winiger 2007; 46). Auch Davy Jones hat kein Gesicht mehr, an dessen Stelle einen Tintenfischkopf mit Tentakeln. Er ist, zunächst erzwungener Verbündeter, schlussendlich indirekt für den Untergang der britischen Flotte verantwortlich.

Die Verworrenheit der Darstellung und die Unklarheit der Positionen der Filmfiguren lassen viel Platz für Spekulationen und Interpretationen. Auch nach dem zweiten oder dritten Studium des Films ist oft noch nicht ganz klar, wer wann was genau tut und vor allem warum. Auch die Anschläge vom 11. September sorgen vielerorts für

Spekulationen. Zweifel an der Richtigkeit der Medienberichte und des Berichts der Untersuchungskommission werden laut, vor allem in Europa, aber auch in den USA. Thierry Maysson, ein französischer Politikwissenschaftler und Journalist, Chefredakteur des Magazins „Maintenant“, ist einer derjenigen, die nicht daran glauben, dass der Angriff auf die USA am 11. September 2001 überraschend kam. Er geht davon aus, dass Informationen gezielt verschwiegen werden. Er ist nicht der Einzige. Zahlreiche Dokumentationen und Bücher nehmen sich des Themas an, jüngst erschienen die Dokumentation *ZERO. Investigation Into 911* (IT 2008). Erinnerungen an *Wag the Dog* (USA 1997) werden wach. Ein Film, in dem, um einen Sexskandal des Präsidenten zu vertuschen, ein Krieg mit Albanien inszeniert wird, der in Wirklichkeit nie stattgefunden hat.

„Die Medien helfen einerseits Informationen zu verbreiten, indem sie ein Publikum, das nicht selber an den Geschehnissen teilhaben kann, mit Abbildungen davon versorgt. Andererseits liegt es in der Natur der Medien, dass die Wirklichkeit durch ihre Vermittlung deformiert [ich würde sogar sagen „konstruiert“, Anm. IZ] wird.“ (Winiger 2007; 15)

Interessant ist die Rollenentwicklung, die Elizabeth durchmacht: von der etwas gelangweilten Gouverneurstochter im ersten Teil wird sie im dritten Teil schließlich zur Königin der PiratInnen gewählt und befiehlt eine ganze Flotte von Piratenschiffen im Kampf gegen das britische Empire. Schlussendlich bleibt sie trotz alledem als alleinerziehende Mutter auf einer einsamen Insel zurück, während ihr Mann, von einem Fluch getrieben, die Weltmeere besegelt.

So schließt sich der Kreis und wir sind am Ende der Trilogie wieder dort, wo wir am Anfang waren: Barbossa stiehlt die Black Pearl von Jack Sparrow, der sich wieder auf die Jagd nach seinem Schiff macht. Elizabeth kehrt zu ihrem bürgerlichen, einsamen Familienleben zurück und Will Turner kann das Bedürfnis nach seiner Liebsten nur alle zehn Jahre befriedigen und ist wieder angewiesen auf Kompensationshandlungen.

Die Trilogie basiert auf dem Themenpark Vergnügen „Pirates of the Caribbean: The Ride“. Diese Bezüge kommen in mehreren Szenen zum Ausdruck: als Elizabeth im ersten Teil auf dem Geisterpiratenschiff umhergeworfen wird, im zweiten Teil mit dem Kampf auf dem Mühlrad und dem Schwingen in den Kannibalenkugeln und im dritten Teil, als die Black Pearl von Seite zu Seite geschaukelt wird, bis sie schließlich umkippt

und ihre Mannschaft vom Reich der Toten wieder in die Welt der Lebenden zurückbringt. Die New York Times schreiben nach dem ersten Teil: „This is one of the few films that could justify use of a term that should never be used in describing a movie - - a thrill ride - - since it is, after all, based on one.“²⁵⁰ (Mitchell 2003)

„A thrill ride“, von dem man am Ende aussteigt und die Welt gleich (langweilig?) wie vorher, und doch ein bisschen anders ist. Die Figuren verändern sich im Vergleich zum Beginn der Trilogie nur geringfügig. Sie haben zwar Abenteuer erlebt, die sie geformt und zum Teil verändert haben, die umfassende Läuterung hat allerdings nicht stattgefunden. Sie sind alle noch dieselben wie vorher: Jack ist auf der Suche nach der Black Pearl, Elizabeth wartet auf einer Insel darauf, dass etwas passiert, und Will muss ruhelos umhersegeln, weil er nicht bei seiner Liebsten sein kann. Die Abenteuer reihen sich ein in den Ablauf ihrer Leben. Wie schon im ersten Teil, als der Henker die Vergehen von Jack Sparrow aufzählt, hätte er jetzt ein paar mehr hinzuzufügen.

In diesem Sinne ist *Pirates of the Caribbean* vielleicht der realistischste Piratenfilm bislang, wenn er auch mit mystischen und unrealistischen Effekten arbeitet.

²⁵⁰ „Das ist einer der wenigen Filme, die es rechtfertigen einen Ausdruck zu verwenden, mit dem normalerweise kein Film beschrieben werden sollte – eine aufregende Achterbahnfahrt – schließlich basiert der Film auf einer ebensolchen.“

6. Conclusio

Piraten bedrohten im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur Reisende auf den Weltmeeren, sondern auch die zwei Grundpfeiler der eben im Entstehen begriffenen bürgerlichen Gesellschaft: den Rechtsstaat und die bürgerliche Sexualmoral. Die Piraten des 18. Jahrhunderts galten als die Feinde der Menschheit – „hostis humanis generis“ (Turley 1999; 1). Sie wurden vom Gesetz als solche definiert und lehnten selbst die bürgerliche oder adelige Ordnung der Gesellschaft ab.

„Piraten liebten pompöse Kleidung und auffälligen Schmuck und bezeugten damit eine aggressive Missachtung der bestehenden Klassengrenzen“ (Turley nach Hausberger 2005; 41). Gelebt wurde im Moment, erworbener Reichtum sofort verspielt und vertrunken – schließlich wusste niemand genau, wann „the hangman’s noose“²⁵¹ über seinem Kopf baumeln würde. Puritanische Tugenden wie Sparsamkeit und Genügsamkeit wurden nicht nur lächerlich gemacht, sondern schlichtweg verachtet (vgl. Hausberger 2005; 41). PiratInnen lebten ausschweifend, übermäßig und „like there was no tomorrow“– als ob es kein Morgen gäbe. Sie stellten die gesamte damalige Gesellschaftsordnung von Grund auf in Frage – schon alleine dafür mussten sie verfolgt werden. Dieser Widerstand gegen die geltende Ordnung verschaffte ihnen Sympathien bei der Bevölkerung. Bei Hinrichtungen von PiratInnen kam es immer wieder zu Unruhen, die demonstrativ zu Schau gestellten Leichen von gehängten PiratInnen sollten

²⁵¹ Die Schlinge am Galgen

die Bevölkerung abschrecken, ebenfalls ein Dasein als Gesetzlose in Erwägung zu ziehen. PiratInnen hatten eigene Regeln, nach denen sie lebten. Allein die Vorstellung, Hautfarbe, Herkunft oder Religion mache keinen Unterschied in den Möglichkeiten Geld zu verdienen oder einer Gemeinschaft anzugehören, war für die Bevölkerung der damaligen Zeit revolutionär. Im Grunde ist ein derartiger Gedanke heute noch revolutionär. PiratInnen gaben ihren Schiffen demokratische Verfassungen, der Kapitän wurde gewählt und konnte jederzeit abgewählt werden – nur im Kampf hatte er Befehlsgewalt. Die Beute wurde zu gleichen Teilen geteilt. Wer gegen die Regeln verstieß, wurde gemeinschaftlich bestraft: ausgesetzt, ausgepeitscht oder erschossen. Eine harte Bestrafung zwar, aber nicht willkürlich. Die Art der Strafe wurde im Vorhinein klar festgesetzt (vgl. Hausberger 2005; 42). Für Matrosen auf Marineschiffen, die völlig der Willkür und oft auch der Grausamkeit ihres Kapitäns ausgesetzt waren, musste ein Piratenschiff wie das Paradies auf Erden wirken.

Ganz so idyllisch, wie es oft dargestellt wird, war das romantisierte Piratenleben freilich nicht. Obwohl Hautfarbe keine Rolle spielte, wurden erbeutete SklavInnen doch lieber verkauft als befreit, und obwohl alle gleichberechtigt waren und Entscheidungen an sich basisdemokratisch getroffen wurden, stiegen immer wieder Führungspersonlichkeiten auf, die es sich leisten konnten, willkürlich zu handeln und alleine zu entscheiden. Edward Teach, besser bekannt als Blackbeard, beispielsweise meinte, wenn er nicht ab und zu einen seiner Männer erschoss, würden die anderen den Respekt vor ihm verlieren (Hausberger 2005; 42).

Mit zunehmendem Handel, der Erschließung neuer Transportwege und der Erfindung der Dampfschiffahrt wurde der Spielraum für Piraterie und für alternative Gesellschaftsformen auf dem Meer immer kleiner. Es gab immer weniger unentdeckte Inseln, die als Verstecke dienen konnten. Schon mit dem Frieden von Utrecht 1713 wurde eine neue Ordnung etabliert, die ein Gleichgewicht zwischen den europäischen Mächten herstellte. Die Möglichkeiten, Kolonialmächte gegeneinander auszuspielen, wurden für PiratInnen immer weniger. PiratInnen hatten die herrschenden Normen karikiert, aber darauf verzichtet, etwas dauerhaft Neues zu schaffen (vgl. Hausberger 2005; 43). Ihr eigener Wohlstand hing vom Wohlstand ihrer Feinde ab – da diese sich zusammengeschlossen hatten und so Piratenangriffen weniger Chancen boten, verschwanden nach und nach die großen Piratenschiffe von den Weltmeeren.

Der Mythos der Piraterie und des wilden Piratenlebens blieb allerdings bestehen. In Büchern, Filmen, Geschichten und Spielen lebt das Genre mit Hoch- und Tiefphasen, bis heute weiter. „Der Piratenmythos hat sich dabei als recht flexibel erwiesen. So lassen sich im Piratentum auch jede Menge anderer subversiver Traditionen verorten“ (Hausberger 2005; 45)

Der Totenkopf mit den gekreuzten Knochen wurde nicht erst nach dem Erfolg der *Pirates of the Caribbean*-Filme wieder „in“, alle möglichen gegenkulturellen Strömungen – RockerInnen, Punks, HackerInnen, HipHoperInnen, AnarchistInnen – spielen, auf unterschiedliche Weise, mit der Totenkopfsymbolik²⁵². Diese genreübergreifende Einigkeit überrascht. Das verbindende Element ist das Zitat der Grenzüberschreitung, die mit dem Piratengenre verbunden wird. Auch heutige subversive Gegenkulturen stellen den Rechtsstaat und die bürgerliche Sexualmoral in Frage. Am Feindbild hat sich also in den letzten zweihundert Jahren wenig geändert.

„Mindestens seit dem späten 19. Jahrhundert gelten Piraten als kinder- und jugendbuchtauglich. Vielleicht ist die piratische Alternative einfach zu naiv, als dass sie Schaden anrichten könnte.“ (Hausberger 2005; 45). Trotz ihrer Naivität bleibt Piraterie im Grunde eine gefährliche Sache. Es ist die Summe der Grenzüberschreitungen, die gleichzeitig passieren: Rechtsstaatlichkeit, Sexualität, Geschlecht, moralische Standards, Religion – ein richtiger Pirat und eine richtige Piratin stellt nicht nur ein bisschen, sondern alles und nicht nur ein wenig, sondern von Grund auf in Frage.

„Like any people operating on the periphery, bandits shed light on the denied desires of those who set themselves up as respectable. They are symbols of unusual daring and transgression, and in the case of women pirates this transgression is doubly spectacular.“ (Stanley 1996; 13)²⁵³

Diese Grenzüberschreitungen haben einen bedeutenen Genderaspekt – es ist nicht

²⁵² Mittlerweile, während ich die Arbeit fertig gestellt habe, ist die Totenkopfsymbolik zum modischen Mainstream geworden.

²⁵³ „Wie alle Leute, die am Rande der Gesellschaft tätig sind, werfen auch Banditen Licht auf die geheimen Wünsche derer, die sich selbst als respektable BürgerInnen inszenieren. Sie sind Symbole für verwegene Wagnisse und Grenzüberschreitungen und im Falle von weiblichen Piratinnen ist diese Überschreitung doppelt spannend.“

egal, ob sie von einem Mann oder von einer Frau begangen werden. Der unterschiedliche Umgang damit ist vor allem durch den Film *Anne of the Indies* deutlich geworden.

Ich möchte im Folgenden erst meine drei Thesen, die das Erkenntnisinteresse meiner Arbeit geleitet haben, einzeln prüfen, um im Anschluss daran zur abschließenden Beantwortung meiner Forschungsfrage zu kommen.

Freiheit, Unabhängigkeit und hedonistische Lebensweise gewinnen auf Kosten von Nationalgefühl, Ehrenhaftigkeit und strenger Disziplin an Bedeutung.

Bei der Formulierung dieser These hatte ich vor allem den ersten *Pirates of the Caribbean*-Film im Kopf. Meine Vermutung war, dass sich die Entwicklung hin zum hedonistischen Piraten über die Jahrzehnte linear entwickelt hätte. Dem war nicht so. Sehen wir zum Beispiel die Erfüllung der Liebe als hedonistisches Bestreben, dann hat diese bei *Captain Blood* eine sehr viel höhere Bedeutung als bei den späteren Filmen während und nach dem zweiten Weltkrieg. In diesen gewinnen Heimat und Nation zunehmend an Bedeutung (*The Sea Hawk, Against all Flags*). Es macht sich also eher eine gegenläufige Tendenz bemerkbar: Nationalgefühl gewinnt auf Kosten von hedonistischer Lebensweise an Bedeutung.

Freiheit und Unabhängigkeit bleiben allerdings Begriffe, die für die heldenhaften Piratenfiguren durchaus wichtig sind. Dies drückt sich vor allem durch ihre Ungebundenheit aus – sie haben keine Familie, keine LebensgefährtInnen und manchmal auch kein Heimatland. Anstelle von Struktur und Sicherheit suchen sie Gefahr und Abenteuer.

Seeleute, die sich auf einem Holzschiff auf die unendlichen wässrigen Weiten des Ozeans hinauswagten, waren an sich schon ein ganz besonderer Schlag von Menschen. Noch faszinierender waren Piraten, die das Schiff und das Meer noch dazu als ihre Heimat ansahen und gar keine Bestrebung zeigten, an Land wohnen zu wollen.

„Sein volles Gewicht gewann der subversive Mythos der Piraten erst im Rahmen ihrer Lebenswelt. Ein Schiff ist eine Welt für sich, inmitten des rechtsfreien Raums des offenen Meeres. Seine Ordnung, seine Disziplin ist ein Abbild der Ordnung der Welt, der es angehört. Jede Form des Widerspruchs oder Widerstands hat hier deshalb eine andere

Dimension als etwa ein Akt des Ungehorsams auf dem Land. Die Aktionen aufmüpfiger oder gar meuternder Seeleute stellten die Welt in Frage und konstituierten gleichzeitig eine Gegenwelt. Der Pirat war kein gewöhnlicher Gesetzesbrecher, sondern er forderte die bestehende Ordnung heraus [...]. Der Pirat ist die Inkarnation des gewaltsamen Widerstandes gegen das Recht der Mächtigen.“ (Hausberger 2005; 44)

Zur damaligen Zeit waren die Ozeane nicht von MeeresbiologInnenen und seismographischen Geräten durchleuchtete und erforscht, damals hätte sich tatsächlich noch ALLES in diesen Tiefen verstecken können. „The sea on which they worked also stood as a foreign, unknowable area where unusual things happened and unusual creatures existed, from ghostly vessels [...] or extraordinary storms to mermaids and sirens. Piracy is perhaps the most colourful, the least natural and the most often discussed of such wonders.“ (Stanley 1996; 11)²⁵⁴

Die See ist tief und unergründlich und alles, was sich auf und in ihr bewegt, gleichfalls etwas suspekt. Einfache Seeleute gingen aufs Meer, weil sie dort ihr tägliches Brot verdienten. Sie hatten sich den Beruf nicht unbedingt selbst ausgesucht. PiratInnen allerdings haben das Schiff zu ihrer Heimat auserkoren und fahren freiwillig und unerschrocken zur See. Das macht den Mythos um sie noch größer. Sie sind ungebunden, müssen sich um niemanden kümmern, keine Eltern, die sie versorgen müssen, keine Geschwister, auf die sie Acht geben müssen. Sie sind völlig frei – nur so können sie überhaupt zu HeldInnen werden. Sie müssen auf niemanden Rücksicht nehmen, sind niemandem verpflichtet außer ihren eigenen Werten und der Idee, der sie nachjagen. Väter, Brüder oder Schwestern (selten Mütter) kommen sterbend oder tot vor, um der Heldin ein Motiv zur Rache zu geben.

Die Heldinnen und Helden sind vater- und mutterlose Figuren. Auch hier ist eine interessante Genderdifferenz zu beobachten. Einerseits kommen Mütter viel weniger oft vor als Väter, andererseits die Mütter von den männlichen Helden noch seltener als die Mütter der weiblichen Heldinnen. Die männlichen Helden haben sich „Ersatzmütter“ gesucht, die weiblichen Heldinnen nicht selten „Ersatzväter“.

²⁵⁴ „Die See, auf der sie arbeitete, war fremdes, undurchsichtiges Gebiet, wo unheimliche Dinge passierten und unheimliche Lebewesen beheimatet waren. Von Geisterschiffen über unberechenbare Stürme bis hin zu Meerjungfrauen und Sirenen. Piraterie ist wahrscheinlich die pittoreskeste, die künstlichste und die meistdiskutierte Erscheinung.“

Anne Providence spricht indirekt über ihre Mutter: „I was born...“²⁵⁵. Dona Maria bemerkt nur, dass sie „half-english“²⁵⁶ ist. Sowohl Spitfire als auch Arabella erwähnen ihre Mütter überhaupt nicht. Auch die Mütter der männlichen Helden werden nicht erwähnt. Wir wissen nichts über sie. Dafür gibt es ein paar symbolische Mütter und Väter: die alte Haushälterin von Peter Blood, Lord Willoughby für Arabella Bishop, die englische Gouvernante für Dona Maria, Blackbeard und der Doktor für Anne Providence, Queen Elizabeth für Geoffrey Thorpe. Die symbolischen Eltern dürfen ohne schlechtes Gewissen verlassen werden, sie hindern die Helden und Heldinnen nicht mit irgendwelchen Verpflichtungen an ihren Abenteuern.

Auch Väter sind kaum präsent in den Filmen. Weder Arabella Bishop noch Dona Maria haben einen Vater. Sie leben beiden in der Obhut ihres Onkels, zu dem nicht so starke Bande bestehen, wie zu einem Vater bestehen würden. Anne Providence und Spitfire Stevens haben ebenfalls keinen Vater. Anne hat Blackbeard – er hat sie als Tochter angenommen – Spitfire hat das Erbe ihres Vaters, der Vater selbst ist gestorben. Auch die Männer, Peter Blood, Geoffrey Thorpe, Pierre LaRouchelle und Brian Hawke sind völlig vaterlos. Wir bekommen nicht einmal eine Andeutung, wer ihre Väter gewesen sein könnten. Männliche Helden brauchen im Gegensatz zu weiblichen noch viel weniger eine Familie, keine Eltern oder Geschwister, die ihnen sagen, was sie tun und lassen sollen. Sie orientieren sich an sich alleine. Sie sind tatsächlich frei und unabhängig. Weibliche HeldInnen haben zumindest noch ein Sicherheitsnetz. Eine väterliche Figur, die aus der Distanz über sie wacht und einschreitet, sollte sie gebraucht werden.

Nur die Liebe kann die Helden und Heldinnen binden. Deswegen versuchen HeldInnen möglichst nicht zu lieben, weil sie wissen, dass sie dann ihre Freiheit aufgeben müssen. Liebe und Freiheit sind zwei Dinge, so scheint es, die man nicht gleichzeitig haben kann. Wer liebt, ist verwundbar, hat Angst, macht sich Sorgen und hört somit auf, draufgängerische, waghalsige Abenteuer zu erleben. Gleichzeitig passieren die waghalsigsten Abenteuer der Liebe wegen: Peter Blood würde mitten nach Port Royal segeln, wo die gesamte englische Flotte und der Galgen auf ihn wartet, nur um Arabella seine selbstaufopfernde Liebe zu beweisen. Anne Providence stellt sich gegen den mächtigen Blackbeard auf die Seite ihres Liebsten, was im Endeffekt ihren Tod bedeutet. Geoffrey Thorpe riskiert sein Leben, allerdings nicht für die Liebe zu Dona Maria,

²⁵⁵ „Ich wurde geboren...“

²⁵⁶ „halbe Engländerin“

sondern für die Liebe zu England und Queen Elizabeth. Auch Brian Hawkes gesamte Mission ist ein Risiko für sein Leben, das er allerdings auch für England riskiert, nicht für die Liebe.

Das ist das zweite Moment, das Freiheit und Unabhängigkeit beeinträchtigen kann: die Heimat. Geoffrey Thorpe und Brian Hawkes Motivation, zu kämpfen, waghalsig zu sein und ihr Leben aufs Spiel zu setzen, ist die Heimatnation England. Als Hawke erfährt, dass eine Gefangene die Tochter des Moguls von Indien ist, denkt er sofort an die BritInnen in Indien, die sich ihres Lebens nicht mehr sicher sein können, sollte der Mogul erfahren, dass seine Tochter von Piraten gekidnappt worden ist. Brian Hawke hätte seine Mission, die Insel Madagsakar auszuspionieren, erfolgreich und ohne nennenswerte Zwischenfälle erfüllt, wäre ihm nicht die indische Prinzessin in die Quere gekommen. Er riskiert den Erfolg seiner Mission und sein Leben für die Sicherheit der EngländerInnen, die in Indien leben.

Spitfire will nicht auf Madagaskar bleiben. Ihr Geburtsort ist England, sie hat vor nach London zurückzukehren. Hauptsächlich deswegen, weil sie enttäuscht ist von den Männern, zumindest scheint das so. Da sie nicht selbst auf ihrem Schiff fährt, hat sie nicht die Freiheit, die sich die Männer nehmen. Sie fühlt sich alleine auf Madagaskar, sie sucht die Liebe. Offensichtlich ist zu viel Freiheit – für Frauen – unerträglich. Spitfire sucht die Liebe, die sie binden soll. Heimat allein ist für weibliche Heldinnen nicht genug. Das mag mit der von mir zu Beginn zitierten Vermutung korrelieren, dass „Heimat“ die Ersatzliebe für den kämpfenden Mann ist. Somit stünde die weibliche Liebe zur Heimat in einem homoerotischen Kontext und wäre – in der filmischen Logik – absurd.

Zusammenfassend kann man diese These damit beantworten, dass Freiheit und Unabhängigkeit unabhängig von hedonistischer Lebensweise oder Nationalgefühl ist, Ehrenhaftigkeit und strenger Disziplin, eine wichtige Rolle für die Figur des männlichen Helden, allerdings eine untergeordnete Rolle für die Figur der weiblichen Heldin spielen. Ehrenhaftigkeit und Nationalgefühl werden während des Zweiten Weltkriegs zu starken Zeichen, die den männlichen Helden prägen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, mit dem Beginn des Kalten Krieges festigen sich die Darstellungen nationaler Zugehörigkeiten. Frauen spielen auch in diesem Setting eine untergeordnete Rolle. Hedonismus als Wert an sich gewinnt erst mit den neuen Piratenfilmen ab den 1990er Jahren (*Cutthroat Island*, *Pirates of the Caribbean*) an Bedeutung. In den 1930er, 1940er und 1950er

Jahren war das ausschweifende Leben dem Helden oder der Heldin zwar für eine Zeit lang aus dramaturgischen Gründen erlaubt, zu einem positiven Ende hat es allerdings nicht geführt.

Frauen kommen in diesem Setting als Objekte der Begierde (Gouverneurstöcher) oder der Beförderung (Schiffe) vor. Diese strenge Rollenverteilung wird im Laufe der Zeit aufgeweicht – Frauen werden auch im Film zu handelnden Subjekten.

Die weibliche Hauptrolle ändert sich im Untersuchungszeitraum entlang mehrerer Linien. Einerseits werden Frauen tatsächlich immer mehr zu handlungstragenden Subjekten. Arabella (*Captain Blood*) und Maria (*The Sea Hawk*) tragen noch nicht wesentlich viel zur Handlung bei. Arabella noch mehr, sie ist zumindest die Handlung bestimmendes Objekt, Männer verändern ihretwegen ihr Handeln an einigen Stellen. Maria ist hauptsächlich schmückendes Beiwerk. Sie trägt zum Handlungsfortgang nichts Wesentliches bei. Spitfire (*Against all Flags*) und Anne (*Anne of the Indies*) sind beide handlungstragende Subjekte. Allerdings müssen sie im Gegenzug darauf verzichten – und hier kommt der zweite Aspekt zu Tage, der sich im Laufe der Zeit verändert –, wie Damen behandelt zu werden. Pierre spielt Anne zwar vor, sie für eine Lady zu halten, tut es aber in Wirklichkeit nicht. Spätestens, als er über sie als „she-monster“ spricht, wird klar, was er von ihr hält. Blackbeard und Annes Mannschaft respektieren sie zwar, sind aber mitunter ganz schön grob zu ihr. Vor allem auffällig ist die durchwegs sehr männliche Kleidung, die sie tragen. „Ninety per cent of illustration of women pirates ply on their masculine attire, a play which is especially apparent in the movie *Anne of the Indies* (made just after the Second World War when more western women wore trousers than at any previous time)“ (Stanley 1996; 45).²⁵⁷

Die Filme sind unter anderem auch Lehrstücke, die Frauen zeigen, was passiert, wenn sie Männern Konkurrenz machen wollen. Gerade in der Wirtschaft sind die Tendenzen zu beobachten, dass, sobald verstärkt Frauen in ein Berufsfeld drängen, dieses zunehmend an Ansehen verliert und auch die Bezahlung tendenziell sinkt – zu beobachten beispielsweise in Lehrberufen oder im Gesundheitswesen. Frigga Haug spricht in diesem Zusammenhang von einer „Feminisierung der Arbeit“ (Haug 2003;

²⁵⁷ „Neunzig Prozent der Darstellungen von weiblichen Piratinnen hantieren mit deren männlicher Kleidung, ein Spiel, das vor allem im Film *Anne of the Indies* deutlich wird (der kurz nach dem zweiten Weltkrieg produziert wurde, als mehr Frauen Hosen an hatten als jemals zuvor)“

129). Sobald Frauen im Piratenfilm handlungstragend werden ist es plötzlich für die männliche Hauptfigur viel weniger erstrebenswert, Pirat zu sein. Sie wechseln auf die nächsten Ebenen und werden Geheimagenten für eine Regierung: ein Bereich, der Frauen zu dieser Zeit im filmischen Kontext sicher nicht zugänglich ist. Gleichzeitig verliert die Frau, die sich wie ein Mann benimmt und anzieht, das Recht darauf, respektvoll behandelt zu werden. Wer sich mit wilden Piraten abgibt, darf sich nicht wundern, grob behandelt zu werden. „Stories of women pirates contain a simple warning, along with the pleasures: `Go off with wild pirates and this is what will happen to you`“ (Stanley 1996; 58)²⁵⁸

Diese Warnung wird von einer männlichen Autorenschaft an das zusehende weibliche Publikum ausgesprochen. Bei keinem Einzigen der achtzig Filme, die ich in dieser Arbeit zitiert habe, hat eine Frau Regie geführt. Filmische Geschichten werden zu einem überwiegend großen Teil von Männern erzählt, es sind Männerphantasien, die im Kino gezeigt werden. Die meisten sind zwar bestrebt mit Grenzüberschreitungen zu spielen, allerdings schwächen sie Veränderungsmöglichkeiten ab und stellen Geschlechterverhältnisse nicht weiter als unbedingt dramaturgisch notwendig in Frage.

Auch Spitfire ist eine Figur, die den Handlungsfortgang zentral mitgestaltet. Auch mit ihr wird nicht gerade zimperlich umgegangen. Roc ohrfeigt sie und Hawke droht ihr, sie übers Knie zu legen. Gleichzeitig spielt sowohl in *Anne of the Indies* als auch in *Against all Flags* eine „tatsächlich weibliche“ Frauenfigur mit. Die indische Prinzessin (*Against all Flags*) und Molly (*Anne of the Indies*) sind die Frauenfiguren, die selbst von den größten Schurken mit einem gewissen Respekt und Ehrerbietung behandelt werden. Es ändert sich also nicht unbedingt das Frauenbild an sich, es kommt eine mögliche weibliche Rolle dazu. Die stereotype weibliche Rolle bleibt trotzdem durch eine Frau besetzt. (Es gibt die Möglichkeit, einen Mann an diese Stelle zu setzen. Wenn das passiert, wird damit meist das Klischee des divenhaften Homosexuellen bedient und der Film gleitet ins Komödiantische ab, wie in *The Birdcage* (USA 1996) beispielsweise oder in dem Piratenmusical *The Pirates of Penzance* (USA 1983))

Die männliche Hauptrolle bleibt stereotyp männlich. Es ergeben sich zwar Konkurrenzsituationen mit der selbstbewussten Frauenrolle, die den durchdachten

²⁵⁸ „Geschichten von weiblichen Piratinnen haben eine simple Warnung, die das genussvolle Spiel begleitet: Das kommt davon, wenn du dich mit den wilden Piraten einlässt“

Handlungsfluss des Helden stören und neue Probleme schaffen. Im Endeffekt behält er allerdings die Oberhand.

„... the war ends, the crew is arrested, or a heroine gives up her adventures for love. [...] she might behave like a man, but is eventually revealed as a perfectly feminine woman who falls in love, marries, bears children and makes willing sacrifices of her man.“ (Wheelwright in Stanley 1995; 178)²⁵⁹

Der Mann bleibt also der dominante Part. Er kann nur übertroffen werden durch den dominanten Piraten. Der Pirat als Figur ist noch männlicher als männlich. Er fordert durch seine Existenz nicht nur selbstbewusste Frauen, sondern auch die gesamte Männerwelt heraus.

„Der Pirat ist ein hypermaskuliner Held, über dessen Sexualität die Quellen und selbst die Literatur des frühen 18. Jahrhunderts sehr schweigsam bleiben, aber schon dieses Schweigen genügt, um ihn aus der normalen Zuteilung der Geschlechterrollen herauszulösen. Der Mann des beginnenden bürgerlichen Zeitalters ist auf die monogame Ehe festgelegt, diese ist die Basis der Gesellschaft, der Kern der europäischen Sozialordnung, im protestantischen England vielleicht noch mehr als in der katholischen Welt, in der es immerhin die zölibatäre Alternative eingeschlechtlicher und sexualitätsloser Lebensgemeinschaften zwischen Priestern, Mönchen oder Nonnen gab. [...] Der frauenlose Seemann und erst recht die entfesselte Männlichkeit des Piraten mussten kontrolliert werden, vom Kapitän zuerst und von der Obrigkeit, wenn der Kapitän versagt.[...] Alle diese Varianten, die Ehe des Engländers mit der eingeborenen Frau, die polygame, libertinäre und brutale Sexualität Blackbeards, die Beziehung des Seeräubers mit der orientalischen Prinzessin und die Flucht vor der legitimen Ehefrau bedeuten einen Bruch mit der herrschenden Ordnung.“ (Hausberger 2005; 45).

Die Sexualität des Piraten ist derart gefährlich, dass er jedenfalls gejagt werden muss. Die größte Bedrohung stellt er für die Frau im schönen Kleid dar. Sie symbolisiert all das, was er rauben kann, all das, was er nicht ist. Die Frau im schönen Kleid entspricht immer

²⁵⁹ „... der Krieg ist vorbei, die Mannschaft verhaftet oder die Heldin gibt ihr Abenteuer für die Liebe auf [...] Sie mag sich wie ein Mann benehmen, aber im Grunde ihres Herzens entpuppt sie sich als perfekt weibliche Frau, die sich verliebt, heiratet, Kinder bekommt und glücklich ihr Leben opfert für ihre Liebsten.“

weiblichen Stereotypen. Auch die Piratinnen Anne und Spitfire werden „weibliche“ Frauen, wenn sie schöne Kleider anhaben. Meist versuchen sie auch genau das zu bewirken, bedienen sich dieser Stereotypen: entweder sie sind dabei zu verführen oder sie haben schon verführt und wollen betören. Arabella Bishop und Dona Maria haben „von Natur aus“ schöne Kleider an. Sie sind keine Piratinnen, nie gewesen und wollen auch nie welche werden. Sie sind respektable Damen und wollen solche bleiben. Das Zeichen der respektablen Dame ist das schöne Kleid. In dieser Verkleidung gehen sogar zeitweilig Piratinnen als respektable Damen durch, zumindest lang genug, um (beinahe) geküsst zu werden: Pierre küsst Anne, als sie das schöne Kleid anhat, Hawke wird von Spitfire noch vor dem Kuss gestoppt.

Zusammenfassend kann dieses Thema mit einem „ja, aber..“ beantwortet werden. Im Grunde bleibt die stereotype Frauenrolle bestehen, sie spielt allerdings nicht mehr die Hauptrolle. Die Bandbreite der möglichen Frauenrollen und deren Handlungsspielraum wird bedeutend größer. Nicht immer ist der weiblichen Hauptrolle deswegen ein glückliches Ende vergönnt, aber sie kann zumindest in den 90 Minuten, die der Film dauert, mehr tun, als im schönen Kleid seufzen und gerettet werden.

Macht und Gewalt in Zusammenhang mit Sexualität fügen dem Sex-Zeichen eine SM-Symbolik hinzu, die zumindest unterschwellig in jedem Piratenfilm vorkommt.

Es ist diese Umkehr der Norm, der Tabubruch, die Verquickung von Sexualität und Gewalt, die die Spannung aufbaut. Die großen, starken, selbstbewussten Helden oder HeldInnen werden unterworfen, zumindest zeitweilig. Kein Piratenfilm kommt aus, ohne nicht zumindest einmal den Helden oder die Heldin in Ketten, in einer demütigenden, scheinbar aussichtslosen, lebensbedrohenden Situation zu zeigen. Nur wer so tief unten ist, kann am Schluss heldenhaft triumphieren. Das Publikum will die HeldInnen offensichtlich leiden sehen, es will die Trostlosigkeit, die Hoffnungslosigkeit und die Enttäuschung bis in alle Glieder spüren. Die Spannung, das Ziehen im Bauch und im Brustkorb, der eng wird vor lauter Elend, erleben. Die Spannung darf abfallen, darf sich in Tränen der Ergriffenheit auflösen, der Orgasmus ist gelungen. Völlig erschöpft in die Kino- oder Fernsehsessel zurücksinkend, ergriffen und berührt von der Monumentalität der Gefühle. Das Ende des Films plätschert vorbei, jeder noch so billige Scherz wird dankbar belacht. Er ist die Leiter, die aus den tiefen der Gefühle wieder ans Tageslicht empor führt.

Der Spannungsbogen des Leidens und der Katharsis ist schon seit der Zeit des aristotelischen Theaters (300 v.Chr.) bekannt. Er ist auch im klassischen Abenteuerfilm feststellbar. Hinzu kommt hier die Verknüpfung mit dem Sexuellen. Die Gewalt, die passiert, ist sexuell konnotiert. Würde man Piratenfilme auf rein psychoanalytischer Ebene interpretieren, man würde sich der vielen Zeichen und Analogien kaum erwehren können. Stanleys Beschreibung der Phantasien über PiratInnen, die die bürgerliche Männlichkeit kastrieren, ist ein gutes Beispiel dafür.

„[T]o be a `pirate' is to fell phallic masts and rob ships' owners of what gives them potency, pride and a sense of manhood.[...] Pirates in mythology are the most virile of males, unscared of any force (they even sail willingly in that terrifying womb full of fluid, the sea), their `weapons' always at the ready. And women pirates, as companions and replicas of this butch and wicked bravery, offer complex pleasures to female spectators who psychically cross-dress as well as to men.“ (Stanley 1996; 7)²⁶⁰

Männergewalt über andere Männer und über Frauengeschicke ist im Piratenfilm klar und präsent. Sie ist allerdings nicht so erotisch aufgeladen wie die Darstellung von Frauen, die Gewalt über Männer ausüben. Anrühige Erotik spielt in diesem Kontext eine viel größere Rolle. Meist ist die dominante Frau auch gekleidet wie eine Domina – trägt kniehohe, schwarze Lederstiefel, ein Korsett, Ledergürtel, eine weiße Bluse mit Kragen. Sie entspringt einem Reich der sexuellen Phantasien, wie sie aus S/M-Comics, beispielsweise von Eric Stanton, bekannt sind (vgl. Stanton 1998). Auch Stanley beschreibt die Phantasien über weibliche Piratinnen in ihrem erotischen Kontext. „In their flashing eyes is a lust for danger; they would never have a second of premenstrual wimishness. A bejewelled dagger is clutched between their glittering white teeth; they stride the decks in thigh-high leather boots with stiletto heels and black fishnet tights; they swashbuckle through Caribbean ports in dashing red bandanas and gold hoop earrings. In their strategically torn frilly shirts (with no grubby lines on their collars) and

²⁶⁰ „Pirat zu sein bedeutet phallische Masten zu fällen und Schiffsbesitzer dessen zu berauben, was ihnen Potenz, Stolz und ein Gefühl von Männlichkeit gibt. [...] Piraten in der mythologischen Darstellung sind die männlichsten Männer, die vor nichts Angst haben, (die sogar freiwillig in diesem fürchterlichen Bauch voll Wasser, der See, fahren) ihre `Waffen' immer schussbereit. Weibliche Piraten, die als Gefährtinnen diesen maskulinen und verruchten W'agemut nachahmen, bieten eine komplexe Befriedigung für weibliche Zuseherinnen, die im Geiste ebenfalls verkleidet sind, genau wie für männliche Zuseher.“

bold breeches, they are desirable to themselves and to all spectators.“ (Stanley 1996; 6)²⁶¹

Schon allein diese Idee der Kleidung war für das 18. Jahrhundert revolutionär. Frauen zu der Zeit mussten vor allem ihre Beine bedeckt halten. Das Dekollete durfte ruhig freizügig sein, aber ein nacktes Bein, ein Bein, dessen Konturen man erkennen konnte, grenzte an einen Skandal. Hüfthohe Lederstiefeln und Netzstrümpfe galten nicht als akzeptable Beinverhüllung. Ähnliches galt auch für Männer, wenn auch nicht ganz so streng verhüllend (diese durften zumindest Hosen tragen). Das Bild von männlichen und vor allem auch weiblichen PiratInnen in kurzen Hosen mit nackten Beinen war schon allein durch seine Existenz anrühlich und gesellschaftliche Konventionen in Frage stellend. Stanley schreibt dazu:

„The nude leg hints that eighteenth- and nineteenth-century men saw women pirates as having an animal sexual availability, especially outrageous and exciting in the Victorian period when even piano legs had to be swathed for fear they would incite lustful thoughts. [...] For centuries western women’s legs had been concealed, trousers and pantaloons worn only by actresses, acrobats and women of dubious morality“ (Stanley 1996; 46).²⁶²

Trotz der Dominanz und wegen der Weigerung, sich an gesellschaftliche Konventionen zu halten, dürfen solche Frauen keinesfalls die Oberhand behalten. Zumindest nicht im untersuchten Zeitraum. Anne wählt den Tod, Spitfire mutiert von der kratzbürstigen Wildkatze zum anschiemigen Kätzchen, das die Krallen einzieht (zumindest vorübergehend) und sich in Hawkes Arme schmiegt.

Die Verbindung zwischen dem Helden und der Heldin, den beiden, die sich schlussendlich finden und sich ihre Liebe gestehen, ist immer geprägt durch ein Machtgefälle. Dieses Gefälle und die Liebe gehen einher mit Machtspielchen und

²⁶¹ „In ihren leuchtenden Augen blitzt die Gier nach Gefahr; sie würden nie über Regelschmerzen jammern. Ein juwelenbesetzter Dolch ist zwischen ihre leuchtend weißen Zähne geklemmt; sie schreiten über das Deck in hüfthohen Lederstiefeln mit Stiletto-Absätzen und in schwarzen Netzstrümpfen; sie poltern durch die karibischen Häfen in feuerroten Kopftüchern und mit Goldohrringen. In ihren – an strategischen Stellen zerrissenen – weißen Hemden (ohne Schmutzränder am Kragen) und ihren verwegenen Kniebundhosen finden sie sich selbst sexy, genau wie alle, die sie sehen.“

²⁶² „Die Darstellung von nackten Beinen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert deutet darauf hin, dass Männer Piratinnen als Frauen mit ausschweifender, animalischer Sexualität sahen. Vor allem in der viktorianischen Zeit, als sogar Klavierbeine bedeckt sein mussten, um keine erotischen Gedanken zu provozieren. [...] Jahrhundertlang mussten die Beine westlicher Frauen verhüllt bleiben. Hosen wurden nur von Schauspielerinnen, Akrobatinnen und Frauen zweifelhafter Moral getragen.“

Unterwerfungsritualen. Peter Blood ist Arabellas Sklave, Geoffrey Thorpe Gefangener der Spanier (Dona Maria ist halbe Spanierin, hier ist die Verbindung ein bisschen vage, aber trotzdem vorhanden), Pierre LaRouchelle Gefangener von Anne Providence, Brian Hawke Gefangener von Spitfire Stevens. Dies ist die Machtverteilung zu Beginn – die „falsche“ Machtverteilung. Es schickt sich nicht für die Frauen, die dominierende Position zu haben, zumindest nicht auf Dauer. Gleichzeitig ist die Unterwerfung des Helden auch sexuell konnotiert. Im Laufe des Films dreht sich das Machtverhältnis um. Das Bild des Mannes als der Unterlegene wird ausgetauscht zur gesellschaftlichen Norm: zum Bild der Frau als die Unterlegene. Dieses Verhältnis hat weit weniger anrühige Erotik als die Frau in der überlegenen Position. Peter Blood kauft Arabella, Thorpe besiegt die Spanier, Pierre LaRouchelle gewinnt Molly, Anne stirbt, Spitfire Stevens ist in der Hand der Engländer, Brian bittet für ihr Leben. Die Norm ist wieder hergestellt, der Spannungsbogen entspannt.

„Women pirates *had* to be destroyed by males as a punishment for challenging the power of the father (by being phallic, destructive and operating in men's terrain.)“ (Stanley 1996; 9)²⁶³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die sadomasochistische Erotik zwar nur angedeutet wird, die erotische Komponente der Gewalt allerdings klar vorhanden ist. Auspeitschungen – auch wenn sie gleichgeschlechtlich vorgenommen werden – sind keineswegs emotionslos und unpersönlich. Ganz im Gegenteil. Sie sind Ausdruck einer tiefen emotionalen Beziehung: Hass, Verzweiflung, Liebe. In der Darstellung wird die Gewalt immer rituell zelebriert. Die Großaufnahme auf das Gesicht des Gequälten könnte die ZuschauerInnen zunächst im Unklaren darüber lassen, ob es Schmerz oder Lust ist, was er empfindet. Die Gewalt wird durch ihre scheinbare Verknüpfung mit Lust legitimiert.

Der Reiz wird dadurch verstärkt, dass im Piratengenre alles erlaubt ist – die Moral und Rechtschaffenheit des Piraten oder der Piratin wird durch niemanden kontrolliert und gemäßregelt. Gleichzeitig sind PiratInnen selbst vogelfrei und stehen außerhalb jeder Rechtsordnung. Wem es gelingt, sie zu fangen, der kann mit ihnen tun was er will.

²⁶³ „Weibliche Piratinnen mussten von den Männern zerstört werden, als Strafe dafür, dass sie sich angemaßt haben, die Macht der Väter herauszufordern (dadurch, dass sie phallisch und zerstörerisch waren und in männliches Gebiet vorgedrungen sind).“

Gewaltanwendung ist jederzeit ein legitimes Mittel, um die eigenen Ziele zu erreichen oder sich auch nur einen kurzweiligen Zeitvertreib zu gönnen. Sie passiert meist unmittelbar von Person zu Person und stellt so auf jeden Fall eine Beziehung zwischen den Figuren her.

Gewalt gegen Männer ist in der Darstellung ausführlicher als Gewalt gegen Frauen. Vergewaltigungen werden angedeutet und der Phantasie der ZuschauerInnen überlassen. Die Frau wird von Männern an den Oberarmen gepackt, wodurch ihr Dekollete sich noch weiter öffnet, anders wird sie nicht berührt. Männliche Figuren hingegen werden gefesselt, gepeitscht, gedemütigt und überall sehr zwanglos berührt. Sind Frauen die dominanten, sind die Szenen eindeutig sexuell konnotiert (vgl. *Anne of the Indies* oder *Against all Flags*). Wenn Männer über Männer dominieren, ist die Erotik sehr viel versteckter, sexuelle Anspielungen werden nicht offen ausgesprochen.

Abschließende Betrachtung und Ausblick

Freiheit und Unabhängigkeit sind in allen untersuchten Filmen zentrale Begriffe, Werte, die für die Struktur einer Gesellschaft gefährlich sind. Die Figuren, die sie repräsentieren – PiratInnen – fahren am Ende entweder in den Hafen der bürgerlichen Ehe ein oder sie müssen sterben. Welche Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Bedeutung von "Freiheit" und "Unabhängigkeit" lassen sich aus dem Umgang damit in US-amerikanischen Piratenfilmen der 30er bis 50er Jahre ziehen? In den besprochenen Filmen werden Freiheit und Unabhängigkeit auf zumindest zwei Ebenen diskutiert: im Verhältnis zur Liebe, zur Familie und zur Erotik und im Verhältnis zu Heimat und Nation. Im ersten Fall bleibt das Verhältnis relativ gleich. Der freie, unabhängige Held und die freie, unabhängige Heldin können Möglichkeiten zu erotischen Ausschweifungen nutzen, sobald sie sich verlieben und einer Familie angehören, werden Freiheit und Unabhängigkeit drastisch eingeschränkt. Rückgeschlossen auf die Gesellschaft bedeutet das, dass sich am Bild der idealen Beziehung und der idealen Familie von den 1930er bis in die 1950er Jahre im Grunde nicht viel ändert. Es ändern sich die handelnden Figuren, wie ich in meiner zweiten These bereits diskutiert habe, das Idealbild der einzigen monogamen Beziehung, die es zu suchen und finden gilt, bleibt bestehen.

Im Verhältnis von Freiheit und Unabhängigkeit zu Heimat und Nation ist der gesellschaftliche Zusammenhang fast noch deutlicher zu sehen. Heimat und Nation

gewinnen von den 1930er bis in die 1950er Jahre kontinuierlich an Bedeutung. Dies ist zunächst dem Zweiten Weltkrieg, während dem die Relevanz von Heimat massiv an Bedeutung zunimmt, dann dem Kalten Krieg, in dem Nationalität zu einer wichtigen identitätsstiftenden Komponente für das Individuum gemacht wird, geschuldet. Die us-amerikanische Gesellschaft verändert sich genau entlang dieser Bruchlinien. Von einer Gesellschaft der 1930er Jahre, die sich im Aufbruch befindet und unterwegs ist, neue Horizonte zu entdecken, über eine Gesellschaft im Kriegszustand, die ihre Werte verteidigt, hin zu einer Gesellschaft, die im Kalten Krieg der Nationalität immer größere Bedeutung zumisst und misstrauisch Fremde beäugt. Die Abgrenzung nach Außen wird schärfer, der Patriotismus nimmt zu.

Der Pirat als romantische Figur, die nach Freiheit und Unabhängigkeit strebt, wird immer mehr zum illusorischen Konstrukt kindlicher Phantasie. Bis in die 1990er Jahre verstärkt sich diese Entwicklung auch im filmischen Bereich. PiratInnen werden zu Figuren in Kinderfilmen (*Blackbeard's Ghost* USA 1968), Musicals (*The Pirates of Penzance* USA/UK 1983) oder Persiflagen auf das Genre (*Muppet Treasure Island* USA 1996). „Die eingeschlechtlichen Gemeinschaften der Piraten gleichen schnell Gruppen vorpubertärer schlimmer Buben und werden dermaßen verkindlicht zur harmlosen Unterhaltung, die ihren Reiz aus dem pittoresken Faschingsoutfit und dem romantischen Potenzial der Natur gewinnt. Das weite Meer, exotische Strände und weiße Segel mögen im Zeitalter des Massentourismus und der Pauschalreisen nicht mehr so reizvoll sein wie einst, doch entsprechen sie trotzdem genau verbreiteten Urlaubs- und Sommerträumen.“ (Hausberger 2005; 46).

Der Pirat als Held, der sich gegen eine Gesellschaft stellt, wird im erwachsenen Kontext nicht mehr ernst genommen. Er dient als Kinderunterhaltung, als romantische Gestalt, deren Zeit längst vorbei ist. PiratInnen verfolgen Ziele – Freiheit und Unabhängigkeit –, die in einer sich globalisierenden Welt immer weiter in die Ferne rücken. Die Wunder der Technik lassen den Platz für unberührte, unerreichbare Fleckchen Erde immer weiter zusammenschrumpfen. War es in den 1950er Jahren noch legendär gewesen, im Urlaub einen Ozean zu überqueren und in die Karibik zu reisen, so schrumpfen diese Distanzen heute auf einen Wochenend-Trip oder einen Business-Nachmittag zusammen. Billige Pauschalreisen lassen auch die verträumtesten Fleckchen Erde für jederman erreichbar werden.

Die Erinnerung an die Triumphe der Kindheit, an die bestandenen Abenteuer, an die Träume, die wir für unser Leben hatten, verblassen. Wir haben als Kinder Knight Rider, MacGyver, Winnetou & Old Shatterhand, Masters of the Universe und noch solche (durchwegs männlichen) Heldenfiguren gespielt – Lara Croft und Co gab es in den 1980er Jahren noch nicht - draußen, im Wald, auf den Wiesen, am Fluss.

Heute können Kinder das voll animierte, realitätsnahe Programm auf der Play Station, X-Box oder am Computer fahren. Der Effekt ist ähnlich, nur mit weniger frischer Luft: eine Fluchtmöglichkeit aus der scheinbar viel zu langweiligen Realität. Mit dem Erwachsenwerden nehmen die Phantasien und Träume kontinuierlich ab. Wir beschäftigen uns mit anderen Dingen: Wohnungen, Arbeit, Suche nach dem/r perfekten Ehe- oder LebensabschnittspartnerIn, mit dem Behalten, wenn wir ihn oder sie gefunden haben....

Weg sind sie allerdings nicht. Sie kommen immer wieder einmal hervor. Im Kinosaal beispielsweise. Wo, geschützt von der Dunkelheit, das Kind wieder feuchte Hände vor Angst und Aufregung bekommen kann, wo wir aufhören zu atmen, wenn die Heldin zu einem waghalsigen Sprung ansetzt, wo wir verstohlen weinen, wenn die romantische Liebe an einem Missverständnis zu scheitern droht. Dort sind die Abenteuer noch lebendig, dort fiebern wir mit, bestehen Gefahren und gehen anschließend geläutert, erschöpft und ein bisschen verliebt nach Hause.

Vielleicht erlebt das Genre mit den *Pirates of the Caribbean*-Filmen deswegen im beginnenden 21. Jahrhundert wieder einen Aufschwung, weil die Sehnsucht nach unkontrollierter Freiheit und Unabhängigkeit wieder stärker wird in den erwachsenen Menschen. Die Figur des Jack Sparrow zeigt, dass man Freiheit und Unabhängigkeit nicht suchen und finden kann, sondern sie einfach leben muss. In jeder Situation aufs Neue. Es sind nicht unbedingt äußere Umstände, die die Menschen einschränken, sondern internalisierte Werte und Normen.

„Pirates never grow old“ (Stanley 1996; 5). Glücklicherweise.

Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W; **Horkheimer**, Max (2004); Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente; Fischer Taschenbuch; Frankfurt am Main

Almond, Gabriel; **Verba**, Sidney (1963); The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations; Boston

Assmann, Jan (2005); Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen; Beck; München

Ballhausen, Thomas; **Krenn**, Günter; **Marinelli**, Lydia (2006); Vorwort; in: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia; Psyche im Kino – Sigmund Freud und der Film; verlag filmarchiv austria; Wien

Bateson, Gregory (1943); Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films; in: Section of Psychology 18. Jänner 1943; reprinted from Transactions of the New York Academy of Sciences Series II, Volume 5, No. 4, pp. 72-78, February 1943

Berlin, Isaiah (2006); Freiheit. Vier Versuche; Fischer Taschenbuch; Frankfurt am Main

Bernhardt, Petra; **Hadj-Abdou**, Leila; **Liebhart**, Karin; **Pribersky**, Andreas (2009); EUropäische Bildpolitiken; wuv Verlag; Wien

Bevc, Tobias (2007); Politische Theorie; UVK Verlagsgesellschaft; Konstanz

Blothner, Dirk (1999); Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films; Bastei Lübbe; Bergisch Gladbach

Böhm, Andreas (2004); Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory; in: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hg.); Qualitative Forschung. Ein Handbuch; rowohlt's enzyklopädie; Reinbek bei Hamburg

Caneppele, Paolo; Balboni, Anna Lisa (2006); Film als Heilmittel? Die Kino-Debatte in der medizinischen Welt während der Stummfilmzeit; in: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia; Psyche im Kino – Sigmund Freud und der Film; verlag filmarchiv austria; Wien

Christen, Matthias (2004); Der Piratenfilm; in: Traber/Wulff; Filmgenres: Abenteuerfilm; Philipp Reclam Jun.; Stuttgart

Della Porta, Donatella (2008); „1968“ – Zwischennationale Diffusion und transnationale Strukturen. Eine Forschungsagenda; in: Gilcher-Holtey, Ingrid; 1968. Vom Ereignis zum Mythos; edition suhrkamp, Frankfurt am Main

Denzin, Norman K. (2004); Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial; in: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hg.); Qualitative Forschung. Ein Handbuch; rowohlt's enzyklopädie; Reinbek bei Hamburg

Dietrich, Wolfgang (1998); Periphere Integration und Frieden im Weltsystem. Ostafrika, Zentralamerika und Südostasien im Vergleich; Pro Media Verlag; Wien

Dietrich, Wolfgang (2002); Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts; Vier-Viertel-Verlag; Freistadt

Dörner, Andreas (2006); Politische Kulturforschung; in: Münkler, Herfried (Hg.); Politikwissenschaft. Ein Grundkurs; rowohlt Verlag; Hamburg

Eichinger, Barbara (2007); Broken Memories. Die DVD des Kultfilms *Suicide Circle* und die Medialisierung des kulturellen Gedächtnisses; in: Stern, Frank; Köhne, Julia B.; Moser, Karin; Ballhausen, Thomas; Eichinger, Barbara (Hg.); Filmische Gedächtnisse.

Geschichte – Archiv – Riss; mandelbaum; Budapest

Exquemelin, Alexander O. (1983); Das Piratenbuch von 1678; K. Thienemann Verlag; Stuttgart

Faulstich, Werner (2002); Grundkurs Filmanalyse; Wilhelm Fink Verlag; München

Finler, Joel W. (2003); The Hollywood Story; Wallflower Press; London/New York

Fischer Weltgeschichte Band 30 (1999); Die Vereinigten Staaten von Amerika; Fischer Taschenbuch Verlag; Frankfurt/Main

Flicker, Eva (1998); Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromanzen aus Hollywood; Deutscher Universitätsverlag; Wiesbaden

Flick, Uwe (2007); Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung; rowohlt's enzyklopädie; Reinbek bei Hamburg

Flynn, Errol (2003); My wicked, wicked Ways – The Autobiography of Errol Flynn; Cooper Square Press; New York

Foerster, Heinz von; **Pörksen**, Bernhard (2008); Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker; Carl-Auer Verlag; Heidelberg

Foucault, Michel (1976); Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses; Suhrkamp; Frankfurt am Main

Foucault, Michel (1977); Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I; Suhrkamp; Frankfurt am Main

Garscha, Winfried (1988); Der Weg zum „Anschluß“; in: Ausstellungskatalog zur 110. Sonderausstellung: „Wien 1938“; im Wiener Rathaus, Volkshalle; Österreichischer

Bundesverlag; Wien

Grafl, Franz (2006); Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust; in: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia; Psyche im Kino – Sigmund Freud und der Film; verlag filmarchiv austria; Wien

Greven, Michale Th. (2003); Freiheit; in: Nohlen, Dieter (Hg.); Kleines Lexikon der Politik; Beck; München

Gusenber, Richard M.; Meyer, Dietmar (1970); Die dreißiger Jahre; Ullstein Verlag; Frankfurt/Main – Berlin - Wien

Haug; Frigga (2003); Historisch-Kritisches Wörterbuch des Feminismus. Band 1; Argument Verlag; Hamburg

Hausberger, Bernd (2005); Piraten oder der Kampf um die Karibik zwischen Glorie und Anarchie; in: Hausberger/Pfeisinger; Die Karibik – Geschichte und Gesellschaft 1492-2000; Promedia Verlag; Wien

Hobsbawm, Eric (2007); Das Zeitalter der Extreme – Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts; dtv; München

Johnson, Captain Charles (1998); A General History of the Robberies & Murders of the most notorious Pirates; Conway Maritime Press; Chatham, Kent

Korte, Helmut (2004); Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch; Erich Schmidt Verlag; Berlin

Kracauer, Siegfried (1947); From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film; Princeton Univ. Press; Princeton

Krause, Peter (2004); Medienanalyse als kulturwissenschaftlicher Zugang zum Politischen; in: Schwelling, Birgit (Hrsg.); Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft; Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden

Krenn, Martina (2008); Schmutz – Sex – Drogen. Jugend und das Populare 1955 – 1975; Löcker Verlag; Wien

Kripal, Jeffrey (2008); Esalen. America and the Religion of No Religion; University of Chicago Press; Chicago and London

Ladwig, Bernd (2004); Freiheit; in: Göhler, Gerhard; Iser, Mattias; Kerner, Ina (Hrsg.); Politische Theorie. 22 umkämpfte Begriffe zur Einführung; VS Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden

Lamnek, Siegfried (2005); Gruppendiskussion. Theorie und Praxis; Beltz utb; Weinheim und Basel

Leithäuser, Joachim (1975); Weltweite Seefahrt; Safari Verlag, Berlin

Ligensa, Annemone (2006); >Sympathy for the Devil<. Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie; in: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia; Psyche im Kino – Sigmund Freud und der Film; verlag filmarchiv austria; Wien

Mayrhofer, Monika (2007); „Die fetten Jahre sind vorbei“ - (Be)Deutungen des politischen Handelns in gegenwärtigen Spielfilmen; Unveröffentlichte Dissertation; Intitut für Politikwissenschaft; Universität Wien

Maysson, Thierry (2002); 11. September 2001. Der inszenierte Terrorismus; edition de facto; Kassel

Melegari, Vezio (1978); Die Geschichte der Piraten; Tessloff Verlag; Hamburg

Mikunda, Christian (2002); Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung; WUV Verlag; Wien

Miles, Barry (2003); Hippies; Collection Rolf Heyne; München

Monaco, James (2005); Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache. Gesichte und Theorie des Films und der neuen Medien; Rowohlt; Hamburg

Mondfeld, Wolfram zu (1976); Das große Piratenbuch; C. Bertelsmann Verlag; München

Mulvey, Laua (2004); Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre; in: Bernold, Monika; Braidt, Andrea B.; Preschl, Claudia (Hrsg.); Screenwise – Film. Fernsehen. Feminismus; Schüren; Marburg

Pfeisinger, Gerhard (2005); „Kein Faß Zucker, an dem nicht Blut klebt...“ Plantagenökonomie in der Karibik vom 17. bis ins 19. Jahrhundert; in Hausberger/Pfeisinger; Die Karibik – Geschichte und Gesellschaft 1492-2000; Promedia Verlag; Wien

Riescher, Gisela (2003); Nation; in: Nohlen, Dieter; Kleines Lexikon der Politik; Beck; München

Schaffer, Johanna; Stecher, Marcella (2004); Prekäre Fantasien: Objekt- und Subjektsetzungen in lesbisch-queeren Film-/Videobildern mit SM-Bezug. Ein Workshop; in: Bernold, Monika; Braidt, Andrea B.; Preschl, Claudia (Hrsg.); Screenwise – Film. Fernsehen. Feminismus; Schüren; Marburg

Schmid, Georg (2006); Freud/Film oder das Kino als Kur; Sonderzahl Verlag; Wien

Schwelling, Birgit (2004); Der kulturelle Blick auf politische Phänomene. Theorien, Methoden, Problemstellungen; in: Schwelling, Birgit (Hrsg.); Politikwissenschaft als

Kulturwissenschaft; Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden

Seeßlen, Georg; **Weil**, Claudius (1980); Ästhetik des erotischen Kinos – Geschichte und Mythologie des erotischen Films; Rowohlt Taschenbuch Verlag; Hamburg

Soeffner, Hans-Georg (2004); Sozialwissenschaftliche Hermeneutik; in: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hg.); Qualitative Forschung. Ein Handbuch; rowohlts enzyklopädie; Reinbeck bei Hamburg

Spitaler, Georg (2005); *Authentischer Sport* – inszenierte Politik. Zum Verhältnis von Mediensport, Symbolischer Politik und Populismus in Österreich; Europäischer Verlag der Wissenschaften; Frankfurt am Main

Sperling, Cass Warner; **Millner**, Cork (1994); *Hollywood be Thy Name*; Prima Publishing; Rockling, CA

Stanley, Jo (1995); *Bold in Her Breeches – Women Pirates Across the Ages*; HarperCollins; Northampton, England

Stanton, Eric (1998); *The Dominant Wives & Other Stories*; Taschen; Berlin

Stern, Frank (2007); *Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung*; in: Stern, Frank; Köhne, Julia B.; Moser, Karin; Ballhausen, Thomas; Eichinger, Barbara (Hg.); *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*; mandelbaum; Budapest

Stevens, Anthony (o.J.); *Jung*; Herder/Spektrum Meisterdenker; Freiburg

Swoboda, Natalie (2006); *Hipp(i)es Kino. Populärmusiker als Schauspieler in Filmen der 60er und 70er Jahre*; unveröffentlichte Diplomarbeit; Universität Wien

Theweleit, Klaus (1986); Männerphantasien; Stroemfeld/Roter Stern; Frankfurt am Main/Basel

Theweleit, Klaus (2002); Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell; Stroemfeld/Roter Stern; Frankfurt am Main/Basel

Traber, Bodo und Wulff (2004), Hans J.; Filmgenres: Abenteuerfilm; Philipp Reclam Jun.; Stuttgart

Turley, Hans (1999); Rum, Sodomy, and the Lash – Piracy, Sexuality, and Masculine Identity; New York University Press; New York and London

Turner; Graeme (1996); British Cultural Studies – An Introduction; Routledge; London/New York

Wallace, David (2002); Hollywoodland; St. Martin´s Press/An LA Weekly Book; New York

Weber, Max (1972); Wirtschaft und Gesellschaft; Tübingen

Weiß, Ulrich (2003); Macht; in: Nohlen, Dieter; Kleines Lexikon der Politik; Beck; München

Winiger, Armin (2007); Der 11. September. Mythos einer neuen Ära; Passagen Verlag; Wien

Zacks, Richard (2002); The Pirate Hunter; Hyperion; New York

Zeitungen, Zeitschriften

Der Standard; 10. April 2008

Die Presse; 14. Jänner 1953

Die Presse; Johnny Depp – Schwankender Erfolg des Einzelgängers; Die Presse;
25.7.2006

Gasser, Barbara (2003); Filmstar Johnny Depp: „Ich spiele gern mit Barbie-Puppen“; Die
Presse; 28. August 2003

Heute (2008); Piratenkrieg: Nächster Frachter gekapert; 26.11.2008

Maslin, Janet (1995); Film Review: Extravagant Demolition, With Woman As Top Pirate;
New York Times; 22. Dezember 1995

Mitchell, Elvis (2003); Film Review: Mascara As Black As a Jolly Roger; New York
Times; 9. Juli 2003

Neue Freie Presse; 1. April 1936

Neues Wiener Abendblatt; 31. März 1936

Neues Wiener Tagblatt; 26. März 1936

Paimann's Filmlisten – Das Nachschlagewerk des Österr. Films; 21. Jahrgang;
Nummer 1043; Wien, 3. April 1936

Paimann's Filmlisten – Das Nachschlagewerk des Österr. Films; 32. Jahrgang;
Nummer 1637; Wien, 15. August 1947

Paimann's Filmlisten – Das Nachschlagewerk des Österr. Films; 35. Jahrgang; Nummer 1808; Wien, 23. August 1950

Paimann's Filmlisten – Das Nachschlagewerk des Österr. Films; 37. Jahrgang; Nummer 1960; Wien, 30. Dezember 1952

Paimann's Filmlisten – Das Nachschlagewerk des Österr. Films; 38. Jahrgang; Nummer 1981; Wien, 19. Mai 1953

Wiener Kurier, 30. Juli 1947

Wiener Kurier, 1. August 1947

Onlinequellen

A.W. (1952); Against all Flags – Movie Review; New York Times Movie Reviews von; 25. Dezember 1952;

http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9405E3DD1E3AE23BBC4D51DFB4678389649EDE&oref=login (zuletzt aufgerufen am 1. April 2008)

Borchert, Thomas (2009); Prozess gegen "The Pirate Bay": Internet-Piraten gegen Hollywood; Stern 16.2.2009; <http://www.stern.de/computer-technik/internet/Prozess-The-Pirate-Bay-Internet-Piraten-Hollywood/654731.html>; abgerufen am 31.3.2009

Boxofficemojo; <http://www.boxofficemojo.com/yearly/>; zuletzt abgerufen am 15. November 2008

Box Office Report; <http://www.boxofficereport.com/>; zuletzt abgerufen am 14. November

2008

Crowther, Bosley (1951); Anne of the Indies – Movie Review; New York Times Movie Reviews; 25. Oktober 1951;
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B06E5D8153DE731A25756C2A9669D946092D6CF> (zuletzt abgerufen am 1. April 2008)

Dahl, Gloria (2004); Qualitative Film-Analyse: Kulturelle Prozesse im Spiegel des Films; in: Forum Qualitative Sozialforschung (Online Journal) 5(2) Art. 27 [116 Absätze];
verfügbar über: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-04/2-04dahl-d.htm>;
(zuletzt aufgerufen am 11 Dezember 2007)

Das Handbuch für die gute Ehefrau (1955), aus: Houskeeping Monthly, 13. Mai 1955;
www.schule-museum.de/frauenleben/seiten/liebe.htm; (zuletzt aufgerufen am 31. März 2008)

Exchange (2009); File Sharing Has Become the “New Normal” for Most Online Canadians; 13.3.1009;
<http://www.exchangemagazine.com/morningpost/2009/week11/Friday/031303.htm>;
abgerufen am 31.3.2009

Filmmuseum: Presseinformation November 2007; www.filmmuseum.at; (zuletzt aufgerufen am 13. März 2008)

Formular I-94W; Amsterdamer US Botschaft:
http://amsterdam.usconsulate.gov/uploads/images/n27a8u5lJKZnyl3zjJJC0Q/I-94_back.jpg (zuletzt aufgerufen am 1. April 2008)

Härpfer, Susanne (2009); Von Spin-Doktoren, Speedbooten und der Shoppingliste der See-Piraten; Telepolis 22.1.2009; <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29584/1.html>,
abgerufen am 31.3.2009

Hollendonner, Barbara (2008); Visuelle Wahrheit? Visuelle Inszenierung von `Wahrheit` in der Fernsehserie *CSI: Crime Scene Investigation*; <http://b-hollendonner.plix.at/dissertation.html>; (zuletzt abgerufen am 11. Juli 2008)

News Corp (2008); <http://www.newscorp.com/>; (zuletzt abgerufen am 11. Juli 2008)

Sennwald, Andre (1935); A Newcomer Named Errol Flynn in a Handsome Film Version of 'Captain Blood,' at the Strand; New York Times Movie Review; 27. Dezember 1935; <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9403E6DD173AE13ABC4F51DFB467838E629EDE>; (zuletzt aufgerufen am 22. März 2008)

Spiegel 1999; <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,54872,00.html>, zuletzt aufgerufen am 15. November 2008

Taglinger, Harald (2009); Piraten und andere Edle im Netz; Telepolis 25.03.2009: <http://www.heise.de/tp/blogs/4/134890>; abgerufen am 31.3.2009

The International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada; <http://www.iatse-intl.org/home.html>; (zuletzt aufgerufen am 18. November 2006)

The Motion Picture Production Code of 1930; as quoted in Leonard J. Jeff and Jerold Simmons, eds., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s* (New York: Grove Wiedenfled, 1990), 283–286
Quelle: <http://historymatters.gmu.edu/d/5099/> (zuletzt aufgerufen am 21. März 2008)

The Numbers; <http://www.the-numbers.com/movies>; zuletzt aufgerufen am 15. November 2008

The Walt Disney Company; <http://home.disney.go.com/>; (zuletzt aufgerufen am 11. Juli 2008)

UN Sicherheitsrat Resolution S/RES/1820 (2008);

http://www.un.org/Depts/german/sr/fs_sr_zwischenseite.html; (zuletzt aufgerufen am 11.

Juli 2008)

Filme (nach Erscheinungsjahr geordnet)

Queen Elizabeth; USA **1912**; Adolph Zukor, Famous Players Film Company

The Black Pirate, USA **1926**; Albert Parker; United Artists

The Blood Ship; USA **1927**; George Seitz; Columbia

The Jazz Singer; USA **1927**; Alan Crosland; Warner Bros.

Three Little Pigs; USA **1933**; Burt Gillett; Disney/United Artists

King Kong; USA **1933**; Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack; RKO

Captain Blood; USA **1935**; Michael Curtiz; Warner Brothers

Snow White and the Seven Dwarfs; USA **1937**; Walt Disney; RKO

The Adventures of Robin Hood; USA **1938**; Michael Curtiz, William Keighley; Warner Brothers

The Sea Hawk; USA **1940**; Michael Curtiz; Warner Brothers

Citizen Kane; USA **1941**; Orson Welles; RKO

Casablanca; USA **1942**; Michael Curtiz; Warner Bros.

Der Fuehrer's Face; USA **1942**; Jack Kinney; Disney

Education to Death; USA **1943**; Clyde Geronimi; Disney

Treasure Island; USA **1950**; Byron Haskin; Disney

Anne of the Indies; USA **1951**; Jacques Tourneur; 20th Century Fox

Against all Flags; USA **1952**; Georg Sherman; Universal International

The Crimson Pirate; USA **1952**; Robert Siodmak; Warner Bros.

Singing in the Rain; USA **1952**; Stanley Donen, Gene Kelly; MGM

Peter Pan; USA **1953**; Clyde Geronimi, Wilfried Jackson, Hamilton Luske; Disney

The Wild One; USA **1953**; Laslo Benedek, Stanley Kramer Productions

Ben Hur; USA **1959**; William Wyler; MGM

The Buccaneer; USA **1958**; Anthony Quinn; Paramount

Some Like it Hot; USA **1959**; Billy Wilder; United Artists

Sleeping Beauty; USA **1959**; Clyde Geronimi; Disney

The Shaggy Dog; USA **1959**; Charles Barton, Disney

Psycho, USA 1960; Alfred Hitchcock; Paramount
Swiss Family Robinson; USA 1960; Ken Annakin; Disney
101 Dalmations, USA 1961, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wolfgang Reitherman; Disney
Gordon, Il Pirata Nero; Italien 1961; Mario Costa; Max Produktion
Marry Poppins; USA 1964; Robert Stevenson; Disney
L´Avventuriero Della Tortuga; Italien 1965; Luigi Capuano; Liber Film Produktion
Sound of Music; USA 1965; Robert Wise; 20th Century Fox
Bonnie and Clyde, USA 1967; Arthur Penn; Warner Bros.
The Jungle Book; USA 1967; Wolfgang Reitherman, Disney
Blackbeard´s Ghost; USA 1968; Robert Stevenson; Disney
Easy Rider; USA 1969; Dennis Hopper; Columbia

Zabriskie Point; USA 1970; Michelangelo Antonini; MGM
Il Corsaro Nero; Italien 1971; Lorenzo Gicca Palli; ABC Cinematografica
Dirty Harry; USA 1971; Don Siegel; Malpaso Company
The Godfather; USA 1972; Francis Ford Coppola; Paramount
The Godfather: Part II; USA 1974; Francis Ford Coppola; Paramount
Jaws; USA 1975; Steven Spielberg, Universal
Rocky Horror Picture Show; USA 1975; 20th Century Fox
Saturday Night Fever; USA 1977; John Badham; Paramount
Star Wars: A New Hope; USA 1977; George Lucas; 20th Century Fox
Grease; USA 1978; Randal Kleiser; Paramount
Star Trek: The Motion Picture; USA 1979; Robert Wise; Paramount
Alien; USA 1979; Ridley Scott; Brandywine Productions
Hair; USA 1979; Milos Forman; CIP Filmproduktion GmbH

Star Wars: The Empire Strikes Back; USA 1980; George Lucas; 20th Century Fox
Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark; USA 1981; Steven Spielberg, Parmount
Star Trek: The Wrath of Kahn; USA 1982; Nicholas Meyer; Paramount
E.T.: The Extra-Terrestrial; USA 1982; Steven Spielberg; Universal
Star Wars: Return of the Jedi; USA 1983; George Lucas; 20th Century Fox

The Pirates of Penzance; UK/USA **1983;** Wilford Leach
Indiana Jones and the Temple of Doom; USA **1984;** Steven Spielberg; Paramount
Star Trek: The Search for Spock; USA **1984;** Leonard Nimoy; Paramount
Back to the Future; USA **1985;** Robert Zemeckis; Universal
MacGyver; USA **1985;** Lee David Zlatoff; Henry Winter/John Rick Productions – TV Serie
Star Trek: The Voyage Home; USA **1986;** Leonard Nimoy; Paramount
Aliens; USA **1986;** James Cameron; Twentieth Century Fox
Rain Man; USA **1988;** Barry Levinson; MGM/UA
Who Framed Roger Rabbit; USA **1988;** Robert Zemeckis; Disney
Back to the Future: Part II; USA **1989;** Robert Zemeckis; Universal
Indiana Jones and the Last Crusade; USA **1989;** Steven Spielberg; Paramount
Star Trek: The Final Frontier; USA **1989;** William Shatner; Paramount

Back to the Future: Part III; USA **1990;** Robert Zemeckis; Universal
The Godfather: Part III; USA **1990;** Francis Ford Coppola; Paramount
Bugsy; USA **1991;** Barry Levinson; Columbia/Tristar Studios
Star Trek: The Undiscovered Country; USA **1991;** Nicholas Meyer; Paramount
Alien 3; USA **1992;** David Fincher; Brandywine Productions
Star Trek: Generations; USA **1994;** David Garson; Paramount
Cutthroat Island, USA/F/I/D **1995;** Renny Harlin; MGM
GoldenEye; UK/USA **1995;** Martin Campbell; MGM
Muppet Treasure Island; USA **1996;** Jim Henson; Jim Henson Productions
Star Trek: First Contact; USA **1996;** Jonathan Frakes; Paramount
Independence Day; USA **1996;** Roland Emmerich; Centropolis Entertainment
L.A. Confidential; USA **1997;** Curtis Hanson; Warner Brothers
Tomorrow Never Dies; UK/USA **1997;** Roger Spottiswoode; MGM
Wag the Dog; USA **1997;** Barry Levinson; Baltimore Picutres
Men in Black; USA **1997;** Barry Sonnenfeld; Amblin Entertainment
Alien: Resurrection; USA **1997;** Jean-Pierre Jeunet; Brandywine Productions
A Bug's Life; USA **1998;** John Lasseter; Pixar/Disney
Star Trek: Insurrection; USA **1998;** Jonathan Frakes; Paramount
Armageddon; USA **1998;** Michael Bay; Touchstone Pictures
The World is not Enough; UK/USA **1999;** Michael Apted; MGM

Star Wars I: A Phantom Menace; USA 1999; George Lucas; Lucasfilm

Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; USA 2001; Peter Jackson; Warner Bros.

Harry Potter and the Sorcerer's Stone; UK/USA 2001; Chris Columbus; Warner Bros.

Die Another Day; UK/USA 2002; Lee Tamahori; MGM

Harry Potter and the Chamber of Secrets; UK/USA 2002; Chris Columbus; Warner Bros.

Lord of the Rings: The Two Towers; USA 2002; Peter Jackson; Warner Bros.

Star Trek: Nemesis; USA 2002; Stuart Baird; Paramount

Star Wars II: Attack of the Clones; USA 2002; George Lucas; Lucasfilm

Finding Nemo; USA 2003; Andrew Stanton; Pixar/Disney

Lord of the Rings: The Return of the King; USA 2003; Peter Jackson; Warner Bros.

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl; USA 2003; Gore Verbinski; Disney

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; UK/USA 2004; Alfonso Cuarón; Warner Bros.

Harry Potter and the Goblet of Fire; UK/USA 2005; Mike Newell; Warner Bros.

Star Wars III: Revenge of the Sith; USA 2005; George Lucas; Lucasfilm

Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest; USA 2006; Gore Verbinski; Disney

Death Proof; USA 2007; Quentin Tarantino; Weinstein Company

Pirates of the Caribbean: At World's End; USA 2007; Gore Verbinski; Disney

ZERO. Investigation into 911; IT 2008

Anhang 1

Interpretationsgruppen

4 Gruppen, pro Gruppe ein Film.

Jeweils 4-5 Sequenzen aus diesem einen Film. Information zu Beginn: englischer Titel und Produktionsjahr.

Nach jeder Sequenz Interpretationen/Assoziationen zu den folgenden Punkten:

- "Nation/Heimat"
- "Liebe/Erotik"
- "Macht/Gewalt"
- Welche Beziehung haben die Charaktere untereinander?
- Wie könnte es weitergehen?

1. Gruppe: "Captain Blood" (USA 1935); am 1. Februar 2008 im Graduiertenzentrum Sowi

Mag.^a Barbara Korb, Mag.^a Sigrid Nitsch, Mag.^a Isabella Bauer, Mag.^a Christine Rabl, Mag.^a Maria Pohn-Weidinger

2. Gruppe: „The Sea Hawk“ (USA 1940), am 15. Februar 2008 im Graduiertenzentrum Sowi

Marcus Czerwenka, Mag.^a Heide Deisenhammer, Clemens Miniberger, Ilse Zavorsky, Mag. Markus Pennerstorfer

3. Gruppe: „Anne of the Indies“ (USA 1951); am 25. Februar 2008 im Graduiertenzentrum Sowi

Markus Zachbauer, Mag.^a Maria Pimminger, Tanja Jenni, Mag. Christoph Unger, Mag.^a Julitta Berchtold

4. Gruppe: „Against all Flags“ (USA 1952); am 29. Februar 2008 im Hörsaal 2 am Institut für Politikwissenschaft

Mag.^a Esther Hutfless, Gerda Kolb, Andreas Reiter, Mag. Peter Steinberger

Anhang 2

The Motion Picture Production Code of 1930

Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment.

They recognize their responsibility to the public because of this trust and because entertainment and art are important influences in the life of a nation.

Hence, though regarding motion pictures primarily as entertainment without any explicit purpose of teaching or propaganda, they know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking.

During the rapid transition from silent to talking pictures they have realized the necessity and the opportunity of subscribing to a Code to govern the production of talking pictures and of reacknowledging this responsibility.

On their part, they ask from the public and from public leaders a sympathetic understanding of their purposes and problems and a spirit of cooperation that will allow them the freedom and opportunity necessary to bring the motion picture to a still higher level of wholesome entertainment for all the people.

General Principles

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.

2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment,

shall be presented.

3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Particular Applications

I—Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

1. Murder

- a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
- b. Brutal killings are not to be presented in detail.
- c. Revenge in modern times shall not be justified.

2. Methods of Crime should not be explicitly presented.

- a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
- b. Arson must be subject to the same safeguards.
- c. The use of firearms should be restricted to essentials.
- d. Methods of smuggling should not be presented.

3. Illegal drug traffic must never be presented.

4. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization will not be shown.

II—Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

1. Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.

2. Scenes of Passion

- a. They should not be introduced when not essential to the plot.
 - b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.
 - c. In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.
3. Seduction or Rape
 - a. They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.
 - b. They are never the proper subject for comedy.
 4. Sex perversion or any inference to it is forbidden.
 5. White-slavery shall not be treated.
 6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.
 7. Sex hygiene and venereal diseases are not subjects for motion pictures.
 8. Scenes of actual child birth, in fact or in silhouette, are never to be presented.
 9. Children's sex organs are never to be exposed.

III—Vulgarity

The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should be subject always to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.

IV—Obscenity

Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.

V—Profanity

Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ—unless used reverently—Hell, S.O.B. damn, Gawd), or every other profane or vulgar expression, however used, is forbidden.

VI—Costume

1. Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.
2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.
3. Indecent or undue exposure is forbidden.
4. Dancing costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

VII—Dances

1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passion are forbidden.
2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

VIII—Religion

1. No film or episode may throw ridicule on any religious faith.
2. Ministers of religion in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.
3. Ceremonies of any definite religion should be carefully and respectfully handled.

IX—Locations

The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.

X—National Feelings

1. The use of the Flag shall be consistently respectful.
2. The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

XI—Titles

Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.

XII—Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

1. Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.
2. Third Degree methods.
3. Brutality and possible gruesomeness.
4. Branding of people or animals.
5. Apparent cruelty to children or animals.
6. The sale of women or a woman selling her virtue.
7. Surgical operations

(The Motion Picture Production Code of 1930; <http://historymatters.gmu.edu/d/5099/> zuletzt abgerufen am 21. März 2008)

Anhang 3



Königin Elizabeth I schlägt Francis Drake zum Ritter (Mondfeld 1976; 180)



Königin Elizabeth I schlägt Geoffrey Thorpe zum Ritter (Still aus dem Film *The Sea Hawk*)