



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

L'Indochine feminine

Frauenbilder im postkolonialen französischen Spielfilm über
die ehemalige Kolonie Indochina

Verfasserin

Teresa-Saja Wieser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer/Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Kraus

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen jenen Menschen bedanken, die mich in den verschiedenen Perioden, den Hoch- und Tiefphasen meines Arbeitsprozesses so intensiv unterstützt und immer wieder darin bestärkt haben weiterzumachen.

Je remercie particulièrement mes chers amis Sophie, Rosie, Simon et Gaban pour leur support!

Besonderer Dank gilt meiner Familie, doch allen voran meiner Mutter, die sämtliche Mittel mobilisiert hat, um mir zu helfen diese Diplomarbeit in die vorliegende Form zu bringen.

Außerdem bedanke ich mich herzlich für die umfassende Unterstützung meines Betreuers Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Kraus.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Zur Schreibweise.....	4
1. EINLEITUNG	5
1.1. Fokus der Arbeit und Forschungsfragen.....	6
1.2. Strukturierung der Arbeit.....	9
1.3. Die Bedeutung von Medien.....	10
1.4. Der Spielfilm aus anthropologischer Perspektive.....	12
2. DIE FILMANALYSE. EIN METHODOLOGISCHER ÜBERBLICK	15
2.1. Die Spielfilmanalyse.....	15
2.1.1. Vorgehensweise.....	17
2.2. Genre als Orientierungsrahmen.....	18
2.2.1. Genrebezogene Charakteristika des kolonialen Kinos.....	20
2.2.2. Genrebezogene Charakteristika des postkolonialen Films.....	21
3. EIN HISTORISCHER ABRISS. VOM CINEMA COLONIAL ZUM CINEMA POSTCOLONIAL FRANÇAIS.....	23
3.1. Vom Fenster zur Welt bis zur Nostalgie der 90er Jahre.....	25
4. KOLONIALISMUS ALS KULTURELLE SUBORDINATION. EINE POSTKOLONIALE PERSPEKTIVE.....	29
4.1. <i>L'Empire colonial français</i> - Französischer Kolonialismus in Indochina.....	32
4.2. Postkoloniale Theorie.....	34
4.3. Das koloniale Repräsentationsregime.....	37
4.3.1. Kulturelle Repräsentation.....	38
4.3.2. Der koloniale Diskurs als <i>Régime de Vérité</i>	40
4.3.3. <i>Worlding</i> - Probleme des Welt-Machens bei der Repräsentation von Differenz	42
4.3.4. Die Frage der Sexualität.....	44
5. DIE DARSTELLUNG DER FRAU AUS FEMINISTISCH-POSTKOLONIALER PERSPEKTIVE.....	45
5.1. Diskursive Kolonisierung.....	46
5.2. Die Frau im kolonialen Projekt.....	47
6. DIE MARKIERUNG DER ANDEREN. STEREOTYPISIERUNGEN, AMBIVALENZEN, FETISCHE	49
6.1. Das Medium Film als Agent des Konventionellen.....	51

7. FEMINISTISCHE FILMTHEORIE.....	53
7.1. Laura Mulvey und der Blick.....	54
7.2. <i>The power of looking</i> . Blick und Macht.....	57
7.2.1. Theorien von Klasse, <i>race</i> , Sexualität und Ethnizität.....	59
7.2.2. <i>Dark Continents</i> und <i>interracial looking</i>	60
7.2.3. Der Blick im rezenten Film.....	62
7.2.4. Der Körper im Blick. Frauen, Körper, Ethnizität.....	64
7.2.5. <i>La femme d'Asie - Lotus Blossom /Dragon Lady</i>	66
7.3. (Post-)koloniale Begegnungen im Spielfilm.....	68
7.3.1. Ethnizität und Weiblichkeit im Genre des kolonialen und postkolonialen Films... 68	
7.3.2. Sexualität und <i>interracial love</i>	71
7.3.3. Die Strategie des <i>Cross-dressing</i>	73
8. PHANTASMATIC INDOCHINA. SÜDOSTASIEN IM FILM.....	75
8.1. <i>La nostalgie de l'Indochine</i> – das Kino der 1990er.....	76
8.2. (Post)kolonialer Spielfilmkorpus Indochinas.....	78
8.3. Kriterien der Filmauswahl.....	81
9. EMPIRIE. FILMANALYTISCHE FALLBEISPIELE.....	85
9.1. <i>Diên Biên Phú</i> - Schoendoerffer 1992.....	87
9.1.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in <i>Diên Biên Phú</i>	94
9.2. <i>Indochine</i> – Wargnier 1992.....	103
9.2.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in <i>Indochine</i>	111
9.3. <i>L'Amant</i> – Annaud 1992.....	123
9.3.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in <i>L'Amant</i>	130
9.4. <i>Deux frères</i> – Annaud 2004.....	138
9.4.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in <i>Deux frères</i>	143
10. ERGEBNISSE DER FILMANALYSEN.....	149
10.1. Phlegma, Rivalität und Emanzipation. Frauenbilder im französischen postkolonialen Film.....	152
11. CONCLUSIO.....	160
12. BIBLIOGRAPHIE.....	162
12.1. Internetquellen.....	168
13. FILMOGRAPHIE.....	169
14. ANNEX.....	172

Vorwort

Während meines Erasmus-Aufenthalts in Paris lernte ich nicht nur die französische Sprache, Kultur und die *vie quotidienne* kennen, sondern bemerkte zudem die große Bedeutung heimisch produzierter Filme für die dortige Bevölkerung.¹ Als ich wenig später meine Kulturreise nach Vietnam plante, wurde mir von französischen Freunden der Kolonialepos *Indochine* empfohlen, *pour prendre goût* - als „Vorgeschmack“, sozusagen. Schließlich in Südostasien angekommen wurde mir augenscheinlich bewusst, welch großen Einfluss die französische Kolonialzeit auf die dortige Kultur hatte. Landesweit auf öffentlichen Märkten, in Lokalen oder in privaten Häusern sind koloniale Nachwehen in Form von diversen kleinen und größeren Relikten noch wahrnehmbar. Französische Architektur und Touristen sowie die Trikolore finden sich beinahe überall. Ein Café im südlichen Saigon serviert sogar *Pâtisserie de France* und hat lebensgroße Catherine-Deneuve-Plakate an der Wand. Ehemalige Kriegsschauplätze sind heute Touristenziele. Gleichsam sind auch die unangenehmen Folgen der Kriege unter anderem in Form von körperlichen Fehlbildungen gegenwärtig, Resultate des im Vietnamkrieg eingesetzten Entlaubungsmittels *Agent Orange*.

Als ich mir nach Ende meiner Reise schlussendlich den vorgeschlagenen Film anschaute, wurde mir bewusst, dass der Name *Indochine* für viele Franzosen noch immer jenes visuelle und affektive Bild wachzurufen vermag, das seit der französischen Kolonialzeit existiert und das wenig mit der Realität der neuen Nationalstaaten gemein hat. Genau diese nostalgischen Repräsentationen stellen den Interessensfokus dieser Arbeit dar.

Während eines dreiwöchigen Forschungsaufenthalt im Sommer 2011 in Paris konnte ich mein Wissen vertiefen. Dies war wichtig um Filme zu sichten und vor allem um Zugang zu drei wichtigen Bibliotheken (CNC – *Centre national de la cinématographie*, BNF – *Bibliothèque nationale de France* und *Forum des Images*) und deren Bestand an relevanter wissenschaftlicher Literatur zu erhalten. Dies war vordergründig wichtig, da der spezifische Fundus an französischer postkolonialer Literatur an der Universität Wien limitiert ist.

¹ Von insgesamt 216,6 Millionen Kinobesuchern im Jahr 2011 fallen mit 88,63 Millionen verkauften Tickets mehr als ein Drittel aller Kinobesuche auf in Frankreich produzierte Filme. Diese Filme halten in Frankreich einen Marktanteil von 40,9% (vgl. Centre national du cinéma et de l'image animée 2012: 5, 9, 68). Für in Österreich produzierte Filme hingegen wird der Marktanteil für das Jahr 2010 auf 5,1% geschätzt (leider waren nur die Werte von 2010 verfügbar) (vgl. Österreichisches Filminstitut 2011: 9).

Zur Schreibweise

Unter Berücksichtigung des Gender- und Diversity-Aspektes verwende ich in meiner Arbeit eine gender- und diversity-gerechte Schreibweise. Durch das Verwenden des Binnen-I möchte ich jede mögliche geschlechtliche Orientierung gleichwertig behandeln und repräsentieren. Fremdsprachige Wörter und Textpassagen setze ich kursiv. Jene Begriffe, denen ich mich kritisch nähere, bzw. von denen ich mich distanzieren möchte werden in Anführungszeichen gesetzt.

Da im deutschsprachigen Raum der Terminus „Rasse“ auf einen rassistischen Diskurs² zurückzuführen ist und stark in Verbindung mit dem Arisierungsbemühungen im Dritten Reich verknüpft ist, verwende ich den englischsprachigen Begriff *race*. Damit soll auf die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe verwiesen werden. Um auf diese soziale Konstruiertheit des Begriffs hinzuweisen, ist er immer klein und kursiv gesetzt.

Demgegenüber erachte ich es als sinnvoll, bei der Adressierung der *Anderen* die Großschreibung einzuhalten, denn es handelt sich hierbei um Personen oder Personengruppen, die durch hegemoniale Gesellschaftsstrukturen von Marginalisierung und Rassismus betroffen sind. Mit der Großschreibung möchte ich ihre Sichtbarmachung in meiner Arbeit fördern.

Die Termini „asiatisch“, „südostasiatisch“ und „indochinesisch“ werden synonym verwendet und beziehen sich auf die Angehörigen des kulturellen Raumes Südostasiens. Durch die Setzung in Anführungszeichen des Begriffs „indochinesisch“ verweise ich kritisch auf die kolonialen hegemonialen Machtstrukturen.

Abschließend möchte ich zur Verwendung des Begriffes „weiß“ anmerken, dass dieser keineswegs eine biologische Kategorisierung anspricht. Vielmehr dient er zur Sichtbarmachung einer soziokulturell konstruierten Gruppe, die sich insbesondere dadurch charakterisiert, dass sie sich selbst nie als „weiß“ bezeichnet. Dadurch besitzt sie die Macht andere gesellschaftliche Gruppen als *Andere* zu „markieren“ sowie sich selbst als Norm. Im empirischen Teil der Arbeit soll der Ausdruck die Zugehörigkeit der Darstellerin zur europäischen Kulturtradition ausdrücken. Hierbei möchte ich anmerken, dass „Weiß-Sein“ bedeutet eine privilegierte Gesellschaftsposition inne zu haben und daher mit gesellschaftlicher Macht verbunden ist (mehr dazu in Kapitel 4).

² Diskurs als mentale, sprachliche und bildhafte Wissensproduktion über einen Gegenstand des Interesses, wird immer in Relation zu Macht gesehen (vgl. Hall 1992: 295).

1. Einleitung

„Le cinéma met la vie en scène avec une puissance suggestive incomparable. incarnant les fantasmes de la mémoire collective, la légende rejoint le rêve“ (Gaston-Mathé 2001: 9).

Bis heute durchdringen Bilder vom ehemaligen Indochina die zeitgenössische französische Filmlandschaft. Vor allem seit den 1990er Jahren beschwören Filme zunehmend die koloniale Vergangenheit der Überseekolonie herauf. Dabei tendieren diese Abbildungen dazu die Länder Südostasiens als Brutstätte exotischer Fantasien oder als Schauplätze historischer französischer Ereignisse zu zeichnen. Koloniale Realitäten, aber auch die postkoloniale Wirklichkeit der heutigen Nationalstaaten (Vietnam, Kambodscha und Laos) werden vielfach ausgeklammert. Als Bilder der Vergangenheit leisten diese Filme nicht nur einen Beitrag zur Aufarbeitung der französischen Geschichte, sondern können zudem das kollektive Gedächtnis der Nation neu formen und seine Sicht auf die Vergangenheit verändern.

Der angesprochene verklärende „koloniale“ Blick auf das ehemalige französische Empire³ trägt, wie ich aufzeigen werde, Spuren einer langen Tradition von Repräsentationspraktiken, die im Kolonialkino ihren Anfang fanden. Als Symbiose von patriarchalen und imperialen Artikulationen privilegierte das damalige Kino vor allem Darstellungen von Männlichkeit und französischem Heroismus. Gestützt auf das damals vorherrschende französische Wahrheitsregime waren diese positiven Selbstbilder nicht nur eine Bestätigung der eigenen Kultur, Sprache, Moral oder Ordnung, sondern transportierten gleichzeitig ein meist abwertendes Bild der *Anderen*, um die weiße Vorherrschaft zu legitimieren. Das koloniale *Régime de Vérité* (siehe Kapitel 4.3.2) etablierte folglich Machthierarchien zugunsten der französischen Kolonialmacht und verfestigte durch spezifische Repräsentationsmechanismen eine Trennung vor allem zwischen KolonisatorInnen und Kolonisierten, doch auch zwischen Frauen und Männern. Einerseits dient die Kategorie *race* als zentraler Aspekt der Subordination, andererseits werden vor allem Frauen von den männerdominierten Strukturen marginalisiert. Kulturelle Repräsentationen von Differenz und Geschlecht stehen somit

³ *L'Empire français* bezeichnet sowohl das erste als auch das zweite Kaiserreich Frankreichs (unter Napoleon I. und III.) sowie das gesamte französische Kolonialreich.

in einem Spannungsfeld von Macht und Wissen. An dieser Schnittstelle setzt meine Arbeit an mit dem Ziel, die filmische Repräsentation von Frauen, südostasiatisch und französisch, zu hinterfragen und in Beziehung zueinander zu analysieren. Dadurch möchte ich die Komplexität von imperialistischen und patriarchalen Machtverhältnissen theoretisch fassbar machen. Durch die gegenüberstellende Betrachtung der *femmes françaises d'outre-mer*⁴ und der südostasiatischen Frau sollen Unterdrückungsstrukturen und ungleiche, ungerechte Repräsentationen in den ausgewählten postkolonialen Filmwelten über die ehemalige Kolonie herausgearbeitet und ein Sprechen-Lassen und Sichtbar-Sein ebendieser gefordert werden. Vor allem die südostasiatische Frau ist durch eine Intersektion der Kategorien Gender, *race*, Klasse und Ethnizität von Marginalisierung und Diskriminierung betroffen, weshalb ihr in meiner Arbeit besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Ihre Darstellungstradition ist vorwiegend auf die stereotype Dichotomie von Hypersexualisierung/Desexualisierung reduziert. Demgegenüber möchte ich auch die vermeintlich emanzipiertere Repräsentation der französischen Frau anhand feministischer Filmtheorien untersuchen.

Im folgenden Teil werde ich näher auf meine Filmauswahl und Forschungsfragen sowie den Fokus dieser Arbeit eingehen.

1.1. Fokus der Arbeit und Forschungsfragen

Die Filmauswahl erfolgt einerseits anhand einer zeitlichen und geografischen Begrenzung: alle Filme seit 1990, die von französischen RegisseurInnen über das ehemalige Indochina produziert wurden. Andererseits fokussiere ich mich auf jene Produktionen, deren Setting in der Kolonialzeit Indochinas verortet ist. Diese sogenannten *postkolonialen* Filmwerke (Details siehe Kapitel 2.2) lassen durch ihre Bilderwelten die Vergangenheit von Französisch-Indochina wiederaufleben. Durch diese Limitierung bleiben vier französische Filme zur Analyse (Details zu den Kriterien der Filmauswahl siehe Kapitel 8.3):

⁴ Als *femmes françaises d'outre-mer* wurden jene Frauen bezeichnet, die in den französischen Überseekolonien lebten.

Indochine (Régis Wargnier, 1992), *L'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992), *Diên Biên Phú* (Pierre Schoendoerffer, 1992) und *Deux frères* (Jean-Jacques Annaud, 2004)

Mein primäres Forschungsinteresse galt zunächst folgender forschungsleitenden Frage:

Auf welche Weise und mittels welcher filmischen Elemente werden Frauen - die südostasiatische und die weiße Frau - in den Filmen repräsentiert? Sind Formen der Diskriminierung erkennbar?

Filmische Repräsentationen von Gender sind von patriarchalen Gesellschaftsstrukturen beeinflusst. Dies trifft auch auf die Repräsentation von Alterität zu, die zudem eine nähere Betrachtung der Intersektion von *race* und Gender erfordert. Meine Filmauswahl kann diese patriarchalen, hegemonialen Strukturen aufdecken, da die hier behandelten Filme ausschließlich von aus Frankreich kommenden, weißen, männlichen Regisseuren produziert wurden. Die Tatsache, dass in den letzten 22 Jahren kein einziger französischer Film in der ehemaligen Überseekolonie Indochina von einer Frau produziert wurde, spiegelt zudem die mangelnde Repräsentation ebendieser in der RegisseurInnenlandschaft Frankreichs wieder.⁵

Die Intersektion von *race*, Ethnizität und Gender stellt, wie ich erneut verdeutlichen möchte, einen integralen Aspekt der Arbeit dar. Durch Einbeziehung dieser Kategorien kamen weitere Fragestellungen auf, die durch eine systematische Analyse der ausgewählten Filme beantwortet werden sollen:

- Welche Unterschiede ergeben sich bezüglich der Darstellung von Frauen?
- Welche Bedeutung hat die südostasiatische Frau für die filmische Handlung und welche Position besetzt sie? Ist sie aktive oder passive Akteurin?
- Welche Bedeutung hat die weiße Frau für die filmische Handlung und welche Position besetzt sie? Ist sie aktive oder passive Akteurin?
- Wie ist die Relation der weißen zur südostasiatischen Frau filmisch

⁵ Noch zwei weitere Filme, *Poussières de vie* (1995) und *Holy Lola* (2004), wurden seit 1990 in der ehemaligen Überseekolonie produziert, fallen jedoch aus dem Analyserahmen (Begründung siehe Kapitel 8.3.). In beiden Fällen waren die Regisseure männlich.

dargestellt?

- Welche Strategien der Repräsentation von Weiblichkeit werden angewendet? Spielen ihre Sexualität und der weibliche Körper bei der Inszenierung eine Rolle? Gibt es hierbei Unterschiede zwischen den Darstellungen der europäischen und südostasiatischen Frau?
- Wie sind die zugrundeliegenden patriarchalen und imperialistischen Strukturen in Bezug auf die Frauenportraits herauslesbar?
- Welche Frauenbilder bzw. welche gesellschaftlichen Moralvorstellungen werden durch die Darstellungen vermittelt?

Es stellt sich somit folgende zentrale Forschungsfrage bezüglich meiner Filmauswahl:

Wie wirken sich die Kategorien von Gender, *race*, Ethnizität und Klasse auf die filmische Repräsentation der Frau im französischen postkolonialen Film über Indochina aus und welchen Einfluss hat die kolonialistische Beziehung auf diese Repräsentationen?

Um den Analyseaspekten gerecht werden zu können, stellt die theoretische Einbettung eine Verschränkung von postkolonialen Studien mit feministischen Filmwissenschaften dar.

Von der Annahme ausgehend, dass sich, basierend auf der historischen, hegemonialen Beziehung der Länder, gewisse Repräsentationsstrategien von Weiblichkeit etabliert haben, kategorisiere ich die Filme nach Dina Sherzer als *second wave colonial films* (Sherzer 1996a: 9). Infolgedessen können sie in direkte Verbindung zum Kolonialfilm gesetzt werden und ein historischer Vergleich der Repräsentationen wird möglich. Daraus ergibt sich meine Hypothese, dass die rezenten Filme über die koloniale Vergangenheit immer noch Spuren der hegemonialen, patriarchalen Repräsentationspraktiken des Kolonialkinos aufweisen. So können die Filmproduktionen meiner Auswahl als spezifische Produkte eines männlich-dominierten westlichen Blickes betrachtet werden, der sich von historisch-konstruierten kolonialen Vorstellungen speist.

1.2. Strukturierung der Arbeit

Im Folgenden möchte ich kurz die einzelnen Kapitel skizzieren, um die Struktur der Arbeit zu umreißen:

Zunächst widme ich mich der Beschreibung der methodischen Vorgehensweise und treffe eine genrebezogene Einordnung der Filmauswahl. Von dieser Zuteilung ausgehend wird der Kolonialfilm als Vergleichsrahmen relevant, dessen wichtigste Charakteristiken in einem kurzen historischen Abriss dargelegt werden (Kapitel 2 und 3).

Kapitel 4 beschäftigt sich mit hegemonialen Repräsentationspraktiken, die anhand postkolonialer Theorien kritisch beleuchtet werden. Im nachfolgenden Teil der Arbeit erweitere ich die Diskussion um die Kategorie Gender und fokussiere mich auf die Rolle und Darstellung der Frau im kolonialen Projekt (Kapitel 5).

Kapitel 6 verweist auf Stereotypisierungen und Ambivalenzen, die im Zusammenhang mit kulturellen Repräsentationspraktiken auftreten können, während sich der darauffolgende Abschnitt den feministischen Filmtheorien widmet. Darstellungen von Geschlecht und Weiblichkeit im Kolonialfilm und im rezenten Film werden beleuchtet sowie die Repräsentationstraditionen von asiatischen Frauen in den westlichen Medien erläutert (Kapitel 7).

Nach einer kurzen Skizzierung des französischen Films über Südostasien beschreibe ich die genauen Kriterien meiner Filmauswahl, stelle die einzelnen filmanalytischen Beispiele vor und verschränke die Ergebnisse der jeweiligen Analyse mit den theoretischen Konzepten (Kapitel 8 und 9).

Anschließend erfolgt im letzten Teil der Arbeit eine Zusammenfassung. Hier werden die Filme in Verbindung zueinander betrachtet und mittels der Analyseergebnisse die vorgestellten Forschungsfragen und meine Hypothese beantwortet (Kapitel 10 und 11).

Zunächst werde ich jedoch kurz die kulturelle Bedeutung von Medien umreißen und die kultur- und sozialanthropologische Relevanz der Thematik aufzeigen.

1.3. Die Bedeutung von Medien

Die Positionierung eines Menschen in seinem Umfeld, seine Sicht der Welt ist stark gelenkt von Sinneseindrücken und Wertigkeiten, die auf ihn einwirken. Durch die zunehmende Omnipräsenz der Medien steigt ihr Einfluss auf das tägliche Leben, da sie unsere sozialökologische Umwelt, unsere Gefühle und Fantasien durchdringen, unsere mentalen Konzepte von der Welt strukturieren und grundlegende Prinzipien wie Zugehörigkeit, Distinktion oder Identität fundieren oder infrage stellen können. Medien nehmen so eine bedeutende Rolle als kollektive Sozialisierungsinstanz, gesellschaftliche Vermittler und Produzenten von Bedeutung ein. Hierbei spielt Repräsentation eine zentrale Rolle. Stuart Hall beschreibt Darstellungen als Bedeutungsaustausch durch Sprache, die von spezifischen kulturellen Kategorien abhängig sind und einem ständigen Bedeutungswandel unterliegen (vgl. 1997c: 28). Kultur und Prägung sind grundlegende Faktoren für die spezifische Generierung von Bedeutung. In Halls Definition wird Kultur als *a set of shared practices* und *kulturelle Bedeutung* als *geteilte Bedeutung* verstanden (vgl. Hall 1997a: 1ff.). Der prozesshafte Charakter diese Auslegung des Kulturbegriffes impliziert eine Auflösung der rigiden, fest gefügten Ordnung vieler Definitionen und impliziert seine stetige Veränderung. Mithilfe dieser Definition können wir schlussfolgern, dass Film als Medium der Bedeutungsgenerierung und -zirkulation zu einem Vehikel kultureller Prozesse wird. Bei der Darstellung und Zuschreibung kultureller Merkmale agiert Film als identitätsstiftendes Moment, das zur Definition und Konstruktion unserer sozialen und psychischen Identität beiträgt (vgl. Hipfl 2006: 148f.) und überdies unsere Auffassung anderer Kulturen beeinflusst. Wie Individuen somit ein Verständnis von weiblich, männlich, Schwarz, weiß, asiatisch, gebildet etc. erwerben, ist mitgeformt von der Medienlandschaft und ihren Konstruktionen von *race* und Gender (vgl. Brooks und Hébert 2006: 297). Das Massenmedium Film ist hier gleichsam einflussreich.

Kinematografische Techniken der Darstellung spielen eine grundlegende Rolle bei geschlechts- und kulturspezifischen Inszenierungen der Charaktere. Dramaturgie, *mise-en-scène*, Beleuchtung und Montage kreieren dabei Bedeutung und liefern den ZuseherInnen visuelle Angebote und Identifikationspunkte. Dies ist bedeutend, da ja erst im Zusammenspiel mit dem Publikum die eigentliche Wirkung der Darstellung greifbar

wird. Die subjektiven Interpretationen der RezipientInnen, wie jemand den Film wahrnimmt, sind von den persönlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Diskursen abhängig sowie historisch und kulturell geprägt (vgl. Mikos 2003: 122). Ich betrachte Filme daher als spezifische Ausprägungen kultureller Kommunikation. Für die Filmanalyse ist vor allem die Art und Weise *wie* der Inhalt präsentiert wird von Interesse und mein Fokus liegt auf dem Sinngehalt, der den Bildern inne liegt.

Besonders aufgrund ebendieser weitreichenden medialen Einwirkungen auf unser Denken erachte ich die Dekonstruktion und Hinterfragung filmischer Repräsentation als notwendig, da Spielfilme fiktive Erzählungen sind, die nur einen metaphorischen Realitätsbezug aufweisen. Sie können so immer nur eine Interpretation des Wirklichen sein. Durch vereinfachte und verallgemeinernde Darstellungen der Realität finden gerade Stereotype und essentialisierende Zuschreibungen ihre Verbreitung. Mithilfe der Filmanalyse werden diese Repräsentationsmechanismen und filmischen Realitäten beleuchtet und dekonstruiert. Film und somit Filmanalyse sind vielschichtige Verfahren, die weder in Bedeutung noch in Interpretationsmöglichkeiten abgeschlossen sind.

Wichtig ist hierbei sich nicht von der scheinbaren Filmrealität blenden zu lassen. In diesem Sinne gilt es auch meine Position als weiße europäische, doch nicht-französische, Frau zu reflektieren. Trotz kritischer Decodierung ist meine Analyse in diesem Wissens- und Informationsfeld angesiedelt.

1.4. Der Spielfilm aus anthropologischer Perspektive

„Cinema [...] enacted a historiographical and anthropological role, writing (in-light) the cultures of others“ (Shohat 1993: 49).

AnthropologInnen studieren Menschen, deren kulturelle Traditionen und Praktiken. Seit es die technologischen Errungenschaften erlauben, haben sie vor allem zu Forschungszwecken Bilder dieser Menschen gemacht (vgl. Ruby 2000: 278). Ein enger Zusammenhang von frühem Film, Kolonialismus und Anthropologie fordert eine genauere Betrachtung. Von allen modernen Sozialwissenschaften ist die anthropologische Disziplin historisch nicht nur am engsten mit den imperialen Projekten verbunden, oft bezeichnet als *the handmaidens of colonialism*, sondern auch eng verstrickt mit dem Machtapparat der Medien. Der frühe ethnografische Film, der als Phänomen des Kolonialismus entstand, hatte die Doppelfunktion andere Kulturen permanent festzuhalten, zu konservieren und gleichzeitig ihre Auflösung zu dokumentieren (vgl. Weghofer 2009: 70). Zentral ist eine akkurate, detaillierte Erforschung aktivitätsbezogener Realitäten und Gegebenheiten (vgl. Weakland 1995: 47). Jay Ruby kritisiert die begrenzte Aufmerksamkeit der Filmwissenschaft gegenüber ethnografischen Aufnahmen (vgl. Ruby 2000: 272), demgegenüber das wachsende, doch immer noch geringe Interesse an Massenmedien von anthropologischer Seite her steht. Das Verhältnis von Film und Anthropologie besteht somit schon lange und ist von Ambivalenzen und einem lange anhaltenden Ressentiment geprägt, Spielfilme als ernsthafte Wissenschaftsobjekte anzusehen (vgl. Brigard 1995: 14). Margaret Mead und ihre KollegInnen gelten als VorreiterInnen in der anthropologischen Auseinandersetzung mit dem Populärmedium Film, die während des Zweiten Weltkrieges unter der Rubrik *Study of Culture at a distance* ihren Anfang nahm und vor allem seit den 80er Jahren stetig steigt (vgl. Sutton und Wogan 2009: 8).

Massenmedien aus anthropologischer Perspektive zu untersuchen ist meist begleitet von einer konstanten Überschreitung der Disziplingrenzen, denn die komplexe Studie von Filmen verbindet unterschiedlichste Wissenschaftsdisziplinen wie Soziologie, Psychologie, Kommunikationswissenschaften, Film- und Kulturwissenschaften, et cetera. Durch ihre Fiktionalität fordern Spielfilme einen anderen Zugang als Dokumentationen und visuelle Anthropologie sieht sie als: „...*projecting IMAGES of*

human social behavior...“ (Weakland 1995: 47, Hervorh. i. O.). Diese Bilder, ihre Klassifikation und Evaluierung sind zentraler Forschungsschwerpunkt. Um Medien zu verstehen, gilt es, diese Darstellungen in Verbindung mit anderen lebensweltlichen Aspekten zu betrachten. Obwohl auch fiktionale Filme spezifische Aspekte des (sozialen) Verhaltens in einer dokumentarischen Art und Weise porträtieren können, bleiben kulturelle Verhaltensschemen, gedankliche und emotionale Muster oft nur modellhaft und ihre Auswirkungen immer relational zum Vorwissen des Publikums sowie abhängig von externen Faktoren (vgl. Weakland 1995: 47). Filme sind geordnete, selektierte Bildfolgen von lebensweltlichen Segmenten. Als solche können sie gegenwärtige Interpretationen von und Reaktionen auf spezifische gesellschaftliche Ereignisse sein, was sie als anthropologische Forschungsobjekte interessant macht (vgl. Weakland 1995: 60). Diese Argumentation unterstreicht die eingangs erwähnte Definition von Filmen als kulturelle Artefakte. „*All media, but film perhaps especially, is where the ‘grand discourses’ - political economy and globalization, class and gender, and internationalism versus nationalism - intersect with the lives of everyday people*“ (Gray 2010: 140). Gordon Gray (2010) argumentiert, dass Spielfilme als historische Dokumente von sich verändernden, vorherrschenden, ästhetischen Ideen und Konzepten analysiert werden sollen. Dadurch kann ein Einblick in die jeweils prävalenten Diskurse und Einstellungen sowie kulturellen Konstruktionen des Alltags erlangt werden: von symbolischer, metaphorischer Kommunikation oder von politisch und ökonomisch herrschenden Kräften (Gray 2010: 140f.).

Filme beinhalten somit informative Aspekte über Gesellschaften und Kulturen und prägen unsere Wahrnehmung von diesen. Durch anthropologische Filmanalyse kann das kulturelle Verständnis der eigenen Kultur und das anderer, gefördert werden, was nicht nur in Konfliktsituationen wichtig ist, sondern auch im interkulturellen Zusammenspiel (vgl. Weakland 1995: 63). Zudem ist in Bezug auf die filmischen Darstellungen fremder Kulturen, in diesem Fall die der südostasiatischen Frau, die Forderung nach einer angemessenen Repräsentation ethnischer Minoritäten notwendig, die zum Großteil medial marginalisiert und stereotypisiert werden. Gerade die mediale Stereotypisierung von unterrepräsentierten Personengruppen ist gefährlich, da Fehlinformationen von den ZuseherInnen als tatsächliche Wahrheiten aufgefasst werden können, wenn keine gegenteiligen Darstellungen zirkulieren.

Kultur- und sozialanthropologische Studien zu französischen Spielfilmen im Zusammenhang mit Kolonialismus beschäftigen sich vorwiegend mit dem Filmkorpus des *Cinéma beur* und des afrikanischen *Third Cinemas*. Ich konnte bislang keine einzige Studie ausfindig machen, die sich ausschließlich mit Frauenbildern in französischen, postkolonialen Filmproduktionen im ehemaligen Indochina auseinandersetzt. Die generelle Zahl der akademischen Studien zum Thema explodierte vor allem in den 90er Jahren, ist seither jedoch stark zurückgegangen und größtenteils von einem postkolonialen Standpunkt verfasst.

2. Die Filmanalyse. Ein methodologischer Überblick

Um aus der Filmauswahl die Darstellungsformen und hierarchischen Strukturen, symbolisch oder codiert, von Frauenbildern herauszufiltern, ist es notwendig, Methoden aus anderen Disziplinen anzuwenden und für eine anthropologische Perspektive zu adaptieren. Grundsätzlich ist eine interdisziplinäre Herangehensweise in diesem Fall sinnvoll, um dem Phänomen Kino in seiner Gesamtheit gerecht werden zu können. Erkenntnisse aus psychologischen und soziologischen Strömungen sowie aus den *Cultural Studies* und der Filmwissenschaft sollen berücksichtigt werden. Beginnend mit einer Beschreibung des angewendeten filmanalytischen Werkzeugs und der Analysemethode folgt eine genrebezogene Zuteilung der Filme. Eine Erläuterung der genrespezifischen Kennzeichen sowie der Geschichte des Kolonialfilms stellt sich als grundlegend heraus.

2.1. Die Spielfilmanalyse

Der Spielfilm⁶ beinhaltet eine gewaltige Menge an potenziell relevanter Information. Als komplexes Medium bedarf er spezieller Analysemodelle und einer genaueren Detailbetrachtung, da Informationen mehrdeutig, mehrdimensional und heterogen interpretierbar vermittelt werden (vgl. Faulstich 2002: 19). Durch Bildgestaltung, Montage/Bildfolge, Ton, Belichtung, Kameraführung und Bewegung, etc. entsteht eine Gesamtheit von Eindrücken, deren filmische Sinnkonstitution meist erst im vielschichtigen Kanon der individuellen Elemente fassbar wird. Im Gegensatz zur intuitiven Interpretation, die den Ausgangspunkt zur Erfassung des Sinngehalts und der Bedeutung filmischer Narrationen darstellt, ist die wissenschaftliche Filminterpretation methodengeleitet und basiert auf analytischer Fundierung (vgl. Faulstich 2002: 21). Jeder filmische Baustein wird als potenziell sinnstiftend gelesen und trägt zum

⁶ Die hier vorgestellte Filmanalyse bezieht sich auf die Gattung des Spielfilms. Tendenziell können die nachfolgenden Aussagen auch auf andere Filmgattungen (wie die des Dokumentarfilms) übertragen werden, da elementare Gemeinsamkeiten bestehen (vgl. Korte 2004: 11).

Endergebnis der Kommunikationsleistung des Films (ob intendiert oder tatsächlich) bei (vgl. Kuchenbuch 2005: 108).

Lothar Mikos (2003) schlägt fünf Analyseebenen vor, die miteinander in Bezug stehen, jedoch auch unabhängig voneinander zu betrachten sind:

- **Inhalt und Repräsentation:**
Der Inhalt des Filmtextes ist relevant, visuelle wie auditive Informationen. Überdies geht es um Repräsentationsmodalitäten, also *wie* die Darstellung in den Bildern erfolgt sowie um deren Verkettung mithilfe von Montagetechniken. Dadurch wird Bedeutung generiert, die in den Bildern per se nicht enthalten ist (vgl. Mikos 2003: 44, 107).
- **Figuren und AkteurInnen:**
Figuren/Charaktere haben eine handlungstragende Funktion inne und dienen als Identifikationspunkte der ZuseherInnen, da sie zu TrägerInnen der ZuseherInnenperspektive werden (Blick der Kamera, vgl. Mulveys *male gaze*, Kapitel 7.1). Wichtig ist die Repräsentation von Interaktionsmustern, Rollenkonzepten sowie von gesellschaftlichen Strukturen (e.g.: Geschlechterhierarchien). Hier werden durch Identifikation Identität und Differenz produziert (vgl. Mikos 2003: 46f., 51f.).
- **Narration und Dramaturgie:**
Dramaturgie strukturiert die Erzählung und ist die Grundlage des kognitiven und emotionalen Verhältnisses der ZuseherInnen zum Film. Klassisch gilt das Dreiaktschema von Exposition, Konflikt und Auflösung - drei inhaltlich unterschiedliche Teile, die einander im Laufe des Films ablösen⁷ - oder die Fünfsaktsstruktur.⁸ Dieser Punkt ist eng verbunden mit dem der Charaktere, die innerhalb der Narration agieren (vgl. Mikos 2003: 50).
- **Ästhetik und Gestaltung:**
Die Analyse der Ästhetik und Gestaltung untersucht die formalen und stilistischen Bausteine des Films. Hier geht es um die Frage des *Wie*. Darstellungsmittel und gestalterische Elemente tragen durch filmästhetische Traditionen zur Bedeutungsgenerierung bei: Kameraführung,

⁷ Im Detail siehe: Eder 1999: 25ff.

⁸ Im Detail siehe: nach Faulstich 2002: 84f.

Einstellungsgrößen, Montage/Schnitt, Licht, Toneffekte (Gesprochenes, Musik, Hintergrundgeräusche) und Ausstattung (vgl. Mikos 2003: 191ff.).

- Kontexte:

Filmtexte erhalten Bedeutung erst durch die Interaktion mit den RezipientInnen. Dieser Kontakt passiert in einem gesellschaftlichen Kontext (historisch, ökonomisch, juristisch, kulturell, sozial-gesellschaftlich etc.), der beeinflusst wird durch Aspekte wie Genre, Intertextualität, Diskurs, Lebenswelt und Produktion (vgl. Mikos 2003: 58).

Für eine Filmanalyse aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Sicht liegt mein Fokus vorwiegend auf den ersten beiden Punkten (Inhalt und Repräsentation, Analyse der Filmcharaktere).

2.1.1. Vorgehensweise

Nach der ersten Sichtung erfolgten die Anfertigung einer Inhaltsbeschreibung und die Zuordnung zu einem Genre. In der ersten Analysephase ist eine reflexive Haltung der eigenen Position wichtig, um spezifische Interpretations- und Wahrnehmungsarten zu ermitteln (vgl. Hickethier 2007: 32). Als Voraussetzung für eine genaue Analyse gilt grundsätzlich die Anfertigung eines Filmprotokolls (*Shooting transcript*). Mithilfe der deskriptiven Erfassung des visuellen und auditiven Materials meiner Filmauswahl konnte ich die Filmsequenzen (Handlungsabschnitte) nun im Detail untersuchen. Figuren, Normen und Werte sowie textuelle Elemente, Struktur und Inhalt werden so genauer betrachtbar und die Dramaturgie des jeweiligen Films erkennbar. Die Transkription eines Films ist immer nur Hilfsinstrument und darf in der Analyse keinesfalls den Film selbst ersetzen (vgl. Faulstich 2002: 67, 72f.). Für eine kulturwissenschaftliche Demontage habe ich Faulstichs Modell des Filmprotokolls adaptiert und um die Kategorie Rollen- und Machtverteilung erweitert. Einerseits um die generelle Position der Frauen in der Geschlechterhierarchie auszuloten und andererseits um die filmisch inszenierte Beziehung der Frauen (indigenen und französischen) zueinander zu eruieren. Bei der Analyse liegt der Schwerpunkt deshalb auf Geschlecht, Klasse und *race*. Der Figurenanalyse wurde in diesem Zusammenhang die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Einzelne Charaktere wurden zu Repräsentanten mit zugrunde liegenden Motiven und Hintergründen, die es zu erfassen galt.

Nach einer Analyse der textuellen Elemente wurden Erkenntnisse aus der Sichtung mit den jeweiligen theoretischen Diskursen in Verbindung gebracht und mit der Arbeitshypothese verknüpft. Wichtig ist eine Gegenüberstellung des subjektiven Filmerlebens mit den Analyseergebnissen, denn das Resultat sollte idealerweise eine Erweiterung des Ersteren darstellen (vgl. Hickethier 2007: 32). Grundsätzlich ist es essentiell, sich nicht in einer akribischen Auflistung von Details zu verlieren, sondern sich den Zusammenhang des Filmwerks vor Augen zu führen und im theoretischen Rahmen zu verorten. Nur so kann eine kritische Aufarbeitung stattfinden.

Die Filmanalyse dient zur Untermauerung von meinem ethnologischen Fokus. Eine wie in den Filmwissenschaften übliche, detaillierte Analyse technischer Einzelheiten ist in diesem Fall daher weniger erstrebenswert. Ziel ist es, einen Analyserahmen zu schaffen, der die Repräsentation von Frauen und Alterität fassbar macht. Die Einordnung der Filmwerke als postkoloniale Filme – wie im nächsten Abschnitt verdeutlicht - erlaubt uns die Repräsentationen als Produkte einer spezifischen Vorstellungswelt zu analysieren, die der Realität widerspricht oder sie widerspiegelt, aber in jedem Fall das Fundament zur Zeichnung der Zukunft ausmacht (vgl. Eades 2006: 17).

2.2. Genre als Orientierungsrahmen

Ein Genre stellt ein Muster bestimmter Stil- oder Erzählkonventionen, Themen und Motive dar (vgl. Hickethier 2007: 203). Hierbei handelt es sich keineswegs um starre, sondern historisch wandelbare Rahmensysteme, die gewisse Erwartungshaltungen bezüglich Figuren, Filmende, Dramaturgie etc. mit sich bringen. Faulstich beschreibt Genres als kulturelle Stereotype, die „...*gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können)*“ (Faulstich 2002: 30). Die Grenzziehung zwischen den Genres und die Zuordnung der Filme sind nicht immer eindeutig; die Zuteilung in mehrere Genres wird als Genre-Mix bezeichnet. Generell bietet es einen Referenz- und Orientierungsrahmen für die ZuseherInnen und gleichzeitig eine Mustervorgabe für RegisseurInnen und ProduzentInnen. Populäre Genres des Spielfilms umfassen z.B.: Melodrama, Western, Märchenfilm, Fantasy-Film,

Abenteuerfilm, Thriller etc., die wiederum in Subgenres geteilt werden können.⁹

Eine sehr grobe Einordnung der in dieser Arbeit getroffenen Filmauswahl in Genres beschränkt sich einerseits auf das Drama/Melodram (*Indochine* (1992), *L'Amant* (1992), *Deux frères* (2004)) und andererseits auf den Anti-Kriegsfilm (*Diên Biên Phú* (1992)).¹⁰ Faulstich (2002) definiert das Melodrama als Kino der Gefühle, das kleinbürgerliche Ideologie zeigt und in dessen Mittelpunkt häufig eine weibliche Heldin steht. Es geht vielfach um einen Konflikt zwischen den zwei Polen Gut und Böse, um Unterdrückung, gebrochene Herzen, gespickt mit vielen Emotionen und meist eindimensionalen ProtagonistInnen. Faulstich erkennt Triangulierungen als häufige Schemen melodramatischer Erzählstrukturen, die aus weiblicher Sicht geschildert werden (vgl. Faulstich 2002: 36f.). Das Genre des Anti-Kriegsfilms hingegen ist eine Subkategorie des Kriegsfilms. Durch Kritik am Krieg soll er dessen Absurdität verdeutlichen. Melodrama und Anti-Kriegsfilm sind allerdings sehr weit gefasste Einordnungen, die in unserem Fall nur bedingt Aussagekraft und Einfluss auf die Analyse haben.

Einen relevanten Einteilungsrahmen liefert Caroline Eades (2006) mit ihrer historisch-gearteten Einordnung des *Cinéma post-colonial français*. Damit beschreibt sie jenen Filmkorpus, der sich seit der Dekolonisation aus der Sicht der ExkolonisorInnen mit dem Kolonialreich befasst - ob im Rahmen der filmischen Handlung oder als spezifische Erfahrung der ProtagonistInnen (vgl. Eades 2006: 11). Diese chronologische Einteilung beschreibt eine Ablösung des propagandistischen Kolonialfilms durch den postkolonialen Film, der zum Erbe und gleichzeitig zum Vermittler radikal verschiedener historischer, ideologischer und ästhetischer Momente wird (vgl. Eades 2006: 12f.). Die Einordnung weist zudem auf die kritischen, postkolonialen Theorien hin, die ich in Kapitel 4 behandeln werde. Mithilfe dieser Ansätze kann auf mögliche weiterbestehende imperiale Abhängigkeitsverhältnisse fokussiert werden, denen im Film Ausdruck verliehen wird. Noch ein weiterer Zuteilungsrahmen, der die zuvor genannten Filme in Verbindung setzt, ist von Bedeutung: der *second wave colonial film* (Sherzer 1996a: 9). Sherzer spricht von einer Rückkehr zur Unterdrückung - einem kolonialen Syndrom - die sie in den Filmen der 1980er und 90er Jahre mit Fokus auf koloniale Themen

⁹ Im Detail siehe: Mikos 2003: 263ff.

¹⁰ Die Einteilung der Filme ins jeweilige Genre stützt sich auf: www.imdb.com.

wiederfindet. Als zeitgemäße Kolonialfilme, bzw. als die einzig wirklichen, wie Sherzer schreibt, haben sie Einfluss auf die Neuformung eines französischen kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf die Vergangenheit (vgl. Sherzer 1996a: 9). Auch eine wieder aufkommende koloniale Nostalgie in Filmen, vor allem jenen der 1990er, wird thematisiert (siehe Kapitel 8.1).

Es gilt die Hypothese zu überprüfen, ob meine Filmauswahl in die Kategorie des *second wave colonial film* fällt. Dafür sind mehrere Faktoren maßgeblich:

Allesamt von französischen RegisseurInnen im ehemaligen Indochina produziert, liefern diese Filme Hinweise auf die heutige Sicht der damaligen kolonialen Beziehung zwischen Frankreich und Südostasien aus französischer Perspektive. Die zeitliche Verortung der Produktionen (1992-2004) und die geografische Lage der Drehorte (das heutige Kambodscha und Vietnam), sowie der Umstand, dass alle Filme in der Kolonialära spielen, sind relevant. Diese Genreeinordnung dient als Analyserahmen. Dadurch wird eine historische Kontextualisierung der Filme möglich und das Kolonialkino als historischer Vergleichsrahmen relevant.

2.2.1. Genrebezogene Charakteristika des kolonialen Kinos

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Kolonialfilm als Quelle von Eindrücken der entfernten Gebiete, die allen Franzosen gemein waren, die Kolonien mit der Metropole verband. Die Kolonien wurden zu einer prägenden Komponente des französischen, filmischen Nationalismus (vgl. Slavin 2001: 58). Hegemoniale westliche Repräsentationen sind eingeschlossen in eine Serie von eurozentrischen Machtartikulationen: Metaphern von Vergewaltigungen und von Rettung sowie erotisch-konnotierte Territorien definieren den Westen und seine Übermacht (vgl. Shohat 1993: 78). Darauf werde ich in Kapitel 4 genauer eingehen. Gemeinhin fokussiert auf eine romantische Liebesgeschichte, eröffnet der Kolonialfilm ein weites Terrain zur Untersuchung von Genderentwürfen und geht noch einen Schritt weiter: Er schafft eine untrennbare Verknüpfung von Gender und *race* (vgl. Slavin 2001: xi, 17). Auch der Kolonialfilm inkludiert verschiedene Subgenres. Themen der *métissage*¹¹, des

¹¹ Im Kontext dieser Arbeit beschreibt der Begriff Liebesbeziehungen und sexuelle Verbindungen zwischen Personen europäischer Herkunft mit jenen anderer *racial origins*.

Vatermordes, der Selbstopferung, des Inzests etc. evozieren ein moralisches Konstrukt, das als Ausdruck des damals herrschenden patriarchalen Regime weißer Vorherrschaft gesehen werden kann. Politische und soziale Probleme in den Kolonialländern wurden im Großteil der Filme gänzlich ausgeklammert. Die Mehrheit dieser Filme über Indochina sind touristisch-exotisierend und bilden selbst in turbulenten, aufständischen Zeiten ein friedliches, ruhiges Bild der Kolonien ab (vgl. Weghofer 2009: 112f.).

Generell betrachtet zieht sich ein gewisser Pessimismus durch die Bilder und Idiome des Kolonialfilms. Viele der Klassiker enden entweder mit dem Tod des männlichen Protagonisten und der Rückkehr der weißen Frau in die Metropole, oder der Held, gelockt von einer dunkelhäutigen Schönheit, bricht den Kontakt zur Heimat ab, und seine Obsession zieht ihn unaufhaltsam weiter in die Ferne (vgl. Slavin 2001: 170f.).

Die filmische Umsetzung solcher Abhängigkeitsstrukturen im Kolonialfilm wird im nächsten Kapitel behandelt.

2.2.2. Genrebezogene Charakteristika des postkolonialen Films

Seit den 1990er Jahren entstanden vermehrt Filme, die sich dem Leben und der Kultur der Kolonialzeit widmen. Als Dokumente zur Erforschung der kolonialen Vergangenheit zeigen sie den ZuseherInnen Bilder der Kontaktzone zwischen Europa und den Kolonien aus einer eurozentrischen Perspektive. Die TrägerInnen oder Erzählinstanzen der Handlung sind im Fall meiner Filmauswahl immer weiß und europäisch. Unter ihrer Perspektive offenbaren sich Ausbeutung, Segregation und Ungerechtigkeiten der französischen Kolonialpolitik sowie Formen des Widerstandes und die Kollaboration der indigenen Elite (vgl. Sherzer 1996a: 8f.). Filme dieser Zeit enthalten somit kritische Elemente und entwerfen beim Rückblick in die Vergangenheit ein positiveres Bild der *Anderen*. Ihren Erfolg verdanken sie größtenteils dennoch ihren nostalgischen, ästhetischen Implikationen, von Panivong Norindr (1996) als *colonial phantasmatic* bezeichnet (siehe Kapitel 8.1), und einer von Stereotypen geprägten Repräsentation der Filmcharaktere (vgl. Weghofer 2009: 58). Eine verklärte Darstellung der Geschichte und Frankreichs Rolle als Kolonialmacht sind mögliche Folgen, die Norindr als Melancholie über eine verlorene Liebe beschreibt. Wie Norindr (1996) und Blum-Reid (2003) herausarbeiten, finden sich Elemente der kolonialen Erzählweise in einigen dieser Filme

wieder (vgl. Weghofer 2009: 58). Charakteristiken des *Cinéma colonial* wurden adaptiert und neu besetzt: Die Trennung zwischen KolonisorInnen und Kolonisierten passiert, wie Eades verdeutlicht, im postkolonialen Film nicht mehr zugunsten Ersterer, sondern repräsentiert eine definitive Kluft zwischen zwei Welten und zwei Zeiten (vgl. Eades 2006: 178). Weiter wird auch das *Othering*-Schema (mehr dazu siehe Kapitel 4.3.2) anders angewendet. Es gilt nicht mehr die Indigenen als *Andere* zu negieren, sondern darum, die ehemaligen KolonisorInnen in einem besetzten Territorium selbst als *anders* zu porträtieren (vgl. Eades 2006: 159). Um an dieser Stelle nur die grundlegendsten Aspekte zu erwähnen, werde ich im Laufe dieser Arbeit erneut auf Eades Vergleich des kolonialen und postkolonialen Films zurückgreifen und weitere Unterschiede thematisieren.

3. Ein historischer Abriss. Vom *Cinéma colonial* zum *Cinéma postcolonial français*

Was heute als *Cinéma colonial* bezeichnet wird, beinhaltet jene Filme, die während der Kolonialzeit von den Herrscherländern in und über die Kolonialländer produziert wurden. Genau diese Filme sind heute eine wichtige Quelle, um die damalige koloniale Situation besser zu verstehen. Das Kino dient oder argwöhnt dem ökonomischen System, doch erzeugt es stets kulturellen Zusammenhalt (vgl. Gaston-Mathé 2001: 12). Wie der Spielfilm war auch der Kolonialfilm ein gutes Medium zur Beeinflussung der Massen – in der Metropole, wie in den Kolonien.

Ein kurzer geschichtlicher Abriss der Entstehung des Kolonialfilms soll helfen, den historischen Kontext der Produktionen zu beleuchten und das Verständnis der Beziehung von Frankreichs kolonialer Geschichte und den filmischen Repräsentationen dieser Vergangenheit zu vertiefen.

Kino, entstanden durch die Erfindung einer Maschine der Brüder Lumières, dem sogenannten *Cinématographe*, der transportierbar war und gleichzeitig Bilder „festhalten“ und bewegte Aufnahmen projizieren konnte (vgl. Gray 2010: 2; Hayward 1993: 69f.), ist eine der erfolgreichsten optischen Illusionen aller Zeiten. Angefangen mit 16 Bildern pro Sekunde (fps) arbeitet der klassische Film heute mit 24 Bildern pro Sekunde. Die Geschwindigkeit der Filmprojektion liegt damit über der Wahrnehmungsgrenze des menschlichen Auges und kreierte, in Verbindung mit Montage, die Illusion von fließenden Bewegungen, Kontinuität und Abfolge.

Oft ist von einer Kanonisierung des frühen Kinos in zwei damals vorgefundene Filmstile die Rede: einerseits der dokumentarische Realismus der Lumière Brüder und andererseits die Illusion im Sinne eines *Kinos der Attraktionen* (Gunning 2000) nach Georges Méliès. Der Entwicklung zum Film als audiovisuelles Erzählmedium, sowie der Filmgrammatik von heutigen Spielfilmen, wurde damals mittels Einführung filmischer

Codes und Konventionen der Grundstein gelegt (vgl. Gray 2010: 7).¹²

Innerhalb weniger Jahre nach der ersten Vorführung im Jahre 1885 bereisten Filmmacher Länder der ganzen Welt. „Die Kamera wird auf diese Weise zu einem der ersten mobilen Objekte, das die als statisch vorgestellte Fremde durchdringt und das dort vorgefundene vor-bildliche Ereignis als Abfolge von Bildern repräsentiert“ (Weghofer 2009: 70). Kino machte es möglich, das Zusammentreffen mit anderen Kulturen festzuhalten, und wurde zum Informationsträger exotischer „Paradiese“, die komprimiert in Bilderwelten Einzug in die Vorführungssäle fanden. Zu Beginn wurden vor allem Aktualitäten dargeboten, doch immer öfter waren weit entfernte fremde Kulturen und Länder Hauptelemente in den fiktionalen und nicht-fiktionalen Abenteuern außerhalb der eigenen Landesgrenzen, die Zeit und Raum in neuartiger Weise verdichteten. Bilder aus der Ferne waren auch im narrativen Film als Kulisse und Dekor relevante Elemente. Das Ausland wurde so zu einem signifikanten Topos, und der Reisefilm etablierte sich als eines der gefragtesten Genres des frühen Films (vgl. Weghofer 2009: 71). Die Phrase *image without borders* erhielt eine neue Bedeutung. Die damaligen Reisebilder beschrieben eine neue Form von Wahrnehmung und Vorstellung, die Erfahrungen nicht nur reflektierte, sondern sogar zu substituieren imstande war. So verwiesen sie auf eine neue Konsumkultur, in der das Sehen Verlangen entstehen lassen konnte (vgl. Weghofer 2009: 73). Die (weit) entfernten Kolonialgebiete und Protektorate als exklusive filmische Abbildungen zu sehen, war für das Publikum der damaligen Zeit meist die einzig mögliche Form, um zu den fernen Orten zu gelangen. Film wurde für viele das *Fenster zur Welt*, kurbelte die touristische Neugier an und stillte das Verlangen nach fernen Ländern. Diese Bilder verhalfen dem kolonialen Projekt zu mehr Beliebtheit, indem sie der Besucherschaft das Gefühl einer zugänglicheren Welt vermittelten, in der die Kontinente scheinbar immer näher zusammenrückten (vgl.

¹² Tom Gunning beschäftigt sich mit den Vorläufern des heutigen Spielfilms. Sein Konzept des *Cinema of Attractions* betrachtet die Entwicklung des Kinos nicht nur im Sinne des „Geschichten-Erzählens“, sondern verbindet es mit anderen vorherrschenden Kräften, wie Zeit und Raum in der Modernität und dem Aufkommen der modernen visuellen Kultur. In seinem Artikel *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde* (2000) kam er zu dem Schluss, dass das Filmschaffen vor 1906 eine andere Beziehung zum Publikum hatte als in späteren Jahren, da die Kamera mit dem Publikum in Augenkontakt stand und sich direkt an den Zusehenden richtete. Im Gegensatz zum späteren *narrative cinema* wird der Zuschauer nicht als ein außenstehender Voyeur betrachtet, sondern in das Geschehen einbezogen. Der Schaulust des Publikums wird der damalige Film durch seine exhibitionistische Orientierung gerecht, basierend auf der Fähigkeit des Films etwas zu zeigen - *to be looked at rather than consumed* (Hayward 1993: 73). Diese Form des Filmmachens wurde vom narrativen Kino abgelöst. Narratives Kino bedeutet einfach gesagt, die Erzählung einer fiktionalen Geschichte oder Begebenheit.

Shohat 1993: 54; Weghofer 2009: 72). Es waren Bilder einer Welt, die man gegebenenfalls sogar bereisen könnte und in Folge entstand ein neuer Wirtschaftszweig: der Tourismus in ferne Länder (vgl. Weghofer 2009: 72).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts galt das frühe Kino in Frankreich als billiges Unterhaltungsmedium der unteren Gesellschaftsschichten, während in den Kolonien Film der Elite vorbehalten war. Die zu Beginn französisch-dominierte Filmlandschaft wurde schon bald von Hollywoodproduktionen überschwemmt (vgl. Gray 2010: 6, 15). Film wurde mehr und mehr zu einem elementaren Bestandteil der bourgeoisien Gesellschaft, und als dieser hat er signifikant zur Schaffung einer *consolidated vision of the globe* (Said 1993: 88) beigetragen.

3.1. Vom Fenster zur Welt bis zur Nostalgie der 90er Jahre

Die Reisebilder wurden aufgrund der begrenzten Länge der Filmrollen und somit der Aufnahmedauer mehr und mehr zu präzisen Inszenierungen in scheinbar authentischen Situationen. Andere Länder zu repräsentieren, vor allem wenn das *Empire français* als augenscheinliches Subjekt dargestellt wird, ist meist politisch geladen. Die Bilder der Kolonien wurden vielfach zu exotischen Repräsentationen und kreierten durch imaginierte Abenteuer in den neuartigen Landschaften orientalische Fantasien, die bei den ZuseherInnen den Eindruck hinterließen, die Kolonien wären Länder voll von fantastischen Abenteuern (vgl. Astier Loutfi 1996: 21). Obwohl konkrete politische Hinweise in den frühen Kolonialfilmen fehlten, leisteten ihre Bilderwelten einen wichtigen Beitrag zur Ausbildung einer „französischen“ Sicht über die Kolonialländer und ihren BewohnerInnen (vgl. Astier Loutfi 1996: 21). Durch staatliche Zensur wurde versucht diese Vision mit den französischen imperialen Interessen zu koppeln. Ab den 1920er wurde der Film in den Lehrplan aufgenommen, um der jugendlichen Ignoranz den kolonialen Machenschaften gegenüber entgegenzuwirken (vgl. Slavin 2001: 59). Vorführungen von Filmmaterial aus den Kolonien wurden meist von vorgelesenen, propagandistischen Texten begleitet, welche die imperialen Machenschaften glorifizierten (vgl. Weghofer 2009: 71). Film als gesellschaftlicher Begleiter des imperialen Projekts war nicht nur ein konkreter Beweis für die Expansion und

Ausweitung des nationalen Raumes, sondern war zudem als Präsenz- und Kontrollinstrument in den Kolonien intendiert.

Von Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg brachten französische Produktionsfirmen Filme hervor, die dem Genre des fiktionalen Kolonialfilms zuzuordnen sind.¹³ Der Schauplatz dieser zwischen Kunst und Kommerz angesiedelten Produktionen war anfangs vor allem das Kolonialgebiet Nord-Afrika. Aufgrund des gesteigerten logistischen und finanziellen Aufwandes der Dreharbeiten war es jedoch notwendig Unterstützung von politischer Seite anzunehmen. Französische Behörden in Maghreb leisteten unter der Forderung auf inhaltlichen Einfluss solche Hilfestellungen, um die eigene koloniale Politik anzupreisen. Dieses Zusammenspiel macht die umfassende Rolle des kolonialen Kinos als Ausdruck der Interaktion von kultureller Hegemonie und politischer Macht deutlich (vgl. Slavin 2001: xi). Aus politischer und wirtschaftlicher Sicht waren die exotischen Kolonien Quelle des Profits, der Stärke und Macht für das Heimatland, und gerade die aufkommende Filmindustrie erwies sich als geeignetes Medium, diese Ausbeutung im Rahmen einer *mission civilisatrice* zu propagieren oder zumindest seine Versäumnisse und negativen Aspekte zu beschönigen.

„Enfin, en dépit de quelques exceptions, le discours de ces films, qu'ils soient de fiction ou documentaires, visait à soutenir la politique expansionniste française ou, du moins, ne remettait pas en question le principe de l'impérialisme quitte à en dénoncer les abus et les faiblesses“ (Eades 2006: 6).

Zwischen 1914 und 1962 entstanden 210 Spielfilmwerke in und über die Kolonien (vgl. Sherzer 1996a: 7). Filme, wie *L'Atlantide*, eine Romanverfilmung von Jaques Feyder (1921), Jean Renoirs *Le Bled* (1929) oder *La Bandera* von Julien Duvivier (1935) förderten die Verbreitung kolonialer Mythologie.

Wie Slavin (2001) beschreibt, können diese Produktionen so als Teil des propagandistischen Unterfangens gesehen werden, das die kulturelle Dominanz und Überlegenheit Frankreichs zu legitimieren versuchte. Vor allem in Filmen der 1930er finden sich positive Selbstbilder einer französischen Bevölkerung, die vielfach als Überbringerin der Zivilisation repräsentiert wird sowie affirmative Darstellungen

¹³ Das Interesse an den Kolonien von Seiten der RegisseurInnen war jedoch vergleichsweise gering. Die im Kolonialgebiet gedrehten Filme machen nur 5,5 % aller in der Zwischenkriegszeit produzierten Filme aus (vgl. Weghofer 2009: 99).

politischer Ziele und der Fremdenlegion (vgl. Slavin 2001: 4, 135f.).¹⁴ Diese Filme zeigten überdies, dass Nordafrika – alle drei Filme wurden dort produziert – kein Ort für die weiße Frau sei. Entweder als Oase der Erholung oder als zerstörerische Wildnis: Stereotype Abbildungen der Fremde, in denen der weiße Mann seinen Heroismus zur Schau stellen konnte, trugen zur Konstruktion einer weißen Identität und Hegemonie bei, die keinen Platz für die reale koloniale Situation ließen (vgl. Sherzer 1996a: 4).¹⁵ Die frühen Kolonialfilme, als Stütze des imperialen Unterfangens, präsentierten die Kolonialländer wiederholt als *terra nullius* und ihre Bevölkerung als unterlegen. Diese wurden in untergeordneten Positionen als DienerInnen, VerräterInnen oder als ausgebeutete SexualpartnerInnen inszeniert (vgl. Sherzer 1996a: 5). Landschaftlich-agrarische Referenzen halfen ein rückständiges Bild der BewohnerInnen zu provozieren (bspw.: Wüste-Trostlosigkeit; Hitze-unkontrollierbare Instinkte; etc.) oder moralische Entgleisungen der ProtagonistInnen zu legitimieren. Während Afrika mit Trockenheit und Wüste assoziiert wurde, war Asien regenreich und seine Landschaft fruchtbar. Dies forcierte eine Darstellung Asiens als Goldgrube für die junge französische Generation. In späteren Filmen war nicht mehr die Eroberung zentral, sondern die überbrachten zivilisatorischen „Verbesserungen“ in Technik, Medizin oder im Bildungsbereich. Die indigene Bevölkerung wurde als Profiteur dieser Entwicklungen dargestellt. Als das Empire in den 1930er zu bröckeln begann, feierte das Kino koloniale Errungenschaften und französischen Heroismus ohne reale Ereignisse einzubeziehen. Diese Art realitätsverklärender Filme bot vor allem in den Jahren nach dem Nationalsozialismus Ablenkung für die kriegsgeschüttelte französische Bevölkerung (vgl. Sherzer 1996a: 4f.). Ein Kino des Vergessens entstand – *un cinéma d’austruche* -, das mystifizierte, sich in die Vergangenheit, in Träume oder Exotik rettete. Diese kinematografische Amnesie vermittelte den Eindruck eines unschuldigen und heroischen Frankreichs und verschwieg im Wesentlichen die kriegsbezogene Realität (vgl. Gaston-Mathé 2001: 14, 19ff.).

Abbildungen der Kolonialgebiete variierten in den folgenden Jahrzehnten in Anlehnung an französische außenpolitische Belange. Vereinzelt kritisieren Filme dieses Genres

¹⁴ Für eine genaue epochenbezogene Unterscheidung der Kolonialfilme siehe: Weghofer 2009: 100

¹⁵ *L’Atlantide* beispielsweise propagiert die Übermacht des weißen Mannes, der gegen furchterregende Gefahren ankämpft, um ein fast menschenleeres Algerien zu erobern und im Zuge dessen den „bemitleidenswerten“ Indigenen die Vorzüge der französischen Zivilisation überbringt (vgl. Astier Loutfi 1996: 22; Slavin 2001: 29).

Aspekte der Kolonialherrschaft¹⁶, doch konkrete antikolonialistische Statements sind in der französischen Filmlandschaft zunehmend erst ab den 1960er-Jahren¹⁷ zu finden. Dies kann unter anderem auf die finanziellen Rahmenbedingungen der Filmproduktionen zurückzuführen sein sowie auf die staatliche oder lokale Zensur. Nach dem Niedergang des Vichy Regimes - in der Periode der Dekolonisation (1945-1962) - waren Themen in Bezug zu den Kolonien als nicht angemessen deklariert und unterlagen der Zensur, die vor allem während und nach dem Algerienkrieg (1954-1962) verstärkt wurde. In einer Zeit, in der Frankreich ökonomischen Aufschwung genoss, verschlossen allerdings auch die ZuseherInnen vor diesen heiklen Themen lieber die Augen (vgl. Sherzer 1996a: 6f.).

Erst seit den 1970er Jahren wurde das Erbe der kolonialen Vergangenheit zunehmend herausgefordert und in Filmen kritisch behandelt. Der Großteil der kommerziellen Filmproduktionen scheute so die Auseinandersetzung mit kontroversen Themen, zugunsten eines massentauglichen Unterhaltungskinos für den *spectateur moyen*.

Mit dem Wissen um die Charakteristika des kolonialen sowie postkolonialen Films sollen nun die kolonialen Repräsentationsstrategien skizziert werden. Anhand postkolonialer Theorien werde ich deren Folgen für die Darstellung von Differenz und Geschlecht aufzeigen. Es ist mir wichtig den kolonialen Hintergrund zu beleuchten, um einen Vergleichsrahmen zu schaffen, der Kritik an hegemonialen Strukturen in der Filmauswahl ermöglicht. Es gilt zu klären, wie das Phänomen Kolonialismus funktionierte und wie es in Französisch-Indochina implementiert wurde. Hier ist ein historischer Überblick des französischen Kolonialregimes weiterführend. Im nächsten Schritt widme ich mich der Repräsentation der Frau und ihrer Rolle im kolonialen Geschehen, um die Wichtigkeit der Kategorien *race* und Gender zu unterstreichen.

¹⁶ *Les Statues meurent aussi* (1952) und *Itto* (1934) beispielsweise zeichnen ein positives Bild subalterner Kulturen oder kritisieren den europäischen Imperialismus (vgl. Sherzer 1996a: 5; Slavin 2001).

¹⁷ Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* (1963) sowie Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* (1961) behandeln den Algerienkonflikt.

4. Kolonialismus als kulturelle Subordination.

Eine postkoloniale Perspektive

“Throughout the exchange between Europeans and their ‘others’ that began systematically half a millennium ago, the one idea that has scarcely varied is that there is an ‘us’ and a ‘them’, each quite settled, clear, unassailably self-evident”
(Said 1993: xxviii).

Die geografische Expansion und Suche nach neuen profitablen Territorien und Rohstoffen war ein treibender Faktor des Kolonialismus, dessen Effekte im nationalen, wie im globalen Rahmen bis heute bemerkbar sind. Kolonialismus (etymologisch: colonia = Ansiedlung) gilt als ein vielschichtiges Phänomen, was eine einheitliche Definition problematisiert. Generell definiert er die Politik eines einflussreichen Staates, die auf Erwerb und Ausbau von überseeischen Besitzungen ausgerichtet ist (Duden: das Fremdwörterbuch 2011: 551; Stichwort Kolonialismus). Durch diese Inbesitznahme von Land, das weit entfernt ist und den ursprünglichen Eigentümern unter anderem gewaltsam entrissen wird, schließt Kolonialismus Formen der politischen Unterdrückung und ökonomischen Ausbeutung anderer Völker mit ein. Der oft synonym verwendete Begriff des Imperialismus beschreibt die Bestrebungen einer Großmacht seine politischen, ökonomischen und militärischen Einfluss- und Machtbereiche über die eigenen Landesgrenzen hinaus auszudehnen (Duden: das Fremdwörterbuch 2011: 457; Stichwort Imperialismus), hin zur Etablierung eines weit entfernten Empires (Imperiums) und dessen Aufrechterhaltung durch politische, soziale und kulturelle Dependenz.

Die koloniale Expansion erreichte ihren Höhepunkt Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als etwa 85 % der gesamten Erdoberfläche von den europäischen Großmächten kontrolliert wurden (vgl. Said 1993: 6). Gestützt auf ein ideologisches Gerüst, vereinen Kolonialismus und Imperialismus die Auffassung, dass gewisse Territorien und Gesellschaften Vorherrschaft „bräuchten“. Der koloniale Diskurs bündelt die Gesamtheit dieser Äußerungen und Erkenntnisse über die Kolonien und deren BewohnerInnen. Die darin etablierten Machtbeziehungen setzten eine hierarchische Ordnung von KolonisorInnen und Kolonisierten in ein ideologisches Regelwerk um.

Der Europäer beschrieb sich selbst als fortschrittlichster Gesellschaftstyp. In diesem Sinne stellte der Kolonialismus für die ehrbare Bevölkerung im Rahmen des *White man's burden* – den „noblen“ Absichten die Eingeborenen von ihrem „unzivilisierten“ Dasein zu erlösen – eine metaphysische Notwendigkeit dar, die als Annehmlichkeit zudem wirtschaftliche Vorteile brachte (vgl. Said 1993: 10). Anders formuliert beschreibt Homi Bhabha diese Ambivalenz als „... *form of governmentality in which the 'ideological' space functions in more openly collaborative ways with political and economic exigencies*“ (Bhabha 1994: 83). Eine Konzeption von *the west and the rest* (Hall 1992)¹⁸, in der die *Anderen* markiert wurden, war zentral für diese selbst ernannte Vormachtstellung und die Ausbildung einer westlichen Identität. Für Frankreichs Bevölkerung im 19. Jahrhundert war das französische Empire nicht nur von ökonomisch sehr bedeutend, sondern hatte gleichermaßen unschätzbaren Einfluss auf die kulturelle Sphäre und das gesellschaftliche Gefüge. Teils tausende von Kilometern fern ihrer Herrschaftsländer, vereinten die Kolonialgebiete in einer ambivalenten Verflechtung exotische Fantasien und Hoffnungen mit Profitdenken. Die Ausschöpfung menschlicher und natürlicher Ressourcen wurde von einer politischen und kulturellen Subordination der kolonisierten Bevölkerung untermauert (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 19).

Die koloniale Landkarte war durch eine Erotisierung der neuen Territorien geprägt. Die metaphorische Darstellung des nicht-europäischen Landes als *terra nullius* oder *jungfräulich*, wird von einigen TheoretikerInnen als ein Prozess der Fertilisation und Bedeutungsgenerierung des Neulandes durch den Westen verstanden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 13; Shohat 1993: 46). Daraus resultiert die Annahme, dass koloniale Gebietserweiterungen vielfach phallogozentrisch gegründet waren. Eine Analyse des kolonialen Diskurses enthüllt die entscheidende Rolle von geschlechtsspezifischen Metaphern in der Konstruktion des kolonialen *Anderen* und der weibliche Körper stellt

¹⁸ Nach Hall (1992) kann die Idee des *Westens* auf verschiedenen Ebenen funktionieren. Erstens erlaubt sie als gedankliches Werkzeug und Wissensstruktur eine Kategorisierung der *Anderen*. Weiter verdichtet sie als mentales und sprachliches „System der Repräsentation“ unterschiedliche Charakteristiken, mit welchen andere Gesellschaften, Kulturen, Personen zu einem zusammengesetzten Bild typisiert werden. Drittens stellt sie Evaluierungskriterien dar, mit welchen die Differenz der *Anderen* zum Eigenen abgeschätzt werden kann und arbeitet so zur Erklärung von Unterschieden. Als vierten Punkt führt Hall die emotionale Komponente der Idee des „Westens“ an. Als Vergleichsmodell gegenüber anderen Gesellschaften sind ihr emotionale Wertungen angeheftet, die Einstellungen und ein spezifisches Wissen transportieren. (vgl. Hall 1992: 277). Folglich arbeitet das entstandene Wissen somit als Ideologie. Diese Kontrastierung mit anderen Kulturen als binäre Oppositionen verstärkt die Identifikation mit der als Norm gewerteten eigenen.

vielfach die Grundlage für Fantasien, Verlangen und Illusionen dar. Begriffe wie Jungfräulichkeit, unberührtes Land oder Passivität sind Marker von sinnbildlichen Projektionen, in deren Angesicht sich der Europäer als Entdecker, Kultivator und Schöpfer personifizieren konnte (vgl. Shohat 1993: 46 f.).

„Knowledge of the unknown world was mapped as a metaphysics of gender violence- not as the expanded recognition of cultural difference – and was validated by the new Enlightenment logic of private property and possessive individualism. In these fantasies, the world is feminized and spatially spread for male exploration, then reassembled and deployed in the interests of massive imperial power” (McClintock 1995: 23).

Mit der zur Kolonialzeit entstandenen politischen und ökonomischen Weltordnung ging eine Kolonisierung von Wissensströmen und Wahrnehmungsmodi einher, die teilweise auch in der heutigen globalen Gesellschaft noch wirksam sind. Vor allem in der kulturellen Sphäre und in spezifischen politischen, ideologischen, wirtschaftlichen und sozialen Praktiken können ebendiese fortgeführt werden. Hier wird Spivaks Begriff der *epistemic violence* relevant, der Machtverhältnisse, ihre Nachwirkungen und Kontinuität beschreibt. Ausgehend vom Kolonialismus bis hin zu heutigen neokolonialen Formationen, können diese auf das postkoloniale Subjekt einwirken (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 56).

So lässt sich schließen, dass die Dekolonisation mit der offiziellen Unabhängigkeitswerdung der ehemaligen Kolonien nicht abgeschlossen wurden. Vielmehr tragen sich Abhängigkeitsverhältnisse in verschiedenen Sphären weiter, denn Ästhetik, Kultur und Wissenschaft waren Stützen der imperialen Ordnung. Es ist somit wichtig kulturelle Artefakte immer in Beziehung zu jenen hegemonialen Strukturen zu betrachten, in denen sie entstehen. Aus diesem Grund sollen die hier analysierten Filme auf mögliche imperialen Strukturen beleuchtet werden, da Unterhaltungsmedien vor allem durch stereotype Repräsentationen von Alterität die mentalen Konzepte von Differenz verstärken können.

4.1. *L'Empire colonial français* - Französischer Kolonialismus in Indochina

Das formale Ende der Kolonialzeit wird durch einen UN-Beschluss für die Unabhängigkeit aller Kolonialländer und Völker mit dem Jahr 1960 datiert, während 30 Jahre zuvor noch mehr als 85 % der gesamten Erdoberfläche als Kolonialgebiete deklariert waren. Frankreich gilt als zweitgrößte Kolonialmacht des 19. und 20. Jahrhunderts mit einem Empire von der 20-fachen Größe des Heimatlandes und einer Gesamtfläche von mehr als 12 Millionen km². 1830 beginnen französische Truppen mit der Vereinnahmung Algeriens. Cochinchina im Süden Vietnams wurde 1863 als erste indochinesische Provinz erobert. Bis zum Jahr 1887 folgten die weiteren Provinzen Annam, Tongking, Khmer (heutiges Kambodscha) und 1893 Laos. Im Jahr 1887 wurde die *Union Indochinoise* ausgerufen, die die heutigen Länder Laos, Kambodscha und Vietnam umfasste. Die nationalen Grenzen Kambodschas und Laos wurden im Gegensatz zu jenen von Vietnam beibehalten. In Vietnam erfolgte eine geografische Dreiteilung in Cochinchina mit Hauptstadt Saigon, Annam mit Hué und Tongking im Norden mit Hanoi. Die Zusammenfassung dieser drei Provinzen, sowie Inkorporation des Königreichs Kambodscha (Khmer) und dem aus mehreren Fürstentümern bestehenden Laos bedeutete nicht nur das Ignorieren bestehender Grenzen historisch rivalisierender Völker, sondern auch ein Mischen heterogener Volksgruppen und das Ziehen neuer Grenzen ohne Rücksicht auf ethnische Zusammensetzungen (vgl. Norindr 1996b: 20; Weghofer 2009: 33). Cochinchina war das einzige Gebiet, das als Kolonie verwaltet wurde, während die anderen Teile als Protektorate geführt wurden. Protektorate sind teilsouveräne Gebiete, die unter Schirmherrschaft eines anderen Staates oder einer Staatengemeinschaft stehen, doch einen eigenen Souverän besitzen (Duden: das Fremdwörterbuch 2011: 859; Stichwort Protektorat). Kolonien oder Überseeterritorien hingegen unterstehen direkter Kontrolle der Kolonialmacht und sind wirtschaftlich sowie politisch abhängig (Duden: das Fremdwörterbuch 2011: 551; Stichwort Kolonie).

Der Name Indo-China, ursprünglich mit Bindestrich geschrieben, sollte die kulturellen Einflüsse aus Indien und China verdeutlichen, was die Betrachtung der Region als ohne eigenständige Identität vergegenwärtigt (vgl. Weghofer 2009: 33, 35).

Das generelle Ziel kolonialistischer Expansion, wie bereits erläutert, umfasst die politisch-territoriale Ausdehnung von Einflussgebieten, wirtschaftliche Faktoren und die Verbreitung der eigenen Version westlicher Kultur. Kolonialismus ist dennoch als heterogenes Phänomen zu betrachten. Vor allem die Praxen imperialer Politik der beiden größten Kolonialmächte des 19. Jahrhunderts, Großbritannien und Frankreich, unterscheiden sich im Detail maßgeblich. Großbritannien regierte eher als indirekte Beherrschungsmacht, das bedeutet, nur eine geringere Zahl von Bürokraten und Offizieren wurde in die Kolonialgebiete entsandt, während dem französischen Kolonialismus eine Siedlungspolitik zugrunde lag. Trotz Ansiedlungen von BewohnerInnen des Mutterlandes wurden die Überseeterritorien zu französischen *départements* und *territoires* mit Regierungssitz in Paris, geführt von einem *résident supérieur* bzw. in Cochinchina von einem *lieutenant-gouverneur*. Frankreich regierte das Überseekolonialgebiet – *la France d’Outremer* – als direkte Erweiterung zur Metropole, wodurch verschiedene Gebiete Südostasiens und ihre EinwohnerInnen durch politisch-administrative Inkorporation Teil der Geschichte und Identität Frankreichs wurden.

Reich an Bodenschätzen und billigen, qualifizierten Arbeitskräften – sogenannten *Coolies* -, spiegelt sich der Wert Indochinas im Ausdruck *Perle d’Extrême-Orient* wider. Weghofer spricht anstatt von einer Siedlungskolonie von einer Kolonie der Ausbeutung (vgl. Weghofer 2009: 35). Eine politische Strategie der Assimilation sollte im Rahmen der *mission civilisatrice* die Eingeborenen durch Mittel der Erziehung und Bildung akkulturieren und französisch machen (*frenchify*) (vgl. Moore-Gilbert u. a. 1997: 7). Formell wurden zwar die lokalen Machtstrukturen beibehalten, doch die indirekte Herrschaft Frankreichs degradierte die ehemaligen Könige und Oberhäupter zu Galionsfiguren.¹⁹ Die indigene Elite wurde in der metropolitischen Sprache ausgebildet, oft in Frankreich selbst oder in europäisch-gegründeten Akademien in den Kolonien. Genau dieser Zugang zur westlichen Erziehung und Philosophie stellte die Ratio und den Impetus für die Kreation der indigenen politischen Unabhängigkeitsbewegungen sowie die intellektuelle Munition, die Moral der Fremdherrschaft infrage zu stellen (vgl. King 2005: 6 f.). Die Föderation *Indochine française*, als Kolonie mit Vorbildcharakter gesehen, bestand bis 1954. Im ersten indochinesischen Krieg erkämpften sich Vietnams

¹⁹ In der vorliegenden Arbeit wird diese Bezeichnung als symbolischer Ausdruck verwendet, der Personen und Personengruppen beschreibt, die als machtlose Aushängeschilder für die Zwecke anderer, mächtigerer Personen und Personengruppen dienen.

kommunistische Viêt Min ein Ende der Okkupation Frankreichs. Der Kampf von Diên Biên Phú 1954 war ein epochaler Einschnitt und gipfelte mit einer Niederlage der französischen Truppen, die in der Genfer Indochinakonferenz (8.Mai-21.Juni 1954), also schlussendlich der formellen Unabhängigkeit ganz Indochinas, mündete. Daraufhin wurde Vietnam entlang einer Demarkationslinie am 17. Breitengrad zweigeteilt. Ein kommunistisches Nordvietnam und ein westlich-orientiertes Südvietnam, die sich später im über 19 Jahre andauernden Vietnamkrieg (1946-1975) bekämpften. Der Krieg endete mit einer Eroberung Südvietnams durch kommunistische Truppen und der Wiedervereinigung des Landes. Der Konflikt wird im Rahmen des Kalten Krieges als Stellvertreterkrieg der Großmächte UdSSR und China einerseits und den U.S.A andererseits gesehen. Sowohl Laos als auch Kambodscha wurden während des Vietnamkrieges Zielscheibe von Luftangriffen und Bodentruppen. Wie in Vietnam kamen auch in diesen von Bürgerkriegen und Unruhen geschüttelten Staaten nach der Unabhängigkeit kommunistische Parteien an die Macht. Im *Troisième Guerre d'Indochine* von 1979-1989 bekämpften sich schließlich kambodschanische, provietnamesische Truppen und die Roten Khmer.

4.2. Postkoloniale Theorie

Eine signifikante Debatte um das Vermächtnis des Imperialismus, der Form der medialen Repräsentation verpflichtet, illustriert die Beharrlichkeit von Interdependenzen und Überschneidungen, nicht nur im Inhalt, sondern auch in seiner Form. Die hier angesprochene Verbindung zwischen kultureller Darstellung und imperialen Herrschaftsstrategien war nicht immer evident. Erst durch die Etablierung der postkolonialen Studien und dessen feministischen Zweig wurde die unreflektierte Repräsentationspolitik kritisch betrachtet. Postkolonialismus befasst sich folglich mit den Implikationen von Kolonialismus und Imperialismus auf die Kultur, Identität, Nationalität und Repräsentation der Kolonisierten und KolonisatorInnen während der Kolonialzeit, seit der Unabhängigkeit und in ihrer gegenwärtigen Situation. Zentral ist die Anerkennung von differenten, subjektiven Positionen in Bezug auf das historische, kulturelle Erleben.

Die eurozentristische Perspektive und Wissenschaftstradition wird mithilfe eines

emanzipatorischen, herrschaftskritischen und gendergerechten Anspruchs herausgefordert und die Verbindung von materiellen und ideellen Bedingungen mit dem imperialen Projekt aufgezeigt. Ziel ist „...einen widerständigen, antihegemonialen Gegendiskurs dar[zustellen], der sich insbesondere gegen epistemologische Ausschlussverfahren richtet. Hierfür werden die Konsequenzen der Kolonialisierungspraxen und deren unausweichliche Verquickungen mit dem westlichen Denken expliziert“ (Castro Varela und Dhawan 2003: 271). Postkolonialismus kann so als Widerstand gegen kolonial-ideologische und neokolonialistische Gesinnungen subsumiert werden, der angesichts einer multiperspektivischen Neuschreibung der Vergangenheit nach alternativen Lesarten und Lösungsansätzen sucht.

An diesem Punkt möchte ich die Notwendigkeit postkolonialer Theorien als analytisches Werkzeug hervorheben, um jene epistemische Gewalt in der hier behandelten Filmauswahl fassbar zu machen. Repräsentation von Alterität soll so immer in Beziehung zu Wissen und den in der Regel ungleichen Machtstrukturen gesehen werden, die diese hervorbringen. Ich betrachte kulturelle Repräsentationen somit als Marker um asymmetrische Gefüge lokalisieren zu können.

Die feministischen postkolonialen Ansätze richten ihren Fokus ausdrücklich auf die Situation der Frauen in (post-) kolonialen, neokolonialen und rekolonialisierten Räumen (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005) und verschränken Postkolonialismus mit der Kategorie Gender. Die feministischen postkolonialen TheoretikerInnen thematisieren nicht nur Geschlechterfragen und Machthierarchien, sondern analysieren die koloniale Herrschaft auch hinsichtlich institutionalisierter Gewaltformen, wie westlicher Kultur- und Wissenstraditionen (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 21). Weiter machen sie auf das Zusammenwirken von Imperialismus, *race*, Gender, Repräsentationsstrategien und die aus diesem Zusammenspiel resultierenden Rassismen, sozialen Ungerechtigkeiten und globalen Interdependenzen (ökonomischer, politischer und kultureller Art) aufmerksam. Eine klare Trennung zwischen Postkolonialismus und dessen feministischen Ansätzen ist jedoch schwer möglich und meines Erachtens nicht sinnvoll, da sie viele Ähnlichkeiten und Überschneidungen aufweisen.

Der spezielle Fokus von feministischen KritikerInnen auf Intersektionalität und Interdependenz und ihre Forderungen drohen dennoch, wie kritische Stimmen von postkolonialer und nationalistischer Seite es formulieren, bedeutende Allianzen im Prozess der Dekolonisierung zu zerstören (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 124, 2009). Ihnen wird zudem vorgeworfen, durch eine versteifte Fokussierung und westlich-orientierte Perspektive von originär wichtigen Themen und Kategorien wie *race* und *ethnicity* abzulenken (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 124, 2009).

Im Allgemeinen sieht sich der postkoloniale Diskurs den Vorwürfen einer eurozentristischen (neo-) kolonialen Wissensproduktion gegenübergestellt. Damit läuft er Gefahr einen elitären Status zu besetzen und so genau diejenigen, für die er eintreten möchte, auszuklammern (vgl. Castro Varela und Dhawan 2009). Trotz vielfach geäußerter, teils polemischer Kritik, ist die Signifikanz und Anwendbarkeit postkolonialer Theorie anerkannt, was sich in zunehmender akademischer Popularität und dem beliebigen interdisziplinären Einsatz der Idee widerspiegelt. Aufgrund seiner Dehnbarkeit läuft das analytische Konstrukt durch eine „Überstrapazierung des Konzepts“ Gefahr, seinen wirkmächtigen Charakter zu erschöpfen (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 112; Moore-Gilbert u. a. 1997: 57).

Auf den ersten Blick verweist der Begriff Postkolonialismus²⁰ nicht nur auf das theoretische Konstrukt der postkolonialen Theorie, sondern auch auf die Zeit *nach* der Kolonisation. KritikerInnen warnen vor diesem implizierten Endpunkt, da dieser droht, die sich der Dekolonisation entgegenstellenden fortwirkenden Machtverhältnisse zu verschleiern. Allem voran soll betont werden, dass hier auf keinen einheitlichen Zeitpunkt referenziert werden darf, sondern auf eine Vielzahl von unterschiedlichen politischen Übergängen.²¹ Es soll deutlich werden, dass Kolonialismus auf Mikro- und Makroebenen agierte und sich nicht nur in den Kolonialgebieten ereignete, sondern in Peripherie und Metropole gleichermaßen. Dies verdeutlicht die Notwendigkeit,

²⁰ Die Begriffe Postkolonialismus, postkolonialistische oder postkoloniale Studien/Theorien werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet.

²¹ Anne McClintock sieht den Begriff Post-kolonialismus nicht nur eine binäre Opposition hervorrufen, kolonial – postkolonial, sondern beschreibt das Präfix „post“ unter anderem als metaphorischen Marker, der die Geschichte unter dem Deckmantel des Fortschritts als lineare, chronologische Abfolge historischer Momente erfasst (vgl. McClintock 1995: 10ff.). Bhabha hingegen begreift Postkolonialismus nicht als einen Bruch, sondern als ein *Darüber hinaus*, eine örtliche Erweiterung „...zu einem Raum der Intervention im Hier und Jetzt“ (Bhabha 2000: 1f., 10). Er weist damit auf die voranschreitende koloniale Gegenwart hin und gibt simultan Veränderungs- und Interventionsimpulse.

kulturelle Artefakte wie den Film auf kolonial-ideologische Gesichtspunkte hin zu analysieren. Gleichsam wird, um den filmischen Inhalt auf jene Momente kolonialer Ideologie zu prüfen, ein Verständnis des kolonialen Erbes unabdingbar. Denn nur mit einem Bewusstsein der Vergangenheit ist der Einfluss auf kulturelle Einstellungen in der Gegenwart festzustellen.

4.3. Das koloniale Repräsentationsregime

Unsere Ideen von Ost und Westwaren schon immer verwoben mit Mythen und Fantasien und nicht einfache mentale geografische Begrenzungen (vgl. Hall 1992: 276). Wie Hall argumentiert, sind sie historische Konstrukte mit implizierten essentialistischen Zuschreibungen (vgl. Hall 1992: 277). Binäre Konzepte von *wir* und die *Anderen*, *fortschrittlich* und *unterentwickelt*, *gut* und *böse* bilden, sofern sie wertend angewendet werden, ein manichäisches Weltbild, dem mit kritischen Konzepten der postkolonialen Theorie über Objektivierungsmechanismen und Subjektivierungsprozesse entgegentzukommen versucht wird. Als kollektive Formen von Phantasmen der Vergangenheit finden sich einige dieser Ideen in der (europäischen) Kulturtradition wieder: in Romanen, Reiseliteratur, Fotografie und auch in Filmen. Die Frage nach Repräsentation ist hier von zentraler Bedeutung, da sich in ihrer Variabilität und Kontinuität aktuelle und historisch gewachsene Diskurse spiegeln. Wichtig ist, diese Kontinuitäten und Brüche in den gegenwärtigen Repräsentationspolitiken zu entschleiern und somit dahinterliegende Motivationen und Strategien zu demaskieren, die postkolonialen Theorien folgend zur Aufrechterhaltung der in der Kolonialzeit etablierten Unterdrückung und Dependenz der ehemals kolonisierten Gesellschaften abzielten. Erst durch eine Analyse dieser Prozesse werden eine Sichtbar-Machung, Hörbar-Machung und ein Sprechen-Lassen der *Subalternen* (siehe Kapitel 4.3.3) möglich gemacht.

Hinsichtlich des filmischen Gehalts von kolonialen und postkolonialen Realitäten soll das „Missbrauchspotenzial“ des Films als Ideologie- und Machtträger kritisch beleuchtet werden. Grundlegend stellt sich die Frage, wie Film und mediale Darstellungen als partizipatorisches Element des Imperialismus agieren und wie westliche Medien

ethnische, sexuelle und *racial* Stereotype verbreiten. Im Zuge dieser Arbeit sind insbesondere potenzielle imperiale Tendenzen und patriarchale Strategien in den Filmen von Interesse. Die postkoloniale Theorie als eine Art Metatheorie zu verwenden, ermöglicht eine Interpretation der Filme im kolonialen bzw. postkolonialen Kontext. Damit können die Geschlechterrepräsentationen mit den Begriffen Kolonialismus, Ethnizität und *race* in Beziehung gesetzt werden.

Um sich meiner Fragestellung zu nähern, werde ich nun die Repräsentation von Differenz genauer beleuchten. Es stellen sich einige grundlegende Fragen: Was genau ist Repräsentation? Was charakterisiert die Darstellung von Differenz? Wie entstehen ikonografische essentialistische Festschreibungen in Zeit und Raum?

4.3.1. Kulturelle Repräsentation

Repräsentation ist laut Stuart Hall die Bedeutungsproduktion mentaler Konzepte durch Sprache. Bedeutung ist essentiell für die Produktion der Identität, der symbolischen Ordnung und Weltsicht und sie ordnet soziale Praktiken (vgl. Hall 1997b: 5). Wie Hall schreibt, nehmen Sprache und dessen linguistische Codes, in die wir hineingeboren werden, eine tragende Funktion in diesen Prozessen ein. Erst durch Kultur und Sprache wird ebendiese Bedeutung produziert und erfährt ihre Verbreitung, indem das der Sprache inliegende System an Zeichen und Symbolen unsere kulturell geteilten Bedeutungen transportiert (vgl. Hall 1997b: 5). Bedeutungen in diesem Sinn sind weder offensichtlich oder transparent noch jemals vollständig fix und abgeschlossen, sondern variabel in Zeit und Raum (vgl. Hall 1997b: 3). Sie können somit destabilisiert werden, und ihnen liegt Veränderungspotenzial inne. Zusammengefasst bedeutet dies, dass Kultur und Sprache, basierend auf kulturell geteilten Codes die bestimmend für jeweilige Bedeutungszuschreibungen sind, in einem engen Verhältnis stehen. Diese Zuschreibungen entstehen durch die Art und Weise, wie Dinge repräsentiert werden: „...*the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them*“ (Hall 1997b: 3). Repräsentationen entwickeln sich demnach durch dialogische Bedeutungsproduktionen im jeweiligen kulturellen *Raum*, an dem Produzent (Sprecher) und Empfänger (Zuhörer) konstitutiv beteiligt sind (vgl. Hall 1997b: 9 f.).

Auch Medien gründen auf dieser dialogischen Interaktion. Sie nutzen verschiedene Zeichensysteme als Sprache, die miteinander kombiniert Bedeutung generieren, wie Bild, Ton, Text, Gesprochenes, Musik etc. (vgl. Mikos 2003: 45). Hierbei ergeben sich kulturspezifische Beschränkungen durch die gelernten symbolischen Konzepte und Ideen, die immer von Regeln und Normen unterlegt sind, doch eröffnet sich auch Raum für individuelle Bedeutungszuweisungen. Durch das Wiederholen von Darstellungen und Inszenierungen werden Modelle von normierenden Verhaltensregeln geschaffen, die ins Unbewusste übergehen. Dort können sie Vorstellungen von bspw. Weiblichkeit und Sexualität festlegen und so unsere *performance* und unser tägliches Erleben dieser Kategorien determinieren (mehr dazu Kapitel 6).

Repräsentationen werden immer in Bezug zu Macht gesehen. Im filmischen Diskurs sind Bedeutungskonstruktionen vielfach von Autorität und Einfluss gesteuert, vor allem dann, wenn sie dem Profit- und Nutzendenken von Machthabenden dienlich sein können. Die ideologische Komponente des Films liegt so im Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen, durch den Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Positionierung und filmischer Repräsentation (vgl. Mikos 2003: 45). Vor allem die Repräsentation von Alterität betreffend kann die Machtdimension ein wesentlicher Faktor zur Erweiterung oder Stabilisierung von Hierarchie sein.

Analog zu Homi K. Bhabha, stellt Hall fest, dass Differenz als Grenzmarker für den Entwurf einer eigenen Identität notwendig ist. Als logische Konsequenz erscheint hier die Andersartigkeit zu fixieren, um sich in Abgrenzung zu den *Anderen* besser identifizieren zu können. Genau durch diese Fixierung und Normierung der Zuschreibungen wird Macht produziert. Mit *Naturalisierung* umreißt Hall eine Machtstrategie, die Differenz als biologisch konstruiert und somit jegliche potenzielle Bedeutungsvariation abwehrt, um „...das unvermeidbare ‚Entgleiten‘ von Bedeutung aufzuhalten und eine diskursive und ideologische ‚Schließung‘ sicherzustellen“ (Hall 2004: 130). Wenn Unterschiede als naturgegeben entworfen, also *naturalisiert* werden, stehen sie außerhalb der historischen Variabilität und sind folglich den Subjekten permanent angehaftet. In Form von Ein- und Ausschlussverfahren entstehen, basierend auf biologischen, ethnischen Merkmalen oder der Klassenzugehörigkeit, jene bereits erwähnten ideologischen, binären Gegensatzpaare von *wir* und die *Anderen*, die sich

durch Wiederholung festschreiben. Diese Repräsentationspolitik ist auch im kolonialen Diskurs auszumachen. Mit diesem Naturalisierungsregime wurden die Kolonisierten nicht nur als *Andere* konstituiert, sondern durch kulturelle Macht dazu gebracht, sich selbst als *Andere* wahrzunehmen. Repräsentation kann somit als Effekt diverser Macht, Herrschafts- und Wissenssysteme gedeutet werden. Insbesondere im Rahmen der Darstellung von Differenz finden sich Stereotypisierungen und Markierungen dieser *Anders-Definierten*.

Wichtig erscheint mir noch festzuhalten, dass per se keine positiven oder negativen Repräsentationen existieren, sondern nur Repräsentationen, die je nach diskursivem Kontext positiv oder negativ geladen sind (vgl. Feng 2002: 5). Ähnlich argumentiert Bhabha und verlagert den Schwerpunkt weg von der Identifikation von Bildern als positiv oder negativ, hin zu einem Verständnis der Subjektivierungsprozesse beider Seiten, die sich durch den stereotypen Diskurs ergeben (vgl. Bhabha 1996: 88).

Die angesprochenen Prozesse der Stereotypisierung und Markierung werden im Kapitel 6 genauer behandelt, da sie wiederholt vorzufindende Elemente filmischer Repräsentationen darstellen. Zunächst halte ich es jedoch für notwendig, das Repräsentationsregime der Kolonialzeit zu veranschaulichen, um seine Auswirkungen auf rezente Repräsentationen der Vergangenheit zu verdeutlichen.

4.3.2. Der koloniale Diskurs als *Régime de Vérité*

„[W]e are dominant because we have the power (industrial, technological, military, moral) and they don't, because they are not dominant; they are inferior, we are superior“ (Said 1993: 127).

Said beschreibt die wiederholt vorzufindende Tautologie des kolonialen Diskurses, die das dominante Europa durch die Unterdrückung der *Anderen* zunehmend stärker werden ließ. Der koloniale Diskurs ist das Bündel aller Äußerungen und Erkenntnisse der KolonisorInnen über die Kolonien und deren BewohnerInnen. Er etablierte Machthierarchien als Wahrheitsregime, in dem er die Beziehung zwischen KolonisorInnen und Kolonisierten als naturgegeben bzw. notwendig postulierte. Wie bereits erwähnt, stellen die Repräsentation der Kolonisierten sowie das projizierte

Selbstbild der KolonisorInnen einen wichtigen Aspekt dar. Spivak bezeichnet den kolonialen Diskurs folglich als prägnantestes Beispiel epistemischer Gewalt (vgl. Spivak 1995: 24f.). Als dieser, war er nicht nur konstitutiv für das imperiale Projekt, sondern förderte zudem eine Identitätskonstruktion der KolonisorInnen als erhaben und souverän. So sicherte er eine hegemoniale Machtordnung und privilegierte Stellung der Weißen.

Fundiert auf einem wissenschaftlich-ideologischen Gerüst wurden Rassentheorien entworfen und in den kolonialen Diskurs eingeschrieben. Dieses Gedankengebäude wurde – als Wahrheitsregime, *Régime de Vérité* - zur handlungsweisenden Doktrin für Kolonialbeamte, Wissenschaftler und Bürger damaliger Zeit. Auch in Indochina fand diese Art des Kontrollmechanismus Anwendung.

Die kolonialen Projekte waren gekennzeichnet von einem ständigen Wandel, von Brüchen und Adaptionen in Bezug auf die neuen Gegebenheiten. Um der Komplexität des kolonialen Diskurses gerecht zu werden, schlägt Yegenoglu vor ihn als Netzwerk von Codes, Symboliken, Zeichen und Repräsentationen zu begreifen (vgl. Yegenoglu 1998: 38). Das koloniale Episteme wird durch Wiederholung und Zitierung gewisser Behauptungen und Repräsentationen weiter geführt, denen dadurch ein Status von faktischen und natürlichen Wahrheiten eingeräumt wird. Wie Yegenoglu weiter unterstreicht, verschleiert dieser Mechanismus im selben Atemzug die Konditionen ihrer Etablierung (vgl. Yegenoglu 1998: 38).

Dies macht deutlich, dass der koloniale Diskurs auch in heutiger Zeit noch diskutiert werden muss, um, wie bereits erläutert, Repräsentationsmuster, Codes und Symboliken zu hinterfragen, die dessen Weiterbestehen ermöglichen. Auf die dem kolonialen Diskurs inliegende vereinfachte Darstellung der Weltordnung als zwei sich bedingende Entitäten möchte ich nun genauer eingehen und anhand Saids Theorie des *Orientalism* beleuchten.

Saids Konzept des *Orientalism*²², vordergründig bezogen auf den Nahen Osten, lässt sich gut für unseren Kontext adaptieren. Er beschreibt Orientalismus als intellektuelle Macht, als Diskurs über und Beschäftigung mit dem Fremden und ist bestrebt die interne Konsistenz des Phänomens und deren Mangel an Übereinstimmung mit dem „realen“ Orient herauszuarbeiten. Er negiert die Existenz eines wahren, authentischen Orients und

²² Obgleich vielfach kritisiert, gilt Edward Saids Buch *Orientalism* (1978) als eines der einflussreichsten Werke in der postkolonialen Theorie und zugleich als Gründungsdokument derselben.

sieht in ihm das Produkt von spezifischen Machtformationen. Von einer Idee der Gegensätze ausgehend, analog zu Halls Konzeption von *west and the rest*, erkennt Saids Ansatz Orient und Okzident als zwei geografisch und kulturell voneinander getrennte Orte, die in einem binären Verhältnis stehen, welches künstlich konstruiert und immer von Macht geleitet ist. Er beschreibt Orientalismus als einen von Wissen und Macht durchzogenen Komplex, worin der Orient als negatives *Anderes* markiert wird. Die europäische Zivilisationsgeschichte gründet sich, so Said, auf dieser ontologischen und epistemologischen Unterscheidung von West und Ost (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 23; Said 2003: 3), zwischen KolonisorInnen und Kolonisierten. Das koloniale *Anderes* diente als Kontrastfolie in der Konstituierung des zivilisierten, fortschrittlichen, weißen, männlichen Selbstbildes des Westens. Diese Prozesse der positiven Selbstdefinition durch Stigmatisierung von Alterität nennen sich *Othering* (deutsche Entsprechung: Veränderung). Einhergehend mit einer Normierung des weißen Subjekts, wird das nicht-europäische Subjekt markiert, vereinnahmt und als *anders* beschrieben. Durch diese gleichzeitige Reproduktion von *whiteness* und Positionierung von Marginalität und Subalternität werden Kulturen und Personen/-gruppen anhand von Verallgemeinerungen und Reduktionen mit essentialistischen Zuschreibungen besetzt. So werden nicht nur Grenzen gezogen, sondern jene bipolare Ordnung konstituiert, die essentiell für die Etablierung der kolonialen Macht und Struktur war und die die sozialen und politischen Ideologien der Zeit reflektiert (vgl. Hall 1992: 309).

4.3.3. *Worlding* - Probleme des Welt-Machens bei der Repräsentation von Differenz

Orient repräsentiert für Said eine imaginäre Konstruktion des Westens, die in Anlehnung an den „realen“ Osten diskursiv kreiert - der Orient also *orientalized* – wurde (vgl. Said 2003: 5). Durch die Geschichte und Tradition von Bildern und Ideen über den Orient wurden ebendieser Realität und Präsenz eingehaucht (vgl. Moore-Gilbert u. a. 1997: 23). Durch den kolonialen Diskurs wurde der Orient vom Westen zum Schweigen gebracht. Ähnlich argumentiert Spivak, die Kolonialismus eingeschrieben in die europäische Wissensproduktion sieht. In ihrem Schlüsseltext *Can the Subaltern Speak?* (1995) geht sie der Frage nach, wie sich die asymmetrische Machtverteilung in der Darstellung des subalternen Subjekts niederschlägt. Indem sie nach einer Lesart sucht,

um die historisch Zum-Schweigen-Gebrachten anzusprechen, verortet sie begrenzte Möglichkeiten der Selbstrepräsentation *Subalterner*. Als Vertreterin eines feministisch-marxistischen Postkolonialismus beschäftigt sie sich vorwiegend mit dem vergeschlechtlichten subalternen Subjekt und schlägt eine Brücke zwischen Darstellung, Subalternität und Sexualität. Das nicht-westliche subalterne, vorwiegend weibliche Subjekt ihrer Aufmerksamkeit ist nicht etwa stumm, vielmehr entzieht ihm die aufkotroyierte Machtverteilung jegliche Chance des Gehört-Werdens (vgl. Spivak 1995: 27). Spivak analysiert hierzu die Abbildungen der Realität als Effekte gängiger Diskurse, wofür sie den Begriff *worlding* einführt. Das Welt-Machen umreißt genau jenen Prozess der Wissensaneignung über die *Anderen*, der auf einer ethnozentristischen Ratio basiert und durch mediale Praxen fundiert wird (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 24). Denn erst durch Verbalisierung und Darstellung wird die eurozentrische Normierung des kolonialen Diskurses bewusst angewendet und verbreitet. Die Macht des kolonialen Diskurses als Produzent von Bedeutung und Realität wird so in Relation zur asymmetrischen Machtverteilung gestellt, denn die hegemoniale Repräsentationspolitik lässt ihre Stimmen nicht nur unhörbar werden, sondern *spricht* auch an ihrer Stelle (*to speak for* im Kontrast zu *to represent*). Spivak stößt damit auf die Problematik, die *Anderen* mittels Darstellung zu konstruieren (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 26) und verweist auf die Verantwortung, der man sich beim Welt-Machen zu stellen hat (Spivak 1995).

Auch Bhabha geht in seinem Artikel *The Other Question* (1996) auf den kolonialen Diskurs und dessen Repräsentationsformen von Differenz ein. Er verdeutlicht darin unterschiedliche Mechanismen zur Legitimierung und Verschleierung der Beherrschungssituation. Er legt zwei Differenzkategorien von *race* und Geschlecht fest (vgl. Bhabha 1996: 88 f.). Die Beziehung zwischen KolonisorInnen und Kolonisierten wurde durch eine Bilder- und Zeichensprache geprägt, die das Ideal des weißen, christlichen Mannes postulierte. Gemessen an diesem Archetyp, wurde jede/r *Andere* entwertet und diskriminiert. In Bezug auf die Geschlechterfrage wird der Mann zur universellen Norm menschlicher Existenz, von welcher die Frau eine „natürliche Abweichung“ darstellt (vgl. Yegenoglu 1998: 5 f.). Die Kolonisierten beiden Geschlechts wurden analog zur Frau auf ihr anatomisches, physiologisches Wesen beschränkt. Demgegenüber wurden sie in Repräsentationen nicht auf eine erotisch-libidinale Ebene beschränkt, sondern ihre Biologie lieferte zudem „Beweise“ für ihre

Unterlegenheit, niedrige Intelligenz, Faulheit, Einfachheit, Unkultiviertheit etc. (vgl. Hall 2004: 131) und wurde somit zum Indiz für die intellektuelle Konstituiertheit. Infolge dieser reduktionistischen Darstellungen passieren Stereotypisierungen, auf die ich in Kapitel 6 genauer eingehen werde.

4.3.4. Die Frage der Sexualität

Wiederholt wird von feministischer Seite bei Bhabha, wie auch bei Said die inadäquate und knappe Thematisierung von Geschlechterverhältnissen bemängelt. Durchwegs werden Fragen nach sexuellen Unterschieden untergeordnet oder vernachlässigt, und in gleicherweise wird die Stimme der Frauen ignoriert (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 124; Holmlund 1993: 4; McClintock 1995: 5f.). Wie McClintock es beschreibt: „[S]eeing sexuality only as a metaphor runs risk of eliding gender as a constitutive dynamic of imperial and anti-imperial power“ (McClintock 1995: 14). Bhabhas Versuch sexuelle Unterschiede in seine Analyse zu integrieren wurde durch seine Entscheidung erschwert, ethnische und *racial* Differenzen analog zu sexuellen Unterschieden zu positionieren. Bei seiner Diskussion um koloniale Stereotype war eine flexible Einordnung der Kategorien mit und gegeneinander kaum möglich, mit den schwerwiegenden Folgen, dass die weiblichen Stimmen als Kolonisierte und Kolonisorinnen verzerrt oder zum Schweigen gebracht wurden (vgl. Holmlund 1993: 2, 7). Bhabha geht hier in eine gegensätzliche Falle wie feministische TheoretikerInnen, die primär auf sexuelle Unterschiede fokussieren und Frauen als kohärente Analysekategorie betrachten.

Auch die Rolle der europäischen Frau bleibt beinahe unthematisiert, womit nicht nur ihre koloniale Mittäterschaft, sondern auch Formen des potenziellen Widerstandes gegen den vorherrschenden Diskurs ignoriert werden. Dies läuft den Forderung zuwider den kolonialen Diskurses zu gendern. Anstatt sie in die Kolonialgeschichte einzuschreiben zeichnet es ein traditionelles oder sogar passives Bild der Frau.

Dieser Problemstellung werde ich nun genauer nachgehen, um die Repräsentationsformen von Frauen und ihre Rolle im kolonialen Geschehen zu beleuchten.

5. Die Darstellung der Frau aus feministisch-postkolonialer Perspektive

Feministischer Postkolonialismus war von Beginn an essentieller Bestandteil postkolonialer Studien und soll, anstatt als Gegendiskurs, als Versuch gesehen werden, die Perspektiven der Frauen „...als *differente Möglichkeiten des Seins-in-der-Welt herauszuarbeiten*“ (Castro Varela und Dhawan 2003: 272).

Den weiblichen Stimmen soll so Gehör und ein Platz im kolonialen Diskurs verschafft werden, zumal das weibliche und männliche Erleben von Imperialismus als inkongruent beschrieben wird (vgl. McClintock 1995: 6). Bei genauerer Betrachtung wird die Bedeutung der Konstruktion von *race* und Geschlecht in der globalen Ökonomie deutlich, in der damals wie heute die nicht-westliche Frau durch verschiedene Unterdrückungsmechanismen von Intersektionalität betroffen ist. Als charakteristisches Beispiel ist die Feminisierung der Armut zu nennen (vgl. Mohanty 2003: 35). Durch die dominierende männliche Weltsicht und den euro- und phallozentrischen Charakter des kolonialen Diskurses wurde dieser vergeschlechtlicht und die weiße Frau untergeordnet. Zudem wurde die nicht-westliche Frau als subaltern markiert. Aus diesem Grund ist eine genauere Betrachtung in Bezug auf Geschlechterbeziehungen und der Rolle, die Frauen im imperialen Geschehen einnahmen, notwendig.

Imperialismus und Postkolonialismus können daher ohne eine Theorie der Geschlechterregime nicht vollständig verstanden werden, da Genderdynamiken von Beginn an fundamental für die Erhaltung und Sicherung des kolonialen Projekts waren. „*Gender power was not a superficial patina of empire, an ephemeral gloss over the more decisive mechanics of class or race. Rather, gender dynamics were, from outset, fundamental to the securing and maintenance of the imperial enterprise*“ (McClintock 1995: 6f.).

5.1. Diskursive Kolonisierung

Was zuvor mit dem Begriff *worlding* eingeführt wurde, soll nun in Bezug zum westlichen Feminismus genauer erläutert werden. Spivak kritisiert das ethnozentristische Gedankengut des westlichen Feminismus als in Komplizenschaft mit dem neokolonialen Wissensregime, in dem vor allem die nicht-westliche Frau benachteiligt ist (vgl. Spivak 1997: 145). In diesem Zusammenhang übt auch Chandra Talpade Mohanty (2003) Kritik am sogenannten „imperialen Feminismus“ und dessen diskursiver Kolonisierung. Sie problematisiert den Begriff der *Third World woman*, der als uniformes Konstrukt Einzug in den wissenschaftlichen Diskurs fand. Zudem sieht sie durch die Produktion einer *Third World difference* eine Uniformierung und diskursive Kolonisierung der komplexen Bedingungen mit welchen die *Third World women* konfrontiert sind (Mohanty 2003: 19). Mohanty zufolge ist die Repräsentation der *Third World woman* dem kolonisierenden Dogma des akademischen westlichen Feminismus geschuldet und als Produkt von ebendiesem zu sehen. Anstatt die individuellen komplexen Bedingungen der nicht-westlichen Frauen zu erkennen, beschreibt er ihre Viktimisierung (vgl. Mohanty 2003: 20 f.). In der Konstruktion einer weiblichen, weißen Identität wird die indigene Frau exkludiert, an den Rand gedrängt und „notwendigerweise“ viktimisiert, um das Selbstbild der europäischen Frau als modern und emanzipiert – sprich zivilisiert - zu stabilisieren (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 25; Parry 1995: 38 f.). Westliche FeministInnen gliedern sich hier imperialistischen Tendenzen an und treten in eine ähnliche Falle, die einer *globalen Schwesternschaft* (Mohanty 2003) zuwiderläuft. „...[B]ecause these Western feminists fail to account for differences of class, race and, ethnicity while they nonetheless still consider Third World women as an ill-defined and separate bloc, they become tacitly complicit with Orientalist strategies“ (Holmlund 1993: 2).

Epistemische Gewalt findet durch die Anwendung westlicher Kategorien unhinterfragt ihre Fortführung, die erneut zu einer Viktimisierung aller *Third World women* in Schriften und Bildern führt. Ich stimme hierbei Gutiérrez Rodríguez zu, dass eine geopolitische Verortung der Geschlechterkategorien im akademischen Diskurs wichtig ist, um soziale, historische und politische Eigenheiten herausarbeiten zu können (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003: 25). Nur so kann eine angemessene Repräsentation von Differenz und Gender erreicht werden.

5.2. Die Frau im kolonialen Projekt

Imperialismus wird als das Zusammenfließen europäischer patriarchaler Machtstrukturen mit jenen der autochthonen präkolonialen Gesellschaften gesehen. Ähnlich der weißen Frau, wird auch das kolonisierte Subjekt (feminin oder maskulin) von dem männlich dominierten Kolonialapparat unterdrückt. Das kolonisierte und zugleich weibliche Subjekt ist der feministischen Theorie zufolge einer sogenannten *double colonization* unterworfen – einer simultanen Unterdrückung durch imperiale und patriarchale Ideologien (vgl. Ashcroft u. a. 1995: 250), wobei Patriarchat und Imperialismus über analoge Dominanzstrukturen verfügen. Kolonisierte Frauen mussten also nicht nur die ungleiche Machtverteilung in ihrer eigenen Kultur, sondern auch die hierarchischen Strukturen einer imperialen Herrschaft von weißen Männern und Frauen bewältigen (vgl. McClintock 1995: 6). Die indigene Frau wird so an unterster Stelle der Hierarchie verortet.

Die Situation der kolonisierten Frau unterscheidet sich stark von jener der europäischen, deren Position im kolonialen Prozess widersprüchlich ist und, wie McClintock (1995) verdeutlicht, nicht homogenisiert werden soll. Ausgeschlossen von der formellen Macht des Empires, ist die weiße Frau nicht in der Lage ökonomische und militärische Entscheidungen zu treffen, da diese Aufgabe den weißen Männern zusteht. Sie erlebt ihre Privilegien und die sozialen Widersprüche in den Kolonien daher anders als westliche Männer. McClintock spricht von „...[g]endered patterns of disadvantage and frustration...“ (vgl. McClintock 1995: 6), da die Männer an der Macht Regeln und Gesetze meist nach ihren Interessen ausrichteten. Die europäische Frau war, ob als Missionarsgattin, Lehrerin oder Nonne, nur marginal am politischen kolonialen Geschehen beteiligt. Die Kluft zwischen der Pflicht einer guten Ehefrau sowie Mutter und den maskulinen Abenteuern an den kolonialen Grenzen trieb viele von ihnen zur Isolation vor den Gefahren der „unzivilisierten“ Umwelt. Haggis warnt hingegen davor, die europäische Frau als gütiges Opfer des imperialistischen weißen Mannes zu sehen, da dies, anstatt die kolonialistische Vergangenheit zu gendern, die Geschichte aus Sicht der Weißen privilegiert (vgl. Haggis 2003: 164). Nichtsdestotrotz reiht das Privileg ihrer Herkunft europäische Frauen allzu oft in eine, wenn auch nur geliehene Machtposition. So können sie nicht als unschuldige Zuseherinnen des kolonialen Geschehens abgetan werden, „...but were ambiguously complicit both as colonizers and colonized, privileged

and restricted, acted upon and acting“ (McClintock 1995: 6).

Bei der indigenen Frau verbinden sich die verschiedenen Differenzkategorien von *race*, Geschlecht, Ethnizität und Klasse. Wie bereits angesprochen wird Spviaks schweigendem untergeordneten weiblichen Subjekt durch epistemische Gewaltstrukturen jegliche Möglichkeit der Selbstrepräsentation abgesprochen. Ihre These der stummen Subalternen modifizierend, macht Mohanty (2003) mannigfaltige Frauenstimmen im historischen Geschehen aus und verweist auf die Unterschiede *zwischen* den Frauen. Ihrer Argumentation folgend, soll der Diskurs um Repräsentation nicht mit der wesentlichen Realität verwechselt werden (vgl. Mohanty 2003: 19 f., 36), folglich entstanden kulturelle und ideologische Darstellungen aus einem hegemonialen Diskurs und werden den realen weiblichen Subjekten mit kollektiven Geschichten entgegengesetzt. Die historische Heterogenität der *Third World women* wird, wie bereits erwähnt, im westlichen Diskurs zu einem homogenisierten Konstrukt mit identischen Interessen und Wünschen ungeachtet ihrer Klasse oder ethnischen Herkunft zusammengefasst. Die nicht-westlichen Frauen wird so als kohärente Gruppe repräsentiert, weil sie generell abhängig und unterdrückt sind. Mohanty erachtet es demnach als essentiell, Gender nicht als übergeordnete Analysekatgorie, basierend auf dem Geschlecht, zu beschreiben (vgl. Mohanty 2003: 25ff.).

Als homogene Gruppe wird sie automatisch in einer binären Opposition von feminin/maskulin positioniert und in diesem Gegenüber nimmt sie eine untergeordnete Rolle ein. Dieses Argument unterstreicht das in Kapitel 4.3 beschriebene koloniale Repräsentationsregime, das sich am Archetyp des weißen, christlichen Mannes orientierte. Durch diese Gegenüberstellung wird die Frau, wie eben beschrieben, zum Vergleichssubjekt und bleibt für immer, da biologisch fundiert, grundverschieden (vgl. Yegenoglu 1998: 6).

Frauen galten auf beiden Seiten der kolonialen Demarkationslinie als Marker von Differenz. Auch die geografisch-territoriale Feminisierung passt in dieses Schema. In der metaphorischen Darstellung der exotischen und verführerischen indigenen Frau wird das kolonisierte Land nicht nur als weiblich symbolisiert, sondern im selben Moment auch als natürlich unterlegen und „zu dominieren“.

Ich werde nun genauer auf Stereotypisierungen und ausgewählte koloniale Repräsentationsstrategien eingehen, um im nächsten Schritt die Darstellung von Frauen im Film zu beleuchten.

6. Die Markierung der *Anderen*.

Stereotypisierungen, Ambivalenzen, Fetische

Der Markierung der *Anderen* liegen verschiedene diskursive Strategien zugrunde. Hall fasst vier von Stereotypisierung gestützte Prozesse zusammen. Er beschreibt, in Anlehnung an Said, eine Idealisierung des *Orients* zum Objekt einer mächtigen Utopie. Vorstellungen von exotischen Paradiesen und sexuelle Fantasien waren wirkmächtige Katalysatoren im komplexen Kräfte- und Spannungsfeld von West und Ost. Daraus resultierte die Schaffung einer ambivalenten Projektionsscheibe von Begierde und Degradierung gleichermaßen. Einhergehend mit einer Normierungstendenz europäischer Wertevorstellungen und Sichtweisen wurde Differenz als Unterlegenheit markiert und den Nicht-Europäern übergestülpt (vgl. Hall 1992: 299 ff., 308). Eng verwandt mit dem Konzept des *Otherring* (im Kapitel 4.3.2 in Bezug auf Saids *Orientalism* besprochen) sind die Prozesse der Stereotypisierung. Diese sind besonders relevant für die Analyse filmischer Repräsentationen.

Stereotypisierung definiert einen reduktionistischen Vorgang auf wenige markante Merkmale einer Person, Gruppe oder Gesellschaft, die als naturgegeben konstruiert werden. Stereotype können somit positiv oder negativ besetzt sein. Generell gesehen, gelten Vereinfachungen/Typisierungen als notwendige kognitive Prozesse der Informationsverarbeitung mit dem Ziel, sich die Welt verständlich zu machen und sind essentiell für die Produktion von Bedeutung. Hall charakterisiert Stereotype als übertriebene adjektiv-beladene Simplifizierungen, die zum charakteristischen Zeichen des Zu-Beschreibenden werden (vgl. Hall 1992: 308). Es spaltet das Normale vom Devianten, das Akzeptierte vom Unakzeptablen. Im Gegensatz zur Typisierung passiert beim Stereotyp eine Reduktion, Essentialisierung, Naturalisierung und Fixierung von Differenz (vgl. Hall 2004: 144). Durch diese Trennung werden vermeintliche Wahrheiten von „Normalität“ in Umlauf gebracht und folglich Grenzen gezogen, z.B. eine Grenzziehung zwischen dem *Westen und dem Rest* (vgl. Hall 1992: 308). Stereotypisierung tritt meist als Begleiterscheinung von ungleicher Machtverteilung auf und richtet sich gegen die unterlegene und machtlosere Gruppe. Postkoloniale Theorie begreift Stereotype als in der Regel rassistische, sexistische und vorurteilsbeladene

Generalisierungen der herrschenden Gruppe gegenüber den Kolonisierten mit dem Ziel das Bild der *Anderen* zu normalisieren. Hartnäckig gegenüber Veränderungen manifestieren sich Stereotype als Kategorisierungen in Raum und Zeit. Homi Bhabha beschäftigt sich mit der Kontinuität - *fixity* - von kolonialen Zuschreibungen. Der Frage nachgehend, wie sich die Bilder über die *Anderen* konstituieren und fixieren, erfasst er das Konzept der Beständigkeit und der zwanghaften Repetition kolonialer Stereotype. Er begreift diese als Form von Wissen und Identifikation zwischen etwas immer Dagewesenem und etwas, das permanent wiederholt werden muss, um erfolgreich seine Bedeutung festzusetzen im Versuch, die den Repräsentationen zugrunde liegende Ambivalenz zu minimieren und somit „normale“ sexuelle/politische Beziehungen zu gewährleisten (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 88; Holmlund 1993: 6).

Laut Bhabha sind stereotype Zuschreibungen immer von Ambivalenz begleitet. Er insistiert auf eine psychische Ambivalenz, die den kolonialen Repräsentationen kultureller Differenz unterliegt und folglich auf ihre duale Aussagekraft, die er als Prämisse ihres subversiven Moments erkennt. Differenzen wurden zum Zweck der Abgrenzung einerseits unterstrichen und hervorgehoben. Zum anderen wurde auf Basis einer Politik der Integration versucht die Kolonisierten zu reformieren und zu „zivilisieren“.

Die marginalisierten *Anderen* stellen so gleichzeitig Objekte der Sehnsucht und des Spotts dar, sind Quelle exotischer Fantasien und verkörpern im selben Moment furchterregende Stereotype von Wildheit, Lust und Anarchie (vgl. Bhabha 2000: 114; Castro Varela und Dhawan 2005: 86). Koloniale Repräsentationen transportieren eine heimliche Faszination und Anziehung zum Fremden sowie Emotionen der Abneigung und der Übermacht in einem. Die Grundlage dieser Projektionen baut sich zum Großteil auf kolonialen Fantasievorstellungen auf, in denen Sexualität und Triebe bedeutende Rollen spielen. Die Adressierung der sexuellen Komponente soll verdeutlichen, welche fundamentale Rolle Fantasie und Begierde in der Beziehung zu den Kolonisierten spielten. Hier sind nicht die individuellen biologisch-psychologischen Charakteristiken gemeint, sondern die diskursiven Effekte einer Subjektkonstitution und seine Verflechtungen mit sexueller Metaphorik, unbewussten Fantasien, Begierden, Ängsten und Träumen (vgl. Yegenoglu 1998: 2, 26). Zusammengefasst zeigt sich, dass die Frage der Sexualität konstitutiv für die Subjektbeziehungen mit den *Anderen* ist.

An dieser Schnittstelle von Repräsentation und kolonialer Fantasie führt Bhabha, mit

Rückgriff auf Freud, den Fetischbegriff ein, den ich im Zusammenhang mit der feministischen Filmtheorie erneut aufgreifen und erklären werde. „*The fetish or stereotype gives access to an ‘identity’ which is predicated as much on mastery and pleasure as it is on anxiety and defense, for it is a form of multiple and contradictory belief in its recognition of difference and disavowal of it*” (Bhabha 1996: 98). Wie verschiedenste TheoretikerInnen unterstreichen, arbeiten sexuelle und *racial* Stereotype so als konfligierende Fetische und Phobien, sind ebenso befriedigend wie beängstigend und dienen parallel zur Erkenntnis und Leugnung von Differenz (vgl. Bhabha 1996: 96; Holmlund 1993: 7; McCabe 2004: 70).

Die Problematik, die sich aus diesem ambivalenten Begehren ergibt, betrifft die Kopplung eigentlich gegensätzlicher Charaktereigenschaften in einer widersprüchlichen Struktur. Was als naiv, einfältig und abstoßend dargestellt wird, ist im selben Moment gerissen, heuchlerisch und anziehend. Differenz zu feminisieren oder zu infantilisieren ist ein im Kolonialfilm angewendetes Muster, das für indigene Männer eine symbolische Kastration bedeuten kann und wiederum ein Entzug der eigenen Autorität und Verantwortung darstellt. Andererseits gibt es auch die karikierte Darstellung ihrer Hypermännlichkeit – vor allem bei Schwarzafrikanern - als Bedrohung (vgl. Hall 2004: 150). Auch die Repräsentation der kolonisierten Frauen ist heterogen: einerseits passiv und subordiniert und andererseits erotisch, anziehend und gefährlich. Dies ergibt eine Spirale, in der der Stereotypisierte gefangen ist, denn versucht er sich der einen Kategorie von Zuschreibungen zu widersetzen, fällt er in die entgegengesetzte (vgl. Hall 2004: 150).

6.1. Das Medium Film als Agent des Konventionellen

Reduktionistische Darstellungen und essentialistische Zuschreibungen sind Folgen einer festgesetzten Bedeutungshierarchie, die Ideale vorgibt, sentimentalisiert oder erniedrigt, doch letztendlich immer Stereotype transportiert. In Bezug auf mediale Darstellung wurde zu Beginn vielfach Werbung als *fantastische visuelle Zurschaustellung* herangezogen, um durch Anzeigen und Bilder Konnotationen zu erzeugen, die in der einheimischen Bevölkerung eine imaginierte Bilderwelt provozierten (vgl. Hall 2004: 124). Nach der Erfindung des Kinematografen zirkulierten kulturelle Repräsentationen

auch im Zuge von Dokumentations- und Spielfilmen. So findet das Phänomen der Stereotypisierung heute durch die Medien seine weitreichendste Verbreitung. Im Laufe der Kinogeschichte wurde der Film ein mächtiger *Agent des Konventionellen*, der durch „...ständige Wiederholung komplexreduzierter Muster die Imaginationswelt großer Massen“ standardisierte (Schweinitz 2006: x). Eine Vereinheitlichung der Vorstellungsbilder durch visuelle Gestaltung der Erzählwelten ist die Folge. Ein optimaler Nährboden für die Entstehung von Stereotypen ist geschaffen, da Film auch ein wichtiges Medium zur Verbreitung von gängigen Menschenbildern und kulturellen Eigenarten darstellt (vgl. Schweinitz 2006: 3). Mediale Narrationen konfrontieren durch ästhetisch-stilistische Mittel sowie durch ihre ideologischen Botschaften das Eigene und Bekannte mit dem Fremden und Ungewohnten. Die Konstruktion von Fremdheit bildet einen Grundtenor filmischer Narration (vgl. Groth 2003: 93).

Politische Interessen, Konflikte und Machtbestrebungen und zentrale kinematografische Grundbegriffe können in einem komplexen Wechselspiel stehen und beabsichtigt oder auch unbeabsichtigt einen politischen Tenor transportieren, der sich des Films als Sinnzirkulation bedient. Filmische Stereotype treten so auf verschiedenen Ebenen auf, in Figuren, Handlungsabläufen, Bild und Ton, sowie dem Genre (vgl. Schweinitz 2006: 43). Wie Stam und Spencer bemerken, entstand der Filmapparat zu einer Zeit, als die kolonialistische und imperialistische Expansion ihren Höhepunkt erreicht hatte, weshalb eine abwertende kolonialideologische und reduktive filmische Darstellung der *Anderen* im Kolonialfilm nicht überrascht (vgl. Stam und Spence 1985: 633). Hall spricht in diesem Kontext von einem generellen *rassistischem Repräsentationsregime*, das bis ins 20. Jahrhundert fortbestand (vgl. Hall 2004: 133). In der Sprache und den Bildern des *Westens über den Rest* finden wir noch heute neu formulierte, verwandelte Bilder ebendieser kolonialen *Grammatik der Repräsentation* und seiner stereotypen Figuren (vgl. Hall 2004: 136).

Stereotypisierung, betrachtet aus postkolonialer Perspektive in Verbindung mit Medientheorien, bietet für die Analyse der Filmauswahl einen kritischen theoretischen Bezugsrahmen. Für diese Arbeit bedeutet das historisch gewachsene Darstellungsformen von Differenz zu erkennen, die in den Filmen ihre Anwendung finden können. Zudem sollen diese Repräsentationen mit dem vermittelten französischen Selbstbild kontrastiert werden.

7. Feministische Filmtheorie

„*On ne naît pas femme, on le devient*“ (Beauvoir 1949: 285).

Der vorangegangene Teil meiner Arbeit verdeutlicht den Einfluss von Macht, Differenz und Geschlecht auf Repräsentationen. Diese Repräsentationen gilt es nun in Hinblick auf mediale Frauenbilder genauer zu beleuchten, um eine alternative, gendergerechte Lesart meiner Filmauswahl zu ermöglichen. Dazu werde ich mich insbesondere der feministischen Filmtheorie widmen sowie feministische filmtheoretische Ansätze im Zusammenhang mit Postkolonialismus genauer erläutern. Im Zentrum der Untersuchung steht der männliche Blick, der sowohl kolonialen Realitäten, als auch kinematografischen Darstellungsweisen zugrunde liegen soll. Ich betrachte meine Filmauswahl somit als „...*imbrication reflective of the symbiotic relations between patriarchal and colonial articulations of difference*“ (Shohat 1993: 45).

Ich wende mich im folgenden Kapitel feministischen Filmtheorien zu, deren Konzepte durch Freud und Lacan stark psychoanalytisch geprägt sind. Neben diesen psychoanalytischen Theorien beschäftigen sich die semiotischen Ansätze mit den textualen Filmelementen und dem Kino als Apparat. Ausgangspunkt ist die Annahme, der Filmtext (Film ist gleich Text) bilde bedeutungstiftende Strukturen durch miteinander verbundene Serien von Einstellungen. Seit den 1980ern befassen sich auch die *Cultural Studies* mit Filmtheorie und Medien, doch ihr Augenmerk liegt vordergründig auf der Rezeption filmischer Inhalte sowie der Analyse potenzieller Interpretationsmöglichkeiten durch das Publikum. Mein Fokus hingegen richtet sich ausschließlich auf Filminhalte und den darin enthaltenen Repräsentationsstrategien.

Medien, und Filme als Teil dieser, versorgen uns mit Idealbildern und -vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Laut feministischer Filmtheorie sind beide Geschlechter stereotypen Darstellungsweisen unterworfen, die eine konventionelle Sicht auf Gender widerspiegeln und reproduzieren (vgl. Wood 2011: 262).

Der Begriff *Gender* betont die Konstruiertheit geschlechtlicher Identität und trennt die körperlichen, biologischen Geschlechterunterschiede von deren soziokulturellen und historischen Zuschreibungen und Erwartungen. Judith Butlers Artikulation von Gender als wiederholte Stilisierung des Körpers, vereint Körper, Geschlecht und soziales

Geschlecht. Genderkategorien sind für Butler performative Handlungen, welche einer ständigen Wiederholung bedürfen um sich festzusetzen und dadurch Bedeutung zu konstruieren. Diese körperliche Performance steht unter der Kontrolle eines dominanten zwanghaften heterosexuellen Regimes. Wie Butler betont: „*Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being*“ (Butler 1990: 43f.).

Mediale Darstellungen von Gender haben als Repräsentationen dieser performativen Handlungen ein Verhältnis zur Realität, das auf eine Wechselwirkung hinausläuft (siehe nächster Absatz). Dies gilt trotz ihrer fiktionalen Komponente auch für den Spielfilm. Denn Medien beeinflussen nicht unbedingt *was* wir denken, sondern vielmehr *wie* wir denken. Durch Hervorhebung bestimmter Aspekte als relevant, oder aber durch Nichtrepräsentation anderer, indoktrinieren Medien und lenken unsere Zuweisungen von Wertigkeiten (vgl. Heineken 2003: 19). Dadurch fördern sie die Bildung von Kategorien (Rollenbildern), die durch Exklusionsverfahren alles ausschließen, was andersartig erscheint. Folglich spielen Medien eine maßgebliche Rolle in der Etablierung und Aufrechterhaltung diskriminierender und marginalisierender Gesellschaftsstrukturen.

Die feministische Filmtheorie stellt ein Vehikel dar, mediale Einflussmechanismen zu untersuchen, die zur Festigung althergebrachter Subjektpositionen führen. Zu diesem Zweck wird der postulierte sexistische Gehalt des narrativen Kinos mit dem Ziel untersucht, Repräsentationen von Frauen als Lustobjekte zu entlarven. Denn das traditionellste Stereotyp, das weiterhin die Medien dominiert, ist die Repräsentation von Frauen als Sexobjekte (vgl. Wood 2011: 264).

7.1. Laura Mulvey und der Blick

Die feministische Auseinandersetzung mit dem Medium Film kommt Ende der 1960er Jahre auf. Mediale Repräsentationsmechanismen werden zunehmend kritisiert und stereotype Rollenbilder von Frauen in Bezug auf das patriarchale System, das diese hervorbringt, untersucht.

Ausgangspunkt der Kritik ist das asymmetrische Gefüge der Machtverteilung zwischen den im Kino binär konstruierten Geschlechtern. Simone de Beauvoir zufolge, kann das Selbst nur in Referenz zu dem determiniert werden, was es nicht ist (vgl. Beauvoir 1981). Dementsprechend positioniert der Mann, im Prozess der Selbstidentifikation als Subjekt, die Frau als das *Andere*, wodurch diese zum Objekt wird (vgl. McCabe 2004: 3). Die kommerzielle Filmindustrie fungiert so als Instanz der „Naturalisierung“ und Stütze dieser patriarchalen Ideologie (vgl. McCabe 2004: 10), da Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit ständig wiederholt und reproduziert werden. Eine rigide Zweigeschlechtlichkeit wird suggeriert und durch Stereotypisierung untermauert. Bilder sind jedoch nicht einfache Reflexionen „wahrer“ sozialer Gegebenheiten, wie von frühen FilmtheoretikerInnen²³ angenommen, sondern vielmehr ideologische Referenzen zur Fundierung des vorherrschenden Diskurses.

Film wird ab Mitte der 70er mehr und mehr als zeichenproduzierende Praxis verstanden anstatt als Abbildung der Realität. Der Fokus verlagert sich vom Inhalt hin zur Form, Filmsprache und zu filmischen Repräsentationsregime. Laura Mulveys Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989), der sich mit Hollywoodproduktionen der 1930er bis 50er auseinandersetzt, spielte eine Schlüsselrolle in diesem Paradigmenwechsel. Die frühen Arbeiten zur Filmtheorie waren stark psychoanalytisch geprägt. Christian Metz und Jean-Louis Baudry, auf Freud und Lacan zurückgreifend, vergleichen die Wirkung des Kinos auf das Publikum mit der eines Traumes (vgl. Thornham 1999: 53). Beide fokussieren aber auf einen männlichen Zuseher.

Auch Mulveys Theorie stellt, mit Rückgriff auf Freud, die Beziehung zwischen Filmspektakel und Publikum ins Zentrum. Ihre Behauptung unterstreichend, das visuelle Vergnügen des Schauens (Skopophilie) sei von einer ideologischen Komponente begleitet, dekonstruiert sie die Art und Weise, wie Subjekte durch Zusehen Vergnügen (*pleasure*) erlangen. Mulvey legt eine Privilegierung des männlichen Betrachters offen, die alle weiblichen Figuren zum Objekt seines Blickes macht. Wie Kaplan ausführt, ist der dominante kinematografische Apparat von Männern für männliche Zuseher konstruiert und durch einen phallogozentrischen Diskurs begründet, der der Sprache des Unterbewusstseins entspricht (vgl. Kaplan 2000: 122).

²³ Molly Haskell (1987), beispielsweise, nimmt an, dass Kino ein Spiegel der Realität ist und fordert in diesem Sinne eine wahrheitsgetreue Darstellung von Frauen im Film.

Mulvey stellt sich in der Folge die Frage, wie das Unbewusste, das von der patriarchalen Ordnung geprägt ist, die Lust am Sehen vergeschlechtlicht (vgl. McCabe 2004: 29). In Bezug auf das Hollywoodkino beschreibt sie diese Beeinflussung als „...*skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order*“ (Mulvey 1989: 16).

Das Kino ist um drei explizit männliche Blicke strukturiert: der Blick der Kamera, des männlichen Protagonisten und jener des männlichen Zusehers. Obwohl technisch neutral, ist der Blick der Kamera an sich voyeuristisch und für gewöhnlich männlich, da es in der Männerdomäne der Filmindustrie üblicherweise ein Mann ist, der Regie führt. Der Blick des männlichen Protagonisten lenkt die Kamera und der Blick des Rezipienten imitiert die beiden zuvor genannten (vgl. Kaplan 2000: 121). Aufgrund dieser Voraussetzungen, ist im Mulvey'schen Sinn auch die weibliche Zuschauerin gezwungen den *male gaze* zu übernehmen.

Aus dieser männlichen Dominierung der Blickstrukturen resultiert ein sexuelles Ungleichgewicht. So sind auch die filmischen Identifikationsangebote auf den männlichen Zuseher ausgerichtet. Einerseits wird ihm durch Wiedererkennung und Selbsteinschreibung die narzisstische Identifikation mit dem Subjekt/Träger der Handlung nahe gelegt und andererseits, um ihm voyeuristische Schaulust zu garantieren, passiert eine Inszenierung der Frau als Blickobjekt. Eine Dialektik zwischen Narration, aktiv/männlich, und Spektakel, passiv/weiblich, entsteht.

Im klassischen Hollywoodkino funktionierte die Darstellung der Frau auf zwei Ebenen: als erotisches Objekt für die Charaktere im Film und als erotisches Objekt für den Betrachter im Kinosaal (vgl. Mulvey 1989: 19). Anstatt die Frau als zentrale Akteurin der filmischen Handlung zu konzipieren, wird sie als das Bild - mit der sogenannten *to-be-looked-at-ness* codiert - und der Mann als dessen Träger konstituiert. Mittels *close-ups* (Nahaufnahmen), die eine genaue Betrachtung favorisieren, erfolgt eine Akzentuierung weiblicher Körper. Diese Sexualisierung stellt für Mulvey die Voraussetzung der visuellen Schaulust dar.

Kritik an Mulveys Theorie wurde vor allem bezüglich ihrer ausschließlichen Fokussierung auf den männlichen Blickwinkel laut. Der weibliche Handlungsrahmen beschränkt sich demnach auf eine masochistische Identifikation mit der Objektperspektive oder auf die Identifikation mit dem männlichen Blick, mit der

Implikation, dass die weibliche Zuseherin die Frau im Bild, also sich selbst, als Objekt der Begierde sieht. An dieser Stelle wird Mulveys strenger Geschlechterdualismus deutlich, der ihr Geschlechterkategorien nur im traditionell heterosexuellen Verständnis erlaubt. Dieses Argument weiterentwickelnd schlägt Teresa de Lauretis den Prozess der simultanen Doppelidentifikation vor. Die Zuseherin adaptiert zugleich eine aktive und passive Position in Bezug zum Verlangen: Ein Begehren des *Anderen* und ein Begehren vom *Anderen* begehrt zu werden (vgl. McCabe 2004: 35).

Mulvey räumt in ihrem späteren Essay *Afterthoughts* (1999) den Frauen eine adaptierbarere Blickposition ein, mit der Möglichkeit der transsexuellen Identifikation, welcher auch die Besetzung des aktiven, männlichen Blickes erlaubt (vgl. Mulvey 1999: 124f.).

7.2. *The power of looking.* Blick und Macht

Mulveys Ziel war es mit dem patriarchalen Sehvergnügen zu brechen und eine neue Sprache des Verlangens zu verfassen. Dank ihrer Theorie war es nun möglich, durch ein neues kritisches Vokabular und analytisches Werkzeug den Narzissmus der männlichen Perspektive aufzubrechen, dessen sich nicht nur Filmsprache, sondern auch Kameraführung und Montage bedienen.

Die zuvor besprochene Degradierung von Frauen als dem Blick ausgelieferte, machtlose Objekte speist sich aus den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und dient zur Stabilisierung ebendieser. Weil nämlich die Darstellung der Frau, laut Mulvey, eigentlich Ängste im Mann hervorruft, da sie aufgrund ihres Penismangels das kastrierte *Andere* konstituiert, werden zwei Repräsentationsstrategien angewendet um diese Kastrationsangst zu kompensieren: erstens Sadismus in Form von Abwertung, Bestrafung oder schlussendlich der Rettung der „schuldigen“ Frau und zweitens die Verleugnung der Kastration durch fetischistische Idealisierung um ihre Bedrohlichkeit zu mindern (Mulvey 1989: 21f.). Mulvey greift hier auf Freuds Fetischbegriff seiner Theorie des Kastrationskomplexes zurück, den auch Homi Bhabha für seine Theorie der Ambivalenz kolonialer Stereotype heranzieht (siehe Kapitel 6). Fetischisierung sowie auch Idealisierung weiblicher Körper dienen schlussendlich dazu, visuelle Befriedigung

durch die physische Schönheit der Frau zu erlangen. Dieser wird als Gegenstück zur vollkommenen Männlichkeit positioniert, mit dem Ziel die patriarchale Ordnung aufrechtzuerhalten. Im klassischen Kino finden sich häufig Szenen dieser Fetischisierung: fragmentierte Frauenkörper in Nahaufnahmen, gefolgt von Bildern schaulustiger Männer. Die Reduktion der weiblichen Körper zum Objekt, zum Bild, das Schaulust erzeugt, unterliegt historisch gewachsenen starken optischen und erotischen Codes. Ähnlich dem Fetischbegriff argumentierte Beauvoir, die Frau sei alles was der Mann begehrt und nie erreichen wird, eine Verkörperung von Gegensätzen, von Allem und von Nichts (vgl. Beauvoir 1981: 204f.). Trotz der vielen spektakulären Inszenierungen von Weiblichkeit fehlt die Frau als Frau auf der Leinwand und daher auch ein aktives, weibliches Identifikationssubjekt (Johnston 1999: 33). Das patriarchale Wissen konstruiert so eine Idee der Frau basierend auf männlichen Fantasien und Ängsten, auf phallogozentrischem Anderssein und mangelnder Männlichkeit (vgl. McCabe 2004: 4).

Für die sich mit dem vorgezeichneten *male gaze* identifizierenden ZuseherInnen bedeutet dies:

Der aktive, neugierige (männliche) Blick des Protagonisten, sowie der Kamera, verwandelt das (weibliche) Bild in ein Objekt sexueller Fantasie, um so dem Voyeur im Kinosaal, durch eine implizierte Trennung von der Quelle der erotischen Stimulation, eine von Kontrolle und Macht definierte Position zu garantieren (vgl. McCabe 2004: 29). Der Lustaspekt der voyeuristischen Position speist sich bei ebendieser Trennung von ZuschauerInnen (Subjekt) und Leinwand (Objekt), vor allem aus der Tatsache das Intime und Verbotene zu entdecken, selbst aber nicht gesehen zu werden. Ähnliche Blickstrukturen finden sich im Machtapparat der Überwachung (vgl. Heineken 2003: 44). Hierfür werde ich den kolonialen Film und seine Blickstrukturen thematisieren. Daher werde ich im folgenden Absatz einen Einblick in Ansätze feministischer Filmtheorie geben, die Aspekte der Ethnizität, *race*, Klasse und sexuellen Orientierung miteinbeziehen. Sie richten sich so gegen die universelle Homogenisierung der Kategorie Frau, die in Kapitel 5.1 bereits kritisch diskutiert wurde.

7.2.1. Theorien von Klasse, *race*, Sexualität und Ethnizität

Mulvey spielt auf das Unbewusste einer patriarchalischen Gesellschaft an, welches die Filmstruktur formt und durch diese wiederum verbreitet wird (siehe oben). Spezifische Repräsentationen von Sexualität, Körperlichkeit und von Liebe unterliegen diesen kulturellen und gesellschaftlichen Vorstellungen. Wichtig ist es diese Unterschiede und ihre Implikationen auf die Repräsentation von Geschlechterbeziehungen in „rassisch“ und kulturell nicht-homogenen textuellen Umwelten zu berücksichtigen (vgl. Shohat 1993: 45). Mit dem Anspruch für alle Frauen und tatsächlich doch im Namen der weißen Frauen zu sprechen, wurden nicht-weiße Frauen in der Filmtheorie lange Zeit ausgelassen. Das starre binäre Verständnis der Subjektformation und die Vernachlässigung von *racial* und kulturellen Unterschieden werden auch bei Mulvey kritisiert: ihre Bezugsgruppe beispielsweise richtet sich auf heterosexuelle, weiße Mittelschichtfrauen amerikanischer Herkunft. Diese Homogenisierung lässt Kategorien wie Hautfarbe, Klasse, sexuelle Orientierung oder Ethnizität außer Acht (vgl. Hughes und Williams 2001: 5).

Zum Großteil wurden auch Widersprüche und Asymmetrien, die vielfach von einer kolonialen Machtverteilung herrühren, in der Filmtheorie nicht artikuliert. Ella Shohat (1993) kritisiert dieses Auslassen als besonders einschneidend, da doch der Beginn des Kinos mit dem Höhepunkt der kolonialen Expansion zusammenfloss. Sie bemängelt weiter, dass filmtheoretische Kritik am Kolonialismus dazu tendiert die Wichtigkeit von Gender nicht richtig zu beachten, wo doch der (post)koloniale Diskurs unterschiedlichen Einfluss auf die Repräsentation von Männern und Frauen hatte (vgl. Shohat 1993: 45).

Die rezente feministische Filmtheorie ist hingegen selektiver und nuancierter im Umgang mit psychoanalytischen Ansätzen. Durch Einflüsse aus postkolonialer sowie Queer-Theorien wurden auch performative Geschlechtermodelle mit filmischen Repräsentationen verknüpft und bis dato unberücksichtigte Kategorien in den Theoriekanon eingebaut (vgl. Hughes und Williams 2001: 5).

Alternativ zu Mulvey wird die historische Unsichtbarkeit und theoretische Vernachlässigung der farbigen Frauen hinterfragt und auf die weiterbestehende Notwendigkeit von politischen Bewegungen fokussiert, um positive soziale Veränderungen zu bewirken (vgl. Heinecken 2003: 154). Sie haben die Kategorien von *race*, Klasse und Gender als ineinandergreifende Unterdrückung artikuliert. Im feministischen wissenschaftlichen Diskurs ist vor allem die Darstellung schwarzer

Frauen Thema. Dabei wird die Erforschung kinematografischer Repräsentationen asiatischer Frauen wichtig, da *race* vielfach in *black-and-white* Kategorien erfasst wird (vgl. Feng 2002: 1).

7.2.2. Dark Continents und interracial looking

Der koloniale Blick kann, analog zu Mulvey, als ein Überwachungsinstrument über die Kolonisierten begriffen werden, dem gleichsam eine voyeuristische Schaulust innewohnt. Der Kolonialfilm weist ähnliche Merkmale auf, wie der von Mulvey analysierte klassische Hollywoodfilm. In ihm spiegeln sich Blickstrukturen wider, die einen dominanten, männlichen und zudem weißen Standpunkt erkennen lassen. Der Kolonialfilm verbindet so Geschlechterhierarchien mit *race* und Fantasie. Dies zeigt, dass die Vorstellung über *Andere* auf dem Blick gegründet ist. In Verbindung mit dem kolonialen Macht-Wissenskomplex fungiert dieser Blick zudem als Umschließung des kolonisierten Subjekts (vgl. McCabe 2004: 70). Bhabha beschreibt dies folgendermaßen:

„I suggest that in order to conceive of the colonial subject as the effect of power that is productive – disciplinary and ‘pleasurable’ – one has to see the surveillance of colonial power as functioning in relation to the regime of the scopopic drive. That is, the drive that represents the pleasure in ‘seeing’, which has the look as its object of desire, is related both to the myth of origins, the primal scene, and to the problematic of fetishism and locates the surveyed object within the ‘imaginary’ relation” (Bhabha 1994: 109).

Machtbeziehungen eingeschrieben in den Blick und in die Schaulust und die resultierende Marginalisierung von Personen, Gruppen oder Gesellschaften durch die Obermacht des Blicks, findet als Erweiterung der imperialen Expansion eine Instrumentalisierung im und durch das Kino. E. Ann Kaplan (1997) beschreibt eine Verbindung zwischen dem filmischen *male gaze* und dem kolonialen Blick. Sie sieht die Art des Sehens und des *interracial looking* eng mit dem westlichen Imperialismus verbunden (vgl. McCabe 2004: 77), und analysiert die eurozentristische Natur der Theorie der männlichen Schaulust. Blickstrukturen sind aufgebaut auf Kameraführung und Montage. Gelenkt durch die Kamera, identifizieren sich die ZuseherInnen im Kolonialfilm mit dem westlichen Blick des in der Regel weißen männlichen Hauptcharakters. In frühen Kolonialfilmen bekleideten in der Regel Männer die

Hauptrolle. Die Rolle des männlichen Hauptdarstellers kann als Schnittpunkt des Epistemologischen und Sexuellen im kolonialen Diskurs gesehen werden, denn hier werden *dark continents* ergründet, Freuds Metapher für die weibliche Sexualität, die dem Mann verborgen ist (vgl. Shohat 1993: 57). Wie einleitend verdeutlicht, erfolgte im Zuge der Kolonisierung eine metaphorische Sexualisierung der Geologie und Topografie des neuen Landes basierend auf weiblichen Körperlichkeiten (vgl. Kaplan 1997: 69). Mulveys Theorie des *male gaze* adaptierend, ist im kolonialen französischen Film die Kolonie ähnlich positioniert wie die Frau im klassischen Hollywoodkino. Die kolonisierten Länder, ihrer aktiven historischen und narrativen Rolle beraubt, werden zum Objekt und als Spektakel inszeniert. Dies macht den Zusammenhang patriarchaler und kolonialer Mechanismen deutlich, die durch den Film reproduziert werden und verknüpft die männliche filmische Schaulust mit dem kolonialen Blick.

Der Blick des weißen Mannes, der den Fokus der Kamera lenkt und somit den Blickwinkel des Publikums, erkundet, wie Kaplan es begreift, Eingeborene und Frauen, doch keiner blickt auf ihn hinab/zurück (vgl. Kaplan 1997: 71). Diese Hierarchisierung des Blicks spiegelt die kolonialen gesellschaftlichen Gegebenheiten wieder und ist Symbol der Machtverteilung. Den Gedanken weiterspinnend, müsste im filmischen Kontext demnach auch der weißen Kolonisin die Blick auf die Kolonisierten erlaubt sein, nicht jedoch umgekehrt. Diese Schlussfolgerung kann mit der Erkenntnis unterlegt werden, dass in vielen Filmen, kaukasische Frauen zum Instrument weißer, männlicher Visionen werden. Folglich wird ihnen ein mächtigerer Blick eingeräumt als nicht-europäischen Frauen, aber auch nicht-europäischer Männer. In Aufnahmen mit indigenen Männern dominiert ihre nationale Identität (französisch) über ihre sexuelle Identität. Die überlegene Position der weißen Frau gegenüber dem männlichen und weiblichen *Anderen* zu vernachlässigen, wird von schwarzen Feministinnen als *racial patriarchy* bezeichnet, den für nicht-weiße Frauen kann auch die weiße Frau Ausbeutung personifizieren (vgl. Gaines 1999: 294f.). Dies bestätigt Forderungen, wie bereits im Zusammenhang mit Mohanty erwähnt (siehe Kapitel 5.2), Gender nicht als privilegierte Analysekategorie einzusetzen, da sie nur eine Achse der Identitätskonstruktion und gesellschaftlichen Positionierung darstellt und Kategorien wie *race* oder sexuelle Präferenzen in Vergessenheit geraten lässt (siehe Gaines 1999; De Lauretis 1987). Den männlichen Kolonisierten müsste weiter der Blick auf ihre Frauen erlaubt sein und die indigene Frau würde sich, gemäß Spivaks Erkenntnissen der

subalternen Frauen (Kapitel 4.3.3 und Kapitel 5), auch hier an unterster Stelle der Hierarchie befinden. Analog zur zuvor erwähnten *double colonization* spricht Mary Ann Doane von einer doppelten Überwachung der kolonisierten Frau (vgl. McCabe 2004: 71).

Der Charakter der weißen Frau, laut Mulvey sonst bloßes Objekt des männlichen Blickes, wird somit ein aktiver (kolonialer/männlicher) Blick gewährt, da sie, bedarfsweise – in Momenten männlicher Abwesenheit - zur alleinigen Überbringerin der westlichen Zivilisation wird (vgl. Shohat 1993: 63). Weiße Frauen sind in diesen Filmen Objekte des sexuellen Blickes und auch Trägerinnen des kolonialen Blickes. Das porträtierte Bild der europäischen Frau ist folglich stark abhängig vom Filmgenre und der historischen Ära.

Zusammenfassend zeigt sich, dass das Genre des Kolonialfilms weißen Frauen an der Oberfläche des filmischen Textes eine aktivere, handlungstragendere Rolle zugestand, als im klassischen Kino dieser Zeit üblich war.

7.2.3. Der Blick im rezenten Film

Der Kolonialfilm konzentrierte sich vor allem auf die Darstellung von Männern, während Frauen, analog zu Mulvey, als Spektakel inszeniert wurden: Der Mann war aktiver Part, Handlungs- sowie Blickträger. Mulveys Weglassen des *female gaze* findet zwar Anwendung in alten klassischen Hollywoodfilmen, in rezenten Filmen mit weiblichen Protagonistinnen lässt sich durch eine Umkehrung der Schemata jedoch ein positiveres Bild ausmachen. Neuere Studien konstatieren einen Wandel der Darstellungsweisen von Frauen, da die dominante Ideologie zumindest ansatzweise beginnt, Werte der feministischen Bewegung mit einzubinden (vgl. Heinecken 2003: 4). Zeitgenössische feministische KritikerInnen, wie Elizabeth Traube oder Tania Modelski analysieren die rezenten filmischen Frauenbilder als weniger repressiv wie von Mulvey vorgeschlagen (vgl. Heinecken 2003: 10f.).

Das frauenorientierte Genre des Melodramas bildet meist Blickinszenierungen aus Sicht der weiblichen Protagonistin ab (siehe Kapitel 2.2). Teure Großproduktionen, wie die in meiner Arbeit behandelten französischen Filme *Indochine* (1992) und *L'Amant* (1992), aber auch verschiedenste rezente amerikanische Filmproduktionen platzieren die Frau im Zentrum der filmischen Erzählung. Im Actiongenre, einem traditionell rein

männlichen Genre, ist ebenso eine steigende Frauenquote in ProtagonistInnenrollen zu vermerken. Die Frau wird zur Trägerin des Blickes und der Erzählung und zum Identifikationsobjekt der zusehenden Person (vgl. Heineken 2003: 4). Ob dies auch eine positive Zukunftsperspektive andeutet, oder in Umkehrung und Untergrabung weiblichen Potenzials endet und somit im Grunde nur einen weiteren Unterdrückungsmechanismus darstellt, gilt es zu untersuchen.

Im modernen Film ergibt sich dennoch ein differenzierteres Geschlechterbild. Einerseits sind vermehrt Frauen in der ProtagonistInnenrolle zu finden, doch andererseits bestehen traditionelle Repräsentationen von Geschlechterbeziehungen, in denen sich Frauen unterordnen müssen oder sogar „freiwillig“ unterordnen weiter.

In Kaplans (2000) Auseinandersetzung mit dem *female gaze* wendet sie sich der Inszenierung weiblicher Protagonistinnen und jener der männlicher Charaktere als Sexualobjekte zu und erkennt: Wenn der Mann seine traditionelle Rolle als Träger des Blickes und der Handlung an die Protagonistin abgibt, erfährt diese in der Regel einen Verlust ihrer herkömmlichen weiblichen Persönlichkeitsattribute – nicht ihrer Attraktivität, sondern ihrer Freundlichkeit, Menschlichkeit und Mütterlichkeit (vgl. Kaplan 2000: 129).

In *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* (1999) beschäftigt sich auch Mulvey mit dem *melodrama issue* – der Thematik einer weiblichen Trägerin des Blickes und der Handlung. Mulvey konzentriert sich darin weniger auf die filmische Repräsentation der Frau, sondern vielmehr auf die identifikatorischen Möglichkeiten des weiblichen Publikums. Sie geht auf die Auswirkungen ein, die eine Protagonistin in Bezug auf die Identifikation und Schaulust des Publikums mit sich bringt. Sie ist der Ansicht, die Heldin im Film sei unfähig eine stabile sexuelle Identität zu erreichen, da sie zwischen passiver Weiblichkeit und regressiver Männlichkeit oszilliert (vgl. Mulvey 1999: 127ff.). Das Erinnern an eine maskuline Phase in der Kindheitsentwicklung ermöglicht eine Reaktivierung der Fantasie von Aktivität in der Frau, die Mulvey normalerweise von normierenden, kulturellen Weiblichkeitsvorstellungen unterdrückt sieht (vgl. Mulvey 1999: 129). Das sexuelle Begehren wird zur Metapher für diese Männlichkeit und dient im Melodrama in der Regel als Zwangsjacke der Protagonistin, als Indikator „...of the problems inevitably activated by any attempt to represent the feminine in patriarchal society“ (Mulvey 1999: 129).

Es ist trotz der positiven Tendenz der steigenden Frauenquote anzumerken, dass sich das Bild der Frau, im Gegensatz zu den Repräsentationen des Mannes, in den letzten Jahrzehnten weniger stark und radikal verändert zu haben scheint, denn eine primitive Stereotypisierung von Frauen als Sexualobjekte wird häufig weitergeführt (vgl. Johnston 1999: 31).

7.2.4. Der Körper im Blick. Frauen, Körper, Ethnizität

„Women’s bodies are valued for the spectacle they provide, but at the same time women’s bodies must be small and unthreatening and must never intrude upon public ‘male’ space” (Heinecken 2003: 3).

Wie bereits behandelt sind in einer patriarchalen Kultur Repräsentationen von Frauen als andersartig lesbar, als deviant von der patriarchalen Norm (vgl. Kuhn 1992: 19). Der Körper dient nicht nur im kolonialen Diskurs als Marker von Differenz und zur Erweiterung und Erhaltung von hierarchischen Strukturen, sondern auch im filmischen Kontext sind körperliche Inszenierungen wiederholt eingesetzte visuelle Elemente zur Machtstabilisierung. Annette Kuhn beschreibt dies in drastischen Worten: Der weibliche Körper wurde im und durch den Film zur Ware, die von Produzenten gegen Geld getauscht wird (vgl. Kuhn 1992: 13). Der weibliche Körper ist, mit Rückgriff auf Mulvey, Prämisse für visuelles Sehvergnügen, da er eine Projektionsscheibe für Fantasien, Illusionen und Begierden darstellt. Weibliche Attraktivität und Schönheit sind in der Filmindustrie - heute wie damals - ein integraler Faktor, der in Folge Frauen mit körperlicher Schönheit gleichsetzt. Medien tendieren dazu Frauen und Mädchen in höchst sexualisierter Weise zu porträtieren und wie eingangs erwähnt, ist das dominierendste Stereotyp die Darstellung von Frauen als Sexobjekte (vgl. Wood 2011: 264). Geschlechtsspezifische Inszenierungen, meist durch Fragmentierung bestimmter Körperteile tragen zu deren vergeschlechtlichten sexuellen Codierung bei. Frauen werden mit großen Lippen, Augen, langen Beinen etc. konnotiert und dadurch, je nach gängigen Schönheitsstandards, weibliche Rollenbilder von Schönheit und von perfektem Aussehen erzeugt, die alles ausschließen was andersartig erscheint. Während diese Bilder glamourös und idealisiert wirken, entmachten sie Frauen durch ihre suggerierte Starrheit und Bewegungslosigkeit (vgl. Heinecken 2003: 4). Weiß-Sein gilt auch hier als

Norm und Ideal und im frühen Film wurden nicht-europäische Charaktere vielfach von westlichen SchauspielerInnen verkörpert.²⁴ Die Schönheitsstandards asiatischer Filmstars bedürfen besonderer Aufmerksamkeit. Tajima beschreibt die Besetzung Weißer für asiatische Rollen als ästhetischen Imperialismus, der als Folge gecastete asiatische Frauen mit charakteristischen Merkmalen kaukasischen Aussehens bevorzugte (vgl. Tajima 1989: 314).

Die Präsenz schwarzafrikanischer Charaktere hat in den Medien, obwohl stark stereotypisiert, zugenommen. Asiaten, indigene Völker Amerikas oder Hispanics erscheinen kaum in den westlichen Medien (vgl. Wood 2011: 262). Generell gilt, dass nicht-westliche Frauencharaktere meist höchst emotional und sexualisiert dargestellt werden, während der nicht-westliche Mann vielfach die Rolle des Bösewichts oder Kriminellen übernimmt. Als besitzergreifender Barbar stellt er das Gegenüber des westlichen, zivilisierten Gentlemans dar (vgl. Kang 2002: 75).

Farbige Frauen werden, Modleski zufolge, im Populärfilm zu *signifiers of signifiers* reduziert, zu Anzeiger des männlichen Verlangens, der (weißen) weiblichen Sexualität oder des Mütterlichen (vgl. Modleski 1999: 330). Stereotype Repräsentationen farbiger Frauen können in einige Kategorien zusammengefasst werden: als Mammies, Nutten, Matriarchinnen, tragische Mulattinnen oder fürsorgliche Mütter. Die Anwendung zweier Strategien ist zu beobachten: einerseits eine Hypersexualisierung (Reduktion auf ihre Sexualität) und andererseits Desexualisierung (Defeminisierung der Frau) (vgl. Modleski 1999: 333). Vielfach geht die übersexualisierte Darstellung mit einer boshafte Disposition des Filmcharakters einher, während loyale Gemüter, wie beispielsweise die der Mammies, vollkommen entsexualisiert dargestellt werden (vgl. Shohat 1993: 65). Repräsentationen von Sexualität der *Women of Colour*, basierend auf ihren *racial origins*, vereinigen vor allem ihre Reduktion auf ambivalente Polaritäten, wie Mama/Nutte, Squaw/Prinzessin, Jungfrau/Hure (vgl. Shimizu 2007: 65).

Nun stellt sich die Frage, ob diese widersprüchlichen Sexualitäten auch im Repräsentationskontext der südostasiatischen Frau auszumachen sind.

²⁴ Für Beispiele siehe: Tajima 1989: 311

7.2.5. *La femme d'Asie - Lotus Blossom /Dragon Lady*

„*Pearl of the Orient. Whore. Geisha. Concubine. Whore. Hostess. Bar Girl. Mama-san. Whore. China Doll. Tokyo Rose. Whore. Butterfly. Whore. Miss Saigon. Whore. Dragon Lady. Lotus Blossom. Gook. Whore. Yellow Peril. Whore. Bangkok Bombshell. Whore. Hospitality Girl. Whore. Comfort Woman. Whore. Savage. Whore. Sultry. Whore. Faceless. Whore. Porcelain. Whore. Demure. Whore. Virgin. Whore. Mute. Whore. Model Minority. Whore. Victim. Whore. Woman Warrior. Whore. Mail-Order Bride. Whore. Mother. Wife. Lover. Daughter. Sister*“ (Hagedorn 1994: 74).

Jessica Hagedorns Auflistung beschreibt mediale Darstellungsformen asiatischer Frauen im westlichen Kino. Diese trägt Spuren einer langen, komplexen Geschichte des orientalistischen Diskurses. Im Vorfeld soll unterstrichen werden, dass die filmischen Repräsentationen von asiatischen Frauen als historische Subjekte unterschieden werden müssen, jedoch nicht getrennt. Filmische Repräsentationen tendieren zu Generalisierungen und können niemals die heterogenen Erfahrungen in ihrer Ganzheit erfassen (vgl. Kang 2002: 76).

Asiatische Frauen werden im Populärkino in der Regel nicht als normale Personen mit gewöhnlichen Problemen dargestellt. Indessen sind ihre Darstellungen durchwirkt von einer besonders starken, oft perversen, nicht normativen Sexualität, die ihrer *racial* Identität zugeschrieben wird (vgl. Shimizu 2007: 26). Renee E. Tajima beschreibt in ihrem Essay *Lotus Blossoms don't bleed: Images of Asian Women* (1989)²⁵ die Darstellung asiatischer Frauen im Hollywoodkino der letzten 60 Jahre als simplifizierend, historisch rückständig und inakkurat. Während sie für gewöhnlichere Repräsentationen von asiatischen Frauen eintritt, filtert sie zwei gängige Stereotype von weiblichen asiatischen Charakteren heraus: das *Lotus Blossom Baby* repräsentiert Schönheit, Demut und Phlegma. Als passive Figur oder sexuell-romantisches Objekt existiert sie um dem Mann und seinen Interessen zu dienen. Oft ist sie ein „Geschenk“, das in Liebesbelangen dem kaukasischen Mann dienlich sein soll, dem sie vielfach in

²⁵ Obwohl sich die Autorin explizit auf das Hollywoodkino beschränkt, können vor allem kommerzielle europäische Produktionen dem selben Schema folgen. Der Großteil kritischer Arbeiten beschäftigt sich mit dem amerikanischen Filmkorpus, da dieser als der Populärste und Einflussreichste gilt. Über die französische Filmlandschaft per se, gibt es in diesem Zusammenhang wenig kritisches Material von feministischen TheoretikerInnen.

pathologischer, aufopfernder, suizidaler Weise ergeben ist (vgl. Shimizu 2007: 59). So wird eine stille, dienende, heterosexuelle asiatische Weiblichkeit als natürlich zugeschrieben, während als Gegensatz dazu, die hinterhältige *Dragon Lady*²⁶ mit Betrug und Täuschung assoziiert wird. Als aufreizende Verbündete oder Partnerin asiatischer Männer ist sie in der Regel verwickelt in kriminelle, schändliche Vergehen (vgl. Tajima 1989: 309) und durch ihre überhöhte, gefährliche Sexualität ein wiederkehrendes filmisches Sinnbild der Betonung von *race* und Gender.

In den scheinbar gegensätzlichen Stereotypen von *Lotus Blossom* oder *Dragon Lady*, sind auch die Repräsentationen asiatischer Frauen auf zwei Polaritäten begrenzt. Diese vereinen sich in der zuvor angesprochenen Strategie der Hypersexualisierung, indem sie nicht nur die Annahme passiver weiblicher Sexualität, sondern auch von sexueller Verdorbenheit asiatischer Personen verfestigen. In den gängigen Figuren als weibliche Prostituierte oder Sexsklavinnen ist asiatischen Filmcharakteren eine darstellungsbezogene Tradition von ebendieser Hypersexualität eingeschrieben, durch die eine gewaltsame Homogenisierung forciert wird und die kulturelle und andere Spezifitäten verdeckt (vgl. Shimizu 2007: 12f.).

Um genauer auf die Macht der performativen, asiatischen Hypersexualisierung einzugehen, stütze ich mich auf Shimizus Analyse asiatischer Hypersexualität im Film. Sie sieht die sexuelle Unterwerfung der asiatischen Frau auf zwei Ebenen funktionieren. Erstens wird die Sexualität der Asiatin als eine von Natur aus differente betrachtet, essentialisiert auf ihre *race* und Kultur. Zweitens ist diese in Rivalität zu jener der weißen Frau positioniert, mit der sie um eine idealisierte, heterosexuelle Weiblichkeit konkurriert (vgl. Shimizu 2007: 65).

Die *Lotus Blossom/Dragon Lady* Dichotomie weiterverfolgen, identifiziert Hagedorn (1994) eine Trivialisierung, Exotisierung, Viktimisierung und Unsichtbar-Machung asiatischer Frauen:

„If we are ‘good’, we are childlike, submissive, silent, and eager for sex [...] or else we are tragic victim types [...] And if we are not silent, suffering doormats, we are demonized dragon ladies - cunning, deceitful, sexual provocateurs“ (Hagedorn 1994: 74).

²⁶ Der Begriff *Dragon Lady* wurde unter anderem von der Schauspielerin Anna May Wong geprägt und verweist ursprünglich (abweisend) auf mächtige, aber auch leicht reizbare Frauen.

Shimizu bemängelt außerdem ihre Marginalisierung als *subjects of knowledge* im filmischen Kontext und fordert gleichermaßen nuanciertere und komplexere Repräsentationen (vgl. Shimizu 2007: 16). Dennoch sind auch die Rollen der *Lotus Blossoms/Dragon Ladies* rar und eine generelle Abwesenheit asiatischer Frauen im Spielfilm ist prägnant (vgl. Tajima 1989: 314). Johnstons Phrase der filmischen Abwesenheit der Frau als Frau gilt in diesem Fall wortwörtlich genommen eher der indigenen Frau.

In ihrer Studie beschreibt Kang (2002) einen neuen seit den 80ern auftretenden Prototyp der asiatischen Frau im westlichen Kino: geistreich, stolz, einfallsreich. Demgegenüber lässt sich auch in diesen Produktionen das Schemata des *Othering* sichten und die Liebesbeziehung zu weißen Männern bleibt unverändert zentral (im Detail nächster Absatz) und gibt der asiatischen Frau erst ihre Legitimation (vgl. Kang 2002: 78).

Wichtig ist zudem die Sprache als Ausdrucksmittel der Idiosynkrasie. Tajima und Kang beschreiben die Sprache asiatischer weiblicher Filmfiguren als *Nicht-Sprache*. Mit dem Fokus auf das amerikanische Kino definieren sie diese „Nicht-Sprache“ als uninterpretierbares Geschwätz, als Pidgin-Englisch, Gekicher oder Schweigen, das Angehörige unterschiedlicher ethnischer Gruppen, Kulturen und Völker zusammenfasst (vgl. Kang 2002: 77; Tajima 1989: 309). Die weibliche asiatische Filmfigur hat folglich keine Mittel ihre Spezifität zu behaupten und fällt in Spivaks Kategorie der Zum-Schweigen-Gebrachten Subalternen.

7.3. (Post-)koloniale Begegnungen im Spielfilm

7.3.1. Ethnizität und Weiblichkeit im Genre des kolonialen und postkolonialen Films

Der asiatische Frauenkörper als Besitz oder Handelsware, ist somit eine wiederkehrende filmische Trope, durch dessen Besitz die westliche Übermacht bestätigt werden soll (vgl. Feng 2002: 9). Im Kolonialfilm, der als Ausdruck einer rassistischen und patriarchalen Kultur gilt, stellen diese Filmcharaktere überwiegend das exotisierte und sexualisierte *Andere* dar (vgl. Brooks und Hébert 2006: 299, 302; Kang 2002: 92) und markieren kulturelle, sprachliche und klassenbezogene Grenzen. Shohat sieht diese Mechanismen

des *Othering* der weiblichen Sexualität - der *dark continents* - in kolonialen Denkweisen über Macht und *race* verankert (vgl. McCabe 2004: 74), die jegliche Möglichkeit einer dialogischen Wechselbeziehung und angemessenen Darstellung von interkulturellen Begegnungen im Voraus zurückweisen.

In frühen Filmen werden der südostasiatischen Darstellerin meist Unschuld und Naivität zugeschrieben. Ihr Verderben bringender Charme ist ihr nicht bewusst, doch übt er eine enorme Anziehungskraft auf den Westen aus.

Interessant ist die Aufnahme Léon Busys *Déshabillage et habillage d'une jeune femme vietnamienne* (1921). Sie zeigt eine junge Vietnamesin beim Entkleiden ihrer Tracht, kurz für einen Moment ist sie nackt zu sehen, dann zieht sie sich wieder an. Das Bild ist, wie Blum-Reid (2003) beschreibt, statisch positioniert und intendiert unscharf aufgenommen. So spricht diese Szene ihrer Ansicht nach eher für westlichen Voyeurismus als für wissenschaftliches Interesse an traditioneller Kleidung, denn eine ähnlich Aufnahme von einer kaukasischen Frau wäre damals als pornografisch zensiert worden (vgl. Blum-Reid 2003: 13f.). Dieses Beispiel unterstreicht Postulate postkolonialer Kritik, dass die *Anderen* als Ventil für die unterdrückten Fantasien des Westens verwendet wurden (siehe Kapitel 7.3). Denn, mit Rückgriff auf Mulveys Theorie der drei filmischen Blicke, schließt eine filmische Narration nicht nur die Personen auf der Leinwand ein, sondern gleichermaßen den/die RegisseurIn hinter der Kamera und die ZuschauerInnen im Kinossessel, für die die Aufnahme intendiert war. Blum-Reid erinnert in diesem Zusammenhang an Camilles *mise-en-scène* in *Indochine* (1992; siehe Kapitel 9.2), bei der die Brüste der jungen Vietnamesin durch den jungen, weißen Protagonisten enthüllt werden (vgl. Blum-Reid 2003: 14). Damit wird die zukunftsweisende Bedeutung deutlich, die Busys Aufnahme für die Repräsentation des weiblichen asiatischen Körpers in den westlichen Medien festlegte. Der koloniale Mythos der asiatischen Frau schreibt sich so durch sexualisierte Darstellungen auch nach der Kolonialzeit immer wieder neu ein.²⁷

Eades (2006) findet vor allem zwei Elemente der Darstellung asiatischer Frauen im postkolonialen Film wieder. Einerseits die Beschreibung der schlechten Behandlung der

²⁷ Beispiele für sexualisierte filmische Portraits sind *Mort en Fraude* (Camus, 1957) oder *Martin et Léa* (Cavalier, 1978).

kolonisierten Frau durch die weißen KolonisorInnen und andererseits ihre eigene Initiative in sexuellen Beziehungen. Ein paradoxes Bild der domestizierten, prostituierten Indigenen zeichnet sich: von einer verführerischen, verfügbaren, exotischen Frau, deren Verlangen sogar jenes ihres Meisters übersteigt. Eades sieht somit die Thematik der indigenen Frau, die bereit ist sexuelle Wünsche zu befriedigen, wieder aufgenommen. Ohne ihr den Status einer autonomen Person zu gewähren, ist sie vielfach Rivalin der weißen Frau, temporäres Substitut in der Triangulierung. Seit der Dekolonisation ist ihre Ausbeutung zwar verdeutlicht dargestellt, aber ihre subalterne Rolle gegenüber den weißen, französischen ProtagonistInnen aufrechterhalten (vgl. Eades 2006: 247ff.).

In einer Zeit als der koloniale Spielfilm die asiatische Frau als schwach und untergeordnet abbildete, begann sich die westliche Frau zu emanzipieren. Im kolonialen Kino der 30er war die westliche Frau das begehrte Objekt, vom Protagonisten gleichermaßen wie von Antagonisten. In Abweichung zur indigenen Frau, die von ihrer Libido getrieben repräsentiert wurde, war ihre Sexualität wie im Winterschlaf und musste erst durch Umwerben erweckt werden (vgl. Shohat 1993: 64). Die Sittenlosigkeit der *Anderen* löste Angst vor einer „Verschmutzung“ und Korrosion der eigenen Kultur aus und die Rolle der weißen Frau im kolonialen Kino galt vielfach der moralischen Eroberung. Als *agent of destruction of the white man's mission*, war sie Antrieb der zerstörerischen Zivilisationsmission, während die asiatische Frau dem weißen Mann diene und ihn erlöste (vgl. Slavin 2001: 18).

In der Zeit als die Volksfront an der Macht war - in den Filmen der 30er Jahre - wurden Anfeindungen gegenüber Frauen auch in Abwesenheit eines kolonialen Plots immer häufiger (vgl. Slavin 2001: 183). Das Thema der heterosexuellen Leidenschaft versus Männerfreundschaft dämonisierte Frauen als Feindinnen, die Männerfreundschaften und -bünde der Solidarität zerstörten. Dies spiegelt eine französische Misogynie wider, die weibliche Sexualität als machtvoll und zerstörerisch begriff – und paradoxerweise die „sichersten“ Frauen in der Ferne fand (vgl. Slavin 2001: 23, 185).

In postkolonialen Filmproduktionen über koloniale Themen personifizierte die weiße Frau vielfach ein gewisse neokoloniale Nostalgie für eine Zeit, in der europäische Frauen angebliche Freiheit im Empire fanden. Was McClintock als abstoßende Kommerzialisierung der westlichen Emanzipationsbewegung beschreibt (vgl.

McClintock 1995: 15), ist verbildlicht in Repräsentationen neu erlangter Freiheit und Unabhängigkeit. Einerseits betreibt sie Plantagen, ist Jägerin und genießt die Annehmlichkeiten des imperialen Projekts, andererseits, steckt die kaukasische Frau in den Widersprüchlichkeiten der Erfüllung alter Rollenklischees fest und entscheidet sich gegen die Freiheit und für eine Zustimmung existierender patriarchaler Rollenverteilungen und der sexuellen Unterordnung (vgl. Shohat 1993: 78).

Diese Widersprüche der nationalen und sexuellen Hierarchien, vorwiegend entstanden im frühen Kino, finden sich auch in rezenten nostalgiegetriebenen Filmen wieder, in welchen Frauen die Hauptrollen einnehmen.

Eades (2006) beschreibt neben den beiden bereits beschriebenen Kategorien von weiblichen Figuren noch eine Typisierung, die sie jedoch ausschließlich im kolonialen Kino findet: die Frau europäischen Ursprungs, die sich zwischen der kolonisierten Prostituierten und der europäischen, respektablen Ehefrau einordnen lässt (vgl. Eades 2006: 254). Sie stellt ihre Sinnlichkeit und ihren Körper freier dar, als die europäischen Gattinnen und hat demnach den Status einer Bürgerin zweiter Klasse. Ihren Liebhaber bewahrt sie vor dem Ausweg in die Prostitution, vor moralischen Bedenken und juristischen Risiken, die eine sexuelle Beziehung mit einer *Anderen* mit sich bringen könnte (vgl. Eades 2006: 254f.). Vielfach sind diese Frauen Tänzerinnen im Kabarett oder als Wahrsagerinnen tätig.

7.3.2. Sexualität und *interracial love*

Die Repräsentation von *interracial love* war lange Zeit eine Grenzüberschreitung, angesiedelt zwischen Sünde, Lust und Angst vor *métissage*. Ein Großteil der bisher erwähnten Filme band allerdings Beziehungen dieser Art in die Erzählung ein. Gleichwohl trieben gerade Filme und Romane der damaligen Zeit die Annahme voran, Asien sei der ideale Platz seine sexuellen Fantasien zu stillen (vgl. Sherzer 1996b: 229, 231). Bis Mitte der 50er Jahre waren lustvolle, leidenschaftliche Filmszenen untersagt und in manchen Ländern sogar verboten. Um die Zensur zu umgehen, war der orientalische Film bzw. Aufnahmen nicht-westlicher Personen, mit der Entschuldigung ihrer Unzivilisiertheit, ein geeignetes Mittel Nacktheit Raum zu geben, die in der eigenen Gesellschaft verpönt war (vgl. Blum-Reid 2003: 14; Weghofer 2009: 94). So

wurde Raum geschaffen Fantasien von Polygamie, sexueller Macht und von „Freiheit“ auch in der eigenen sittenstrengen, durch moralische Codes gehemmten Gesellschaft ausleben zu können. Der Orient wurde so ins Zentrum der Erotik gestellt (vgl. Shohat 1993: 69f.). Dennoch waren erotische Interaktionen in Filmen vor den 60ern nach strengen *racial* Codes reglementiert. Zur selben Zeit in der im Hollywoodkino *interracial* Liebesgeschichten zwischen Weißen und Latinos, Anglo-Amerikanern oder Arabern projiziert wurden, waren sexuelle Beziehungen zu Afrikanern, Asiaten und Native Americans komplett tabuisiert. Im Hollywood der 30er gab es überdies einen Code für Produzenten und RegisseurInnen der *métissage* unterband (vgl. Shohat 1993: 66). Die französische Sicht *racial* und sexuellen Vorurteilen gegenüber war liberaler geortet, als die der Amerikaner. Französische Eugeniker unterschieden zwischen „guten“ und „schlechten“ *racial* Kombinationen. Trotz allem predigten französische Filme und Romane das Verderben der „interrassischen“ Allianzen und in Französisch-Indochina war, besonders nach dem gescheiterten Aufstand von Yen Bai 1930-31, *métissage* tabuisiert (vgl. Slavin 2001: 25, 77).

Filmische Darstellungen von *interracial love* unterlagen somit Ambivalenzen: porträtiert um sie zu verurteilen. Romanzen weißer Mann/indigene Frau endeten in der Regel unglücklich. Sogar Josephine Baker muss in *Zouzou* (Allégret, 1934) Platz für ihre weiße Freundin machen, um eine „natürliche“ Familienbande zu ermöglichen und die Dienerin in *L'Atlantide* (Feyder, 1921) opfert ihr Leben für einen französischen Legionär (vgl. Slavin 2001: 19, 23). Mit einer verzichtbaren, entbehrlichen Rolle beauftragt, wurde sich asiatischer Frauen oft einfach entledigt, z.B.: zweckdienlich durch tödliche Krankheiten.

Laura Hyun-Yi Kang (2002) beschreibt die Darstellung des Begehrens von asiatischen Männern durch weiße Frauen als fundamental divergent, gegenüber dem Verlangen weißer Männer in Bezug auf asiatische Frauen. Während die Komplementarität zwischen weißen Männern und asiatischen Frauen ermöglicht war, war die Rolle der kaukasischen Frau gegenüber den entsexualisierten indigenen Männern eher dialektisch gekoppelt an das Paradigma des weißen „Paters“ vis-à-vis den „unterentwickelten“ Eingeborenen (vgl. Shohat 1993: 64). Die nicht-westliche Genderhierarchie wird als Spiegelung der westlichen gezeichnet und der asiatische Mann wird als ästhetisch unterlegen positioniert. Die Komplementarität der Geschlechter im westlichen Sinne

wird somit auch für Asiaten unmöglich. Folglich wird der asiatischen Frau das Verlangen zugeschrieben aus dieser Misere gerettet werden zu wollen, in die Arme des westlichen Mannes (vgl. Kang 2002: 75). Die asiatische Frau ist dadurch nicht nur exotisches Objekt des Verlangens, sondern ihr Verlangen wird überdies noch als komplementär mit jenem des westlichen Mannes artikuliert.

Einige Filme, entstanden nach der Dekolonisation bis heute, deren Handlung in der Kolonialzeit spielt, adressieren sexuelle Ausbeutung indigener Frauen. Zeitgenössische RegisseurInnen bieten auch eine interessante Umkehr der zuvor nicht tolerierten sexuellen Anziehung weißer Frauen gegenüber den *Anderen* (vgl. Sherzer 1996b: 235, 237).²⁸ Körperliche Anziehung ohne Rücksicht auf die Herkunft ist als plausibel und möglich repräsentiert. Auch in dieser Kombination enden Filme, die *métissage* thematisieren, in der Regel unglücklich.

7.3.3. Die Strategie des *Cross-dressing*

„*Clothes trap the essence of the east; they objectify it*“ (Low 1989: 89).

Im kolonialen Film sind Kostüme und Performance elaborierte Rituale, durch die Gender, *race* und Klasse über den Körper ausgetragen werden. Kleidung ist geschlechtlich assoziiert und dient zur äußerlichen Markierung von Differenz. Damit wird sie zu einem Identitätsattribut des Trägers/der Trägerin. Im Gegenzug kann Kleidung auch als Maskerade einen Teil der Performance darstellen (vgl. Kuhn 1992: 53). Der Körper und die Kleidung sind somit essentielle Orte der Reproduktion von Geschlechter- und Klassenverhältnissen, oder auch des Widerstandes dagegen. Yvonne Tasker arbeitet mit dem Begriff des *Cross-dressings*, der eine metaphorische Überschreitung der Gendergrenzen durch das Manipulieren der physischen und sozialen Performance (Haare, Stimme, Verhalten) beschreibt. Tasker betont, dass *Cross-dressing* nicht nur eine Genderthematik sei, sondern auch eine der Klassenzugehörigkeit. *Cross-dressing* von Frauen in Männerkleidung- und Rollen, ist eine wiederkehrende Trope in Filmen und erstmals assoziiert mit Stars wie Josephine Baker oder Marlene Dietrich (vgl. Tasker 2000: 23). Frau-zu-Mann *Cross-dressing* ist beinahe immer verbunden mit

²⁸ Beispiele sind *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), *20 nuits et un jour de pluie* (Lê, 2006) oder der im Zuge der Arbeit behandelte Film *L'Amant* (Annaud, 1992).

dem Statusbegriff, einem von dem viele Frauen ausgeschlossen sind. Der angestrebte Statuswechsel soll primär Freiheit und Autonomie bringen oder als Fluchtmöglichkeit aus ausweglosen Situationen dienen (vgl. Tasker 2000: 26, 28). Annette Kuhn bezeichnet filmisches *Cross-dressing* als *sexual disguise*, als utopische Befreiung von den Fesseln sexueller Differenz, die uns an Bedeutung, Diskurs und Kultur binden (vgl. Kuhn 1992: 48f., 50). Sie formuliert dies so:

„On a cultural level, crossdressing may be understood as a mode of performance in which - through play on a disjunction between clothes and body – the socially constructed nature of sexual difference is foregrounded and even subjected to comment: what appears natural, then, reveals itself as artifice” (Kuhn 1992: 49).

Das Konzept des *Cross-dressings* findet in abgewandelter Form Anwendung in meiner Arbeit. Vielfach wird die kulturelle Assimilation der Indigenen hauptsächlich durch die Art der Kleidung dargestellt, die in subversiven Momenten auch wieder gewechselt werden kann. Was von Kritiker wie Gail Ching-Liang Low als *cultural Cross-dressing* bezeichnet wird, beschreibt das visuelle und imaginative Vergnügen in andere Kleider zu schlüpfen als Vermächtnis der vergangenen kolonialen Ära, das die Fantasie der Weißen speist sich als Eingeborene zu verkleiden (vgl. Low 1989: 83). Traditionelle Kostüme können Verlangen und Begehren symbolisieren und so dem Träger/der Trägerin die Vergnügungen der *anderen* Welt zugänglich machen. In manchen Filmen manifestiert die indigene/orientalische Maskerade des Protagonisten/der Protagonistin ein latentes Verlangen fixierte nationale und geschlechtliche Identitätsgrenzen zu überschreiten (vgl. Shohat 1993: 74). Anstatt die Machthierarchien - analog zum female-to-male *Cross-dressing* - zu zerbrechen, funktionieren in diesem Kontext solche Metamorphosen eher als Verstärkung. Die weiße Identität des *Cross-dressers* ist unter der Verkleidung immer gegenwärtig und somit auch die dunklere des Eingeborenen, für den diese Art der umfassenden Verwandlung unmöglich wird. Low beschreibt den Mythos des Weißen in traditioneller Kleidung als basierend auf einer Fetischisierung der Kleidung, die den Träger/die Trägerin Fantasien von Beherrschung ausleben lässt, indem *„... clothes as fetishes [...] render unto the White Man a wholeness which reinforces the difference on which his power is based”* (Low 1989: 95f.).

8. Phantasmatic Indochina. Südostasien im Film

„*La France et l'Indochine ... c'est une vieille histoire d'amour*“ (Bruno Masur am 9.2.1993; France 2; zit. nach Norindr 1996a: 121).

Die internationale filmische Repräsentation der Länder des ehemaligen Indochinas war und ist primär fremd-dominiert. Lange Zeit prägten französische Abenteuerfilme und US-amerikanische Großproduktionen, die sich hauptsächlich mit dem Vermächtnis des Vietnamkriegs auseinandersetzen das Fremdbild der neuen Nationalstaaten und die filmische Existenz Indochinas. Trinh Minh-ha kritisiert den Repräsentationsfokus der westlichen Medien auf den Vietnamkrieg, da so problematische politische und soziale Realitäten der neuen Länder vernachlässigt werden. Sie erkennt in der Mystifizierung der Länder ihre gleichzeitige Unsichtbar-Machung (vgl. Trinh 1991: 100).

„For general Western spectatorship, Vietnam does not exist outside of the war. And she no longer exists since the war has ended, except as a name, an exemplary model of revolution, or a nostalgic cult object for those who, while admiring unconditionally the revolution, do not seem to take any genuine, sustained interest in the troubled reality of Vietnam in her social and cultural autonomy. The more Vietnam is mystified, the more invisible she becomes“ (Trinh 1991: 100).

Die von ästhetischer und politisch-ideologischer Heterogenität gezeichnete Region des ehemaligen Indochinas weist, laut Beate Weghofer, dennoch ein *ambivalentes kinematografisches Gedächtnis* auf (vgl. Weghofer 2009: 63, 9). Während die früheren Repräsentationen die Länder Südostasiens historisierten, bildete sich in den 1990ern ein Literatur- und Filmkorpus heraus, der diese Staaten wieder ins zeitgenössische (kulturelle) Gedächtnis rief, zumindest in jenes von Frankreich (vgl. Blum-Reid 2003: 2). Weghofer filtert drei Tendenzen des rezenten französischen Kinos über Südostasien heraus: eine erste Perspektive, die sich mit den Migrationsbewegungen nach Frankreich beschäftigt und zweitens jene, wie sie die französischen RegisseurInnen der südostasiatischen Diaspora entwerfen. Als dritte Kategorie gilt die französische Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit, in der Indochina als Ort des kollektiven Gedächtnisses Frankreichs artikuliert wird (vgl. Weghofer 2009: 10). Genau diese Produktionen stellen den Interessenfokus meiner Arbeit dar.

Mit dieser kinematografischen Skizzierung des französischen Filmschaffens in *la France d'Asie* und seinen Nachfolgestaaten, möchte ich erneut verdeutlichen, dass Repräsentationen historisch geladene Versuche sind, soziale Realitäten abzubilden. Als solche können sie niemals jemanden oder etwas in seiner/ihrer Ganzheit erfassen. Filmische Abbildungen der Vergangenheit als eine Auseinandersetzung Frankreichs mit seinem geschichtlichen Erbe zu begreifen ermöglicht eine Analyse politischer, struktureller Ideen, die in den Filmen gefeiert werden. Ich möchte erneut ins Gedächtnis rufen, dass nur mit einem Wissen um das Erbe der Vergangenheit eine Kritik an der Gegenwart möglich wird (siehe Kapitel 4.2).

8.1. *La nostalgie de l'Indochine* – das Kino der 1990er

„Drawn into the undertow of memory, we enter a world dominated by a melancholy nostalgia that, unable to represent the true object of its desire, take the form of existential longings from for a dreamlike moment of youth and innocence, for a world before the fall from grace” (Greene 1996: 106).

Auch 40 Jahre nach Ende der Dekolonisation verführt Indochina ZuschauerInnen mit seinem kolonialen Charme. Vielfach wird durch kommerzielle Ausbeutung seines Images, eine Faszination fürs Exotische und Erotische gefüttert. In Blum-Reids Worten: *„The use of eroticism and sexual attraction among the races is inscribed in both scenarios, as well as the fascination for the other, be it a geographic or human landscape“* (Blum-Reid 2003: 17). Dieser Rückgriff auf koloniale Szenarien und Repräsentationen ist gerade aus dem Grund erstaunlich, da sich die Franzosen in den letzten Dekaden einer kritischen Neubewertung der *l'idée coloniale* und ihrer Rolle als Kolonialmacht gegenübergestellt sahen. Durch die besondere Akzentuierung der kolonialen Vergangenheit fehlt in den Filmen der 1990er die Repräsentation der Geschichte Südostasiens, die unabhängig von der Kolonialherrschaft stattfand (vgl. Blum-Reid 2003: 17). Und anstatt einer Problematisierung, wie sie hinsichtlich Algerien passierte, sieht Norindr bezüglich Indochina eine Kontinuität nostalgischer Referenzen (vgl. Norindr 1996a: 121). In seinem Artikel *Filmic Memorial and Colonial Blues – Indochina in Contemporary French Cinema* (1996) betont er, dass der kommerzielle

Erfolg der Filme der 1990er auf Nostalgie über ein verlorenes Empire zurückzuführen ist (vgl. Norindr 1996a: 120). Eades beschreibt Nostalgie als grundlegend verankert in der Gegenwart, die in Ermangelung die Zukunft zu betrachten die Vergangenheit bewundert, die unerreichbar und idyllisch geworden ist (vgl. Eades 2006: 33). Im Fall nostalgischer Produktionen gilt die Wertschätzung vielfach einem politisch und ökonomisch mächtigen Frankreich, das Krisenzeiten trotzte.

Das Jahr 1992 markiert hier ein wieder aufgeflammtes Interesse an der ehemaligen Kolonie: Drei der bis damals teuersten²⁹ französischen Filmproduktionen wurden in Indochina gedreht. Mit *Diên Biên Phú* (Schoendoerffer) wird die französische Niederlage ins kollektive Gedächtnis gerufen und andererseits mit *Indochine* (Wargnier), *L'Amant* (Annaud) durch eine Vorstellungswelt und persönliche Erinnerungen eine Möglichkeit zur Aussöhnung abgezeichnet. Aus dieser liest Eades die Hoffnung für eine Zukunft des touristischen und kommerziellen Austausches (vgl. Eades 2006: 25). Dass Politik und Medien in Wechselwirkung stehen, wird an diesem Punkt deutlich: Erst 1993 besuchte François Mitterrand, als erster französischer Präsident nach der Unabhängigkeitswerdung, die Länder Vietnam und Kambodscha. Dieser Besuch kann als Reaktion auf die Kinoerfolge der drei filmischen Großproduktionen des Vorjahres interpretiert werden. Neben anderen Persönlichkeiten war der Präsident auch in Begleitung des Filmmachers Schoendoerffer.

Diese Filme eint eine wiederkehrende Metapher, um Frankreichs blutige Eroberung, Kolonisierung und brutale Dekolonisation Indochinas zu beschreiben. Norindr bezeichnet diese als leidenschaftliche stürmische und romantische Liebesfantasie, deren erotische und libidinale Dimension er in der *mise-en-scène* der filmischen Figuren (mehr dazu in den Analysekapiteln des jeweiligen Films) findet (vgl. Norindr 1996a: 121). Mit dem Ausdruck *phantasmatic Indochina* beschreibt er eine ideologische Realität, durch die Fantasien oder eben geografische Romanzen ein Verlangen für das indochinesische Überseegebiet entstehen und den Glauben an das Erbe der kulturellen französischen Errungenschaften in Südostasien wieder aufleben lassen (vgl. Norindr 1996b: 16).

²⁹ *L'Amant* erreichte 30 Millionen Dollar, *Indochine* und *Diên Biên Phú* 25 Millionen (vgl. Norindr 1996a: 133).

8.2. (Post)kolonialer Spielfilmkorpus Indochinas

Dieser Bilderflut der frühen 1990er ging eine Filmgeschichte voraus, die zur Zeit des imperialen Höhepunkts ihren Anfang fand und in der *la France d'Asie* nicht immer von großer Bedeutung war. Aufgrund diverser Faktoren, wie der großen Entfernung zur Metropole oder der späten Eroberung, war die Position Indochinas in der kolonialen Landschaft Anfang des 20. Jahrhunderts dem restlichen Kolonialreich untergeordnet. Und auch der Filmkorpus dieser Region ist überschaubar. Der filmische Affekt für Indochina war bisher ein Phänomen der 1990er. Weder in der Hochphase des Kolonialismus noch in den Jahrzehnten danach wurde der Überseekolonie viel filmische Beachtung geschenkt. Einerseits stellten die erschwerten Produktionsbedingungen eine Hürde dar, andererseits war die Zahl der in Indochina lebenden Franzosen stetig gering (überstieg nie 34000 Personen), was auch das öffentliche Interesse in der Metropole gering hielt (vgl. Weghofer 2009: 34).

Die erste dokumentierte Aufnahme Indochinas *Coolies à Saigon* (Constant Girel) ist datiert mit dem Jahr 1896 (vgl. Weghofer 2009: 74). Bis Mitte der 1920er Jahre entstand eine Vielzahl von idealisierten Reiseberichten, Dokumentarfilmen und Kurzfilmen der französischen Armee, die vor allem erzieherischen Zwecken dienten und ein Bild vermittelten, das die südostasiatische Bevölkerung als unterwürfig zeichnete. Ein anthropologischer Blickwinkel, der ein von Traditionen geprägtes Indochina festhält, ist vor allen in den Filmaufnahmen von Léon Busy zu finden.³⁰ Busy ist hier aufgrund seiner bereits erwähnten Aufnahme *Déshabillage et habillage d'une jeune femme vietnamienne* (1921) interessant (siehe Kapitel 7.3).

Die Spielfilmproduktionen der 1930er und 40er Jahre waren, wie am kolonialen Filmkorpus ersichtlich ist, auf das nordafrikanischen Herrschaftsgebiet fokussiert, während Indochinas Randposition durch die wenigen dort produzierten Titel, hauptsächlich Dokumentarfilme, nur noch deutlicher akzentuiert wurde (vgl. Weghofer 2009: 18). Mit der 1920-22 gegründeten *Mission Cinématographique de l'Indochine*, die Reiseberichte und Dokumentationen produzierte, wurde versucht den Film für Ziele der kolonialen Propaganda einzusetzen, in der Metropole sowie in Indochina selbst. Die

³⁰ Für Details siehe: Weghofer 2009: 91ff.

Dokumentationen präsentierten der metropolitischen Öffentlichkeit das „authentische“ Leben in französisch-kontrollierten Gebieten und beschrieben vielfach eine Romantisierung agrarisch-rückständiger Landschaften. Spielfilme unterschieden sich schon damals radikal von kolonialen Dokumentarfilmen, indem nicht Authentizität anvisiert, sondern ihr fiktionaler Status klar unterstrichen wurde (vgl. Eades 2006: 156). Nur ein einziger in Indochina gedrehter Spielfilm, *Sous l'œil de Bouddha* (Joyeux, 1923), ist aus dieser Periode bekannt.

Indochina als exotisches Spektakel inszeniert, diente in den Filmen der 50er und 60er als Hintergrunddekor für etwa 11 Abenteuer- und Kriegsfilme. Ihr Drehort war Frankreich. Indochina wurde selten als autonome, geografische Einheit dargestellt, sondern mit Darstellungen anderer Länder des asiatischen Raums wie China, Japan und der Mongolei verwischt (vgl. Weghofer 2009: 121). Der Indochinakrieg wurde, wie bereits erwähnt, erst nach seinem Ende filmisch thematisiert. Einige vage Andeutungen finden sich dennoch in Filmen wie *Ils étaient cinq* (Pinoteau, 1952), *Thérèse Raquin* (Carné, 1953) oder *Le Rendez-vous des quais* (Carpita, 1955). In diesem Zusammenhang wird Frankreichs Umgang mit kritischen politisch-künstlerischen Äußerungen deutlich. Wie Weghofer unterstreicht, enthält Carpitass Film pazifistische sowie pro-kommunistische Referenzen. Aus diesem Grund wurde der Film 35 Jahre lang zensiert und erst 1990 wiederaufgeführt (vgl. Weghofer 2009: 140).

Vermehrt begannen Filmemacher der Nouvelle Vague in den folgenden Jahren die kolonialen Machenschaften Frankreichs als persönliche Aufarbeitung zu thematisieren. Der pazifistische Kollektivfilm *Loin du Vietnam* (1967) spielt eine wichtige Rolle. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit steht zwar der Vietnamkrieg, doch leitet er eine kritische Aufarbeitung ein.³¹

Im Zusammenhang der filmischen Aufarbeitung der *question indochinoise* - wie der Indochinakrieg bezeichnet wurde - ist vor allem Pierre Schoendoerffer zu erwähnen. In *La 317ème Section* (1965) veranschaulicht er seine Kriegserfahrungen im Indochinakrieg. Dieser Film ist der erste einer Reihe von Filmen, mit denen er sich den

³¹ Details zum Film siehe: Weghofer 2009: 173.

Kolonialkriegen Frankreichs widmet.³² Weiter kann Marguerite Duras erwähnt werden, deren Romanverfilmungen ihre Kindheitserinnerungen in Indochina thematisieren. Auch Jean-Luc Godard und Alain Resnais adressieren in einigen Filmen (Resnais: bspw. *Les statues meurent aussi*, *Muriel ou le temps d'un retour*; Godard: *Le Petit Soldat*) den französischen Kolonialismus (vgl. Weghofer 2009: 177). Wie Weghofer unterstreicht unterlagen ihre Werke jedoch vielfach der strengen politischen Zensur, die sich erst Ende der 1960er Jahre zu lockern schien. Sie sieht den anti-kolonialen und pazifistischen Blick dieser RegisseurInnen kulturell und medial gegründet, da diese selbst nie im ehemaligen Indochina waren (vgl. Weghofer 2009: 177). Im Gegensatz dazu steht Raoul Coutard, der selbst im Indochinakrieg kämpfte und lange Zeit dort lebte. In seinem Film *Hoa Binh* (1970) engagierte er ausschließlich vietnamesische DarstellerInnen und beschreibt den dortigen Lebensraum als unabhängig von der ehemaligen Kolonialmacht (vgl. Weghofer 2009: 188ff.).

Diese Form des Filmemachens entfernt sich deutlich vom klassischen Schema der Kolonialfilme. In Frankreich selbst findet sie hauptsächlich durch RegisseurInnen der Diaspora ihre Weiterführung. Französische RegisseurInnen hingegen beginnen in den 1990er Jahren vielfach mit jenen nostalgisch-romantisierenden Produktionen, die das koloniale Imaginäre Indochinas wiederaufleben lassen. Diesen Produktionen widme ich mich nun im folgenden Teil der Arbeit. Da ich das Vermächtnis kolonialer Repräsentationsstrukturen in den Filmen beleuchten möchte und auf ein filmisches Setting in der imperialen Vergangenheit fokussiere, sind die kritischen Filme der 1960er und 70er Jahre als Vergleichsrahmen für die Analyse nicht relevant.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Indochina erst nach seinem Niedergang Einzug in den Spielfilm fand. Aus der kolonialistischen Hochphase Frankreichs, die viele Spielfilme in Algerien hervorgebracht hat, fehlt eine ikonografische Verarbeitung Indochinas. Erst nach der Unabhängigkeitswerdung übernehmen Abenteuer- und Kriegsfilme „...die filmische Einschreibung kolonialer Mythen für eine Region, die

³² Einige seiner weiteren Produktionen zur Thematik: *Objectif 500 Millions* (1966), *Le Crabe-tambour* (1977), *L'Honneur d'un Capitaine* (1982), *Diên Biên Phú* (1992), *Là-haut, un roi au-dessus des nuages* (2004).

bisher nicht publikumswirksam im Rahmen eines Kolonialfilms verarbeitet wurde“ (Weghofer 2009: 140). Frankreichs Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe ist im Vergleich zu Großbritannien und den U.S.A. dennoch eher widerwillig. Die filmische Aufarbeitung der *question indochinoise* ging in einer Bilderflut unter, die sich dem (aktuelleren) Algerien- und Vietnamkrieg widmete, wodurch die historische Bedeutung des Indochinakonflikts im kollektiven Gedächtnis überschrieben wurde (vgl. Eades 2006: 31f.; Weghofer 2009: 137).

8.3. Kriterien der Filmauswahl

Wie eingangs beschrieben, erfolgte die Filmauswahl anhand einer zeitlichen und geografischen Begrenzung sowie eine Limitierung des filmischen Erzählzeitraums auf die französische Kolonialära: alle Filme seit 1990, die von französischen RegisseurInnen im einstigen Indochina produziert wurden. Die Filme meiner Auswahl folgen demnach der Geschichte Frankreichs und lassen die koloniale Vergangenheit wiederaufleben. Es stellt sich somit zudem die Frage, welches Bild der Vergangenheit vermittelt wird. Dies ist wichtig, da genau diese Produktionen zur Neuschreibung der Geschichte beitragen können: einer Geschichte in die (Ex)KolonisatorInnen und (Ex)Kolonisierte sowie Männer und Frauen gleichsam eingeschrieben sind.

Wie bereits thematisiert erschienen 1992 gleich drei Großproduktionen, deren Handlung im kolonialen Setting eingebettet ist. Wie aber gestaltete sich die kinematografische Situation nach den drei *Kolonialepen*?

Nach der kurz aufgeflammtten „Liebesaffäre“ der frühen 1990er ist wieder eine Ruhephase in der französischen filmischen Landschaft eingeleitet. Neben den Filmen der DiasporaregisseurInnen wurde bis zum Jahr 2012 noch ein weiterer französischer Film, *Deux frères* (Annaud, 2004), im ehemaligen Indochina produziert, dessen Handlung in der Kolonialzeit spielt. Schoendoeffers *Là-haut, un roi au-dessus des nuages* (2004), setzt sich zwar thematisch mit dem ersten Indochinakrieg auseinander, spielt jedoch in Thailand und Frankreich. Aus diesem Grund wird er in meiner Analyse ausgespart.

Generell ist ein Rückgang des Interesses seitens der RegisseurInnen prägnant, die ehemalige Kolonie oder dessen neuen Nationalstaaten filmische zu thematisieren. Seit 1990 wurden insgesamt nur sechs französische Filmwerke in Kambodscha, Laos und Vietnam gedreht. Zudem blieben weitere Kassenschlager aus, was auf gemäßigte Begeisterung oder auch thematische Sättigung des Publikums schließen lässt. Blum-Reid zufolge ist Frankreichs Trauerphase (*mourning process*) mit den 1990ern zu Ende gegangen (vgl. Blum-Reid 2003: 22).

Neben den vier Filmen meiner Auswahl wurden auch *Poussières de vie* (Bouchareb, 1995) und *Holy Lola* (Tavernier, 2004) in Südostasien produziert. Beide Filme fallen jedoch aus meinem Analyserahmen, da sie nicht dem Genre des postkolonialen Films zuordenbar sind (Details siehe Kapitel 2.2). Bemerkenswert ist dennoch, dass fünf dieser sechs Produktionen in einer historischen Ära spielen. Dies zeigt eine generelle Tendenz seitens der französischen RegisseurInnen postkoloniale Realitäten auszublenden und sich vielmehr dem *âge d'or* Frankreichs zuzuwenden. Nur ein einziger Film, Bertrand Taverniers *Holy Lola* (2004), porträtiert einen modernen unabhängigen Staat Südostasiens.³³ Aufgrund dieser Sachlage sind *Holy Lola* für meine Fragestellung nicht repräsentativ.

Auch Rachid Boucharebs *Poussières de vie* (1995) fällt aus dem Analyserahmen, da der Film im Vietnam von 1975 spielt.³⁴ Boucharebs algerische Abstammung reiht ihn überdies in die Kategorie der DiasporaregisseurInnen (siehe unten), obgleich er über einen externen Blickwinkel auf die Länder des ehemaligen Indochinas verfügt, der weder südostasiatisch noch wirklich französisch sein kann. Blum-Reid erkennt diesen Umstand als potenziell fruchtbare Übersetzungsleistung kultureller Traditionen an, die von den südostasiatischen Diasporaregisseuren möglicherweise ausgespart werden und

³³ Der Film fokussiert auf *interracial adoption* und versucht in kritischen Bildern den Prozess der Kinderadoption in Kambodscha abzubilden. Am Rande der Handlung ist er zudem bestrebt die realen Umstände des Landes aufzuzeigen und thematisiert Korruption, Armut und Kinderhandel. Der filmischen Fokus versteift sich aber zusehends auf die kafkaeske Welt der Bürokratie Kambodschas anstatt die Absurdität der hohen Adoptionsraten genauer zu beleuchten.

³⁴ Boucharebs Spielfilm spielt in Ho Chi Minh Stadt von 1975 und wendet sich den jungen *Amerasians* zu, die nach dem Ende des Vietnamkrieges zurückgelassen wurden - unehelichen „Mischlingskindern“, die aus den Verbindungen amerikanischer Soldaten mit vietnamesischen Frauen entstanden waren. Der Film zeigt die Diskriminierung dieser Kinder durch die kommunistische Regierung und die Zustände des Umerziehungsterrors nach dem Krieg. *Poussières de vie* bildet so eine reine Männerwelt ab, in welcher Frauen nur in zwei Formen vorkommen: als Mutter und als Ehefrau (nur erwähnt, niemals bildlich abgebildet).

für einen Europäer so vielfach schwer nachzuvollziehen sind (vgl. Blum-Reid 2003: 141).

In den oben genannte Analyserahmen fallen genau gesehen auch einige Filme der südostasiatischen DiasporaregisseurInnen, die nun teilweise in Frankreich leben, dort ihre Ausbildung genossen und von einer französischen Lebensweise stark beeinflusst sind. Als bekannteste dieser RegisseurInnen gelten Tran Anh Hung, Lam Lê und Rithy Panh, die teils einer zweiten Generation von in Frankreich lebenden ImmigrantInnen angehören. Diese Faktoren wirken auf ihre Filmwerke und ihre kritische Haltung in Bezug auf die gewaltsame Beziehung Frankreichs zu Indochina ein.

Ich konzentriere mich ausschließlich auf den historisch konstruierten, westlichen, filmischen Blick auf die Vergangenheit. Die Diaspora-Filmproduktionen sollen zwar nicht unerwähnt bleiben, sind für meine Fragestellung jedoch nicht relevant. Zudem kommt es im Großteil dieser Filme gar nicht zum Kulturkontakt zwischen (Ex)KolonisatorInnen/(Ex)Kolonisierten. Im historischen und sozio-kulturellen Rahmen sind Blick und Position der DiasporaregisseurInnen zwar französisch beeinflusst, bleiben dennoch auch der Ambition verhaftet, den Filmen eigene Stimme und Geschichte des Heimatlandes einzuschreiben. Interessant ist allerdings auch eine gewisse Verweigerung seitens dieser RegisseurInnen, aktuelle politische Probleme zu thematisieren. Viele dieser Filmemacher versuchen ein Bild der Kolonialzeit und Gegenwart zu entwerfen, das die Sicht der ehemals-kolonisierten Indigenen widerspiegelt. So zeigen sie, dass im Kulturraum Südostasiens auch andere Bilder, Plätze und vielfach Zum-Schweigen-Gebrachte Sprachen Anspruch auf angemessene Repräsentation haben. Ihr Filmkorpus suggeriert gleichsam eine Sensibilität für kulturelle Traditionen als auch für sozioökonomische, politische Gegebenheiten der Region (siehe: *L'Odeur de la papaye verte* (1993) von Tran Anh Hung oder *Le gardien de buffles* (2005) von Nguyễn Võ Nghiệm Minh). Da die Filme größtenteils von französischen Produktionsfirmen gestützt sind, wird eine Aufarbeitung der Geschichte aus südostasiatischer Sicht erschwert und, wie KritikerInnen postulieren, die Filme zu Produkten einer französischen (post-)kolonialen Geschichte (vgl. Blum-Reid 2003: 74). Blum-Reid gibt einen umfassenden Überblick über das *Franco-Asian Cinema* (Blum-Reid 2003). Sie findet auch in diesen Filmen Methoden von nostalgisch angehauchten, postkolonialen Produktionen und

verweist auf den teils sexistischen Gehalt, der die Frau in klarer Unterwerfung positioniert (bspw.: *L'Odeur de la papaye verte*). Eine Analyse der Geschlechterverhältnisse wäre auch für diese Filmproduktionen interessant, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

9. Empirie. Filmanalytische Fallbeispiele

Mithilfe der Subkategorie des *postkolonialen* Films einerseits und der kritischen Genreeinordnung der Filmauswahl als *second-wave colonial film* andererseits, ist ein Orientierungs- und Analyserahmen gegeben, der die Herausarbeitung einer kritischen Perspektive auf patriarchale und imperialistische Gesichtspunkte in Bezug auf die Frauenportraits ermöglicht. Die Kategorien von *race*, Gender, Klasse und Ethnizität und ihre Verbindungsstellen sind von besonderer Bedeutung. Es geht um die Repräsentationsstrukturen als Ausdruck des Kulturkontaktes mit dem weiblichen *Anderen* sowie als Ausdruck der Geschlechterkonstellationen der eigenen Kultur. Die hier untersuchte Darstellung von Weiblichkeit steht nicht nur dem traditionell männlich-dominierten filmischen kolonialen Raum gegenüber, sondern zudem der männerdominierten Filmbranche. Ich möchte erneut darauf hinweisen, dass alle der hier behandelten Filme von männlichen Regisseuren produziert wurden.

Mithilfe der zuvor beschriebenen feministischen filmtheoretischen Ansätze und den postkolonialen Theorien werde ich nun die Repräsentationen der Frauen in den Filmen herausarbeiten. Die Filmanalyse ist individuellen Interpretationen unterlegen, die abhängig von persönlichen Dispositionen und Erfahrungen sind. Aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit können filmische Narrationen zudem widersprüchliche Bedeutungen transportieren, die je nach Interessensfokus unterschiedlich interpretierbar sind (siehe Kapitel 2.1). Meine subjektive Perspektive als weiße Europäerin sowie mein kultur- und sozialanthropologischer Hintergrund haben gleichermaßen Einfluss auf die Wahl des theoretischen Rahmens sowie auf die Ergebnisse der Interpretation. Da eine objektive Analyse Ziel wissenschaftlichen Arbeitens ist, habe ich, wie von Hickethier vorgeschlagen, mein persönliches Filmerleben den Analyseergebnissen gegenübergestellt (vgl. Hickethier 2007: 32). Eine selbstreflexive Haltung ist hierfür wichtig.

Ich möchte erneut meine zentrale Forschungsfrage ins Gedächtnis rufen:

Wie wirken sich die Kategorien von Gender, *race*, Ethnizität und Klasse auf die filmische Repräsentation der Frau im französischen postkolonialen Film über Indochina aus und welchen Einfluss hat die kolonialistische Beziehung auf diese Repräsentationen?

Es gilt herauszufinden, wie die Frauen in rezenten Filmen dargestellt werden und ob stereotype Repräsentationen gängig sind oder ob Pluralismus zu finden ist. Die Analyse der Beziehungsverhältnisse der Frauen zueinander soll Auskunft über die inszenierten Machtverhältnisse geben. Eine kurze Analyse der wichtigsten männlichen Protagonisten ist unumgänglich, wird dennoch nicht ins Detail verfolgt. Ebenso versuche ich mögliche patriarchale und imperialistische Gesichtspunkte der Filme auch durch Rückbezug auf relevante KritikerInnen zu beleuchten. Ihre Analysen sind vorwiegend von einem postkolonialen Standpunkt aus verfasst und haben sich vielfach mit den 1992 entstandenen drei *Kolonialepen* auseinandergesetzt. Damit soll der nostalgische Tenor einiger Filme verdeutlicht werden, der die Aufrechterhaltung einer romantisierenden Auffassung der kolonialen Expansion fördert.

Hier sind vor allem die Arbeiten von Panivong Norindr (1996a, 1996b), Caroline Eades (2006) und Sylvie Blum-Reid (2003) maßgeblich, die filmische Begegnungen zwischen Frankreich und dem ehemaligen Protektorat Indochina theoretisch aufarbeiten. Ihre Einsichten werden im Laufe der Filmanalysen immer wieder kontrastiert und waren prägend für meine Ergebnisse. Norindr beschäftigt sich insbesondere mit Indochina als mentale, geographisch-erotische „Romanze“ und prüft die filmischen Inszenierungen der 90er Jahre auf ihren nostalgischen Gehalt. Demgegenüber beleuchtet Eades auch die Intersektion und Darstellung von Gender in französischen, postkolonialen Produktionen. Sie verweist wiederholt auf Frauenbilder, indigen und westlich. Diese bleiben aber auf einige Unterkapitel beschränkt, da ihr umfassendes Werk unzählige Gesichtspunkte miteinbezieht. Blum-Reids Schwerpunkt hingegen liegt auf Filmproduktionen der südostasiatischen Diasporaregisseure. Sie behandelt in ihrer Analyse jedoch zudem die hier relevanten Filme *Indochine*, *L'Amant* und *Diên Biên Phú*.

Durch die anders gesetzten Analyseschwerpunkte dieser TheoretikerInnen werden

Repräsentationen von Frauen zwar in einzelnen Filmen, doch nie in ihrer Gesamtheit, also in allen Filmen seit 1990, einer umfassenden Analyse unterzogen.

Bevor ich genauer auf die Filmauswahl eingehe, möchte ich unterstreichen, dass die Intentionen der Regisseure unterschiedlich geartet sind und daher auch die Inszenierungen von Weiblichkeit stark variieren. Die Tatsache, dass alle der hier behandelten Regisseure weitere Werke gedreht haben, die im Themenfeld der filmischen Geschichtsaufarbeitung des Kolonialismus angesiedelt sind, unterstreicht Weghofers Annahme der persönlichen, biografischen Einschreibung ebendieser. In der vorliegenden Arbeit kommt Jean Jacques Annaud mit zwei Filmen (*L'Amant* und *Deux frères*) in der Analyse vor.

Ich werde aus chronologischer Sicht mit einer Analyse der *Kolonialepen* von 1992 beginnen.

9.1. *Diên Biên Phú* - Schoendoerffer 1992

Regie: Pierre Schoendoerffer

Drehbuch: Pierre Schoendoerffer

DarstellerInnen: Donald Pleasence, Patrick Catalifo, Jean-François Balmer, Ludmila Mikaël, Maité Nahyr,...

Musik: Georges Delerue

Drehort: Vietnam³⁵

Diên Biên Phú beschreibt die gleichnamige Schlacht der europäischen Kolonialmacht in Indochina, die mit der Niederlage der französischen Truppen gegen die Vietminh endete. Ein amerikanischer Reporter findet sich in den Wirren des 57 Tage andauernden Kampfes, der sich im Verlauf der Narration immer mehr zuspitzt. Die Zweiteilung des filmischen Raumes ist prägnant: einerseits ein realistisches Portrait der Soldaten in den Schützengräben und andererseits das alltägliche Leben in Hanoi, das zeitgleich

³⁵ Die Informationen zu den jeweiligen Film wurden vervollständigt mithilfe: www.imdb.com

ungetrübt seine Fortführung findet. Mit Delerues Orchesterstück werden die beiden Räume auditiv verbunden und eine sentimentale Atmosphäre geschaffen.

Durch einen nüchternen Blick auf das Gemetzel zeigt der Anti-Kriegsfilm (Details zum Genre siehe Kapitel 2.2) das unnötige Blutvergießen und die Chancenlosigkeit Frankreichs im ersten Indochinakrieg: Soldaten die als *pain pour le canards*, als Kanonenfutter, an die Front geschickt werden, in einem Moment, in dem die Niederlage schon gewiss ist. Durch detaillierte Aufnahmen in den *tranchées* porträtiert Schoendoerffer die physische und psychische Zerstörung anhand einiger archetypischer Soldatenfiguren. Leiden, Verstümmelung und Tod lassen die ZuseherInnen Empathie für ebendiese entwickeln. Als Helden der Geschichte widersetzen sie sich auch Anordnungen und bezeichnen ihre Vorgesetzten als inkompetente Dummköpfe. Regierung, Befehlshabern und Administration wird so die Schuld an den Opfern zugeschrieben. Ihre Gesichter und Namen bleiben den ZuseherInnen dennoch verborgen.

Inhalt und Repräsentation

Der Film folgt den chronologischen Ereignissen des Kampfes am Kriegsschauplatz, den Hügeln von Diên Biên Phú im Norden Vietnams. In einer Vorausblende zeigt die Eröffnungssequenz das städtische Orchester von Hanoi beim Stimmen der Instrumente, das Licht geht an, und das Konzert beginnt. Vor dem Hintergrund der französischen Nationalfigur Marianne beginnt Béatrice Vergnes ihre Violine zu spielen. Die Musik trägt das Bild in einen asiatischen Tempel und weiter zur Front. „*Samedi, 13 mars 1954, 17 heures*“. Während Schoendoerffers *voice-over* einen zeitlichen und örtlichen Rahmen gibt, zeigt das Bild wartende Soldaten, in der Ferne Explosionen. Schnitt. „*Samedi 13 mars 1954, 17 heures, HANOI*“. Um die Gleichzeitigkeit der ablaufenden Erzählstränge zu verdeutlichen, wechselt der Film kontinuierlich zwischen den zwei Schauplätzen. Die Handlung in Hanoi ist vorwiegend fokussiert auf Howard Simpson, einen amerikanischen Journalisten, der um eine Sensationsnachricht des Krieges bemüht ist. Während ein Hügel nach dem anderen fällt, bereitet sich die Stadt auf das große Konzertspektakel vor. Mr. Simpson frequentiert indessen seine Informationsquellen, die von Mr. Vinh, einem vietnamesischen, nationalistischen Zeitungsverleger, über Militäroffiziere und einem AFP (Agence France Presse) Korrespondenten hin zu einem chinesischen Geschäftsmann reichen. Auch eine eurasische Opiumhändlerin wird

kontaktiert. Verschiedene Geschichten und Perspektiven über den Krieg werden so verwoben, genau wie das Konzert des Orchesters den Kriegsschauplatz mit der prunkvollen Konzerthalle verbindet. Die Violine übertönt die Schüsse und Explosionen beim Fall des Hügels Huguette. Die Ausweglosigkeit des Krieges wird immer prägnanter und die französische Niederlage greifbar. Die Soldaten scheinen um ihre Situation zu wissen. Dennoch sind Deserteure Ratten, *les rats de la Nam-Youn*, und im Angesicht des Todes ist es vordergründig die eigene Ehre zu retten. Währenddessen zeigen die Szenen in Hanoi Mr. Simpson in der Taverne, in Hotel-Loungen oder im Wettbüro immer im Gespräch über das Fortschreiten der vietnamesischen Truppen und den Fall der Hügel. Seine Informationen schmuggelt er, um die Zensur zu umgehen, über Hongkong zu einer Nachrichtenagentur nach San Francisco.

Die sanitären Umstände im mobilen Lazarett an der Front werden immer grauenhafter, und eine gewisse Endzeitstimmung erreicht bald auch Hanoi. Als der letzte Hügel fällt und ein Waffenstillstand den Kampf beendet, begleitet eine Rückblende des Orchesterkonzertes die Festnahme der verbleibenden französischen Soldaten durch die Vietminh. Der Film endet mit dem Schlussakkord desselben Konzertes, das den Film einleitet. Als der Bildschirm schwarz wird, betont Schoendoerffer durch eine *voice-over* seine persönliche Erfahrung im ersten Indochinakrieg und erklärt, wie es zur Entstehung des Films kam.

Narration/Dramaturgie

Dreiaktschema:

1.Akt: Sequenz Nr.1-15Nr.; 00:00-22:28 (musikalische Einleitung: <i>Concerto de l'Adieu</i>)
2.Akt: Sequenz Nr.16-78; 22:28-01:55:02 (musikalischer Höhepunkt: Konzertspektakel Nr. 41-45)
3.Akt: Sequenz Nr.79-Nr.86; 01:55:02-02:03:50 (musikalischer Ausklang: <i>Concerto de l'Adieu</i>)
Abspann: Sequenz Nr.87; 02:03:50

Diên Biên Phú wird vom Orchesterkonzert und somit von Delerues *Concerto de l'Adieu* eingerahmt. Der Film beginnt mit den ersten Takten der Sinfonie und endet mit seinen letzten. Beinahe minutiös in der Mitte der Narration finden sich die zentralen Charaktere im Konzertsaal ein.

Bei der Anwendung des Dreiaktschemas ist die übermäßige Länge des Mittelteils, des Konfliktes, auffallend. Weiter hat der Film außerhalb des voranschreitenden Kampfes keinen wirklich durchgängigen Handlungsstrang. Durch den Protagonisten Howard Simpson wird eine Grundstruktur in den Film gebracht, doch auch er ist keine wirkliche Identifikationsfigur. Eigentlicher Held der Geschichte ist, neben den loyalen französischen Soldaten, Capitain de Jégu de Kervéguen, der entgegen den Anordnungen zur Waffenruhe bis zum bitteren Ende kämpft.

Die Szenen aus den Schützengräben sind in der ersten Hälfte des Films nur kurze Sequenzen. Diese stehen in Kontrast zu den Vorgängen in Hanoi, was sich in der letzten Hälfte umkehrt: Der visuelle Fokus der Handlung liegt dann deutlich auf den Hügeln und in den Gräben bei den Soldaten.

Pierre Schoendoerffers *voice-over* kommentiert immer wieder die Ereignisse. Durch die grammatikalische Wahl des *nous* in Schoendoerffers Schlussworten verdeutlicht er seine persönliche Erfahrung im Krieg. Sein Sohn spielt im Film den jungen Kameramann, die damalige Position seines Vaters.

Figuren und AkteurInnen mit Fokus auf Frauenbilder

Howard Simpson, der amerikanische Journalist, ist die zentrale Figur des Films. Er ist weder französisch, noch asiatisch, weder Soldat noch gewöhnlicher Bürger der Kolonie. Folglich kann er einen externen Blick auf das Geschehen vermitteln. Diese Übersetzungsleistung macht es ihm möglich, durch seine viel gefächerten Kontakte, die er abwechselnd aufsucht, antonyme Einstellungen und Perspektiven zum Krieg zu kontrastieren. Durch seine offene und direkte Art macht er sich schnell Freunde, die seinem Projekt der Informationsbeschaffung über den Krieg dienlich sind.

Béatrice Vergnes, Kapitän Kervéguens Cousine, ist als Violinistin des Pariser Konservatoriums auf Tour im *Extrême-Orient*. Ihre Stimme der ersten Geige beim großen Konzert im Opernhaus von Hanoi bringt eine künstlerische Komponente in den Film. Béatrice, als einzige Europäerin im Film, ist der filmische Inbegriff der immer-lächelnden, perfekten, sittsamen, stilvollen Frau, die niemals widerspricht. Die Violinistin verkörpert westliche Anmut, Schönheit und Zurückhaltung. Wenn sie nicht auf der Bühne steht, ist Béatrice immer in Begleitung eines Mannes im Bild, meist ihres Cousins. Ihre Abreise aus Indochina wird von Weitem durch die Ferngläser des Kameramannes gezeigt (Nr. 52).

L'Eurasienne ist Händlerin von Opium und Inhaberin einer *fumerie d'opium*. Halb französisch, halb vietnamesisch, steht sie zwischen den Kulturen und will keiner der beiden so richtig angehören. Durch ihren Beruf stigmatisiert besetzt sie einen geminderten Status in der französischen Gesellschaft Indochinas, die sie im Gegenzug mit zynischen, scharfen Kommentaren verspottet. Wiederholt prophezeit sie das Aus der Kolonialherrschaft. Auch ihre Warnung, er könne seinen Ruf ruinieren, hindert Mr. Simpson nicht an einer Konversation mit ihr vor dem Opernhaus. Die Eurasierin ist immer in Begleitung einer jungen, schweigenden Annamitin³⁶ zu sehen, die wie ihr Kontrastbild scheint.

Betty, die Barfrau der *Normandie*, spricht fließend französisch. Sie ist stets freundlich und alle Soldaten in der Bar kennen ihren Namen. Obwohl sie oft als Hintergrunddekor in der Bar dient, ist sie die einzige asiatische Darstellerin, der in *Diên Biên Phú* eine Stimme zugesprochen wird. Ihre wenigen Aussagen beschränken sich jedoch auf Berufliches. Sie äußert keine persönlichen oder politischen Standpunkte zum Krieg, und auch sonst wird ihr Hintergrund nicht beleuchtet, doch sie hat die Autonomie zu widersprechen.

³⁶ Die BewohnerInnen des Protektorats Annam (im Norden Vietnams) wurden von französischer Seite hauptsächlich als *Annamiten* bezeichnet (vgl. Blum-Reid 2003: 1 Anm. 1).

Cuc ist die Frau des polnischen Soldaten Thadé Korzeniowski, der für Frankreich kämpft. Sie erhält keine Stimme im Film. Durch ihre hochgeschlossene, lange, weiße Kleidung verkörpert sie Reinheit, Unschuld und Passivität. Als Korzeniowski einrücken muss, wird Cuc mit dem Sohn am Arm am Bahnsteig zurückgelassen (Nr. 33).

Die restlichen indigenen, weiblichen Figuren im Film beschränken sich auf eine Hausangestellte des französischen AFP-Journalisten, auf die junge „indochinesische“ Begleiterin der Eurasienne, zwei Putzkräfte bei der Arbeit in der Oper von Hanoi sowie auf einige Bilder von Frauen auf der Straße oder in der *Normandie*.

Kritische Betrachtungen

Im Film ist Frankreichs Stimme symbolisiert durch Béatrices erste Geige, während das städtische Orchester von Hanoi Vietnams Sprachrohr darstellt. Das Konzert soll so einen Dialog der beiden Länder und das Ende der Kolonialära darstellen, die durch filmische Inszenierung mit ebendiesem endet. Doch auf den ersten Blick scheint nur der sentimentale, nostalgische Tenor der Violine vordergründig und ein sinfonischer Dialog zwischen den Ländern ist ohne genaue Analyse oder Kenntnisse von Schoendoerffers Absichten schwerlich herauslesbar.

Austin (1996) erkennt in diesem Dialog eine ironische Andeutung des Regisseurs, dass nicht nur die filmische Repräsentation, sondern auch das ehemalige Empire selbst ein reines Spektakel ist. Er unterstreicht weiter die Spannung zwischen dem Theatralischen und dem Autobiografischen, hervorgerufen durch die Filmmusik, die *mise-en-scène* der Kampfbilder und die *voice-over* des Regisseurs. Durch die Schlusskommentare in der Ich-Form sieht Austin schlussendlich das Persönliche überhandnehmen (vgl. Austin 1996: 41f.).

Diese Akzentuierung seiner persönlichen Erfahrungen am Ende der Narration ist wesentlich für den finalen Eindruck bei den ZuseherInnen. Das Gesehene wird folglich eher als wahre, historische Gegebenheit interpretiert.

Norindr (1996) kritisiert hierbei, dass der Film niemals die Logik der französischen Präsenz in Indochina hinterfrage. Er weise vielmehr eine Bestrebung auf, jenen Prozess

der *memorialization* ebendieser Präsenz anzuregen, den er auch in *Indochine* und, etwas weniger, in *L'Amant* erkennt. Norindr ist der Ansicht, dem Film wurde durch Schoendoerffers Vietnambesuch 1993 an der Seite von Mitterrand, eine gewisse Autorität zugeschrieben, die ihn zu einem filmischen Tribut einer traumatischen historischen Vergangenheit macht. Er ist der Meinung der Film *Diên Biên Phú* manipulierte so die Erinnerung an den realen Krieg durch Konstruktion eines Denkmals und überschreibe das brutale Eingreifen Frankreichs in Südostasien im kollektiven Gedächtnis (vgl. Norindr 1996a: 134ff.).

Norindr kritisiert den Regisseur zudem, durch seinen Film ein heroisches Bild der französischen Soldaten abzubilden und es so zu versäumen, die Absurdität des Krieges und der Kriegsmaschinerie im Allgemeinen zu übermitteln (vgl. Norindr 1996a: 134). Dies ist unter anderem problematisch, da der Film ausschließlich auf eine Seite der Kampflinie fokussiert und ein Portrait der Vietminh unterlässt. Schoendoerffer liefert einzig durch den assimilierten³⁷ Mr. Vinh einen knappen Einblick in die „südostasiatische Seele“. Doch um die Ungerechtigkeit des Krieges zu unterstreichen, müsste auch die Identifikation der ZuseherInnen mit den französischen Soldaten letztlich scheitern.

Weiter lastet der Filmemacher die Verantwortung der Niederlage klar der französischen Regierung an, die in einen Krieg gegangen ist, von dem sie wusste, dass er nicht zu gewinnen sei, was zur ersten und demütigendsten Niederlage des Okzidents führte, wie Gaston-Mathé es beschreibt (vgl. Gaston-Mathé 2001: 266). Schoendoerffers Fokus auf die Kampfhandlungen und Soldaten lässt diese Entscheidungsträger und Machthaber beider Seiten, französische und vietnamesische, dennoch ausgeblendet: ohne Gesichter, ohne Namen (siehe auch Blum-Reid 2003: 35; Eades 2006: 51) und entlastet die Soldaten von ihrer moralischen Verantwortung. Die Empathie gilt den mutigen, leidenden Soldaten der französischen Bataillone, während die vietnamesischen FreiheitskämpferInnen nur aus der Ferne oder in Massenszenen dargestellt werden. Der Film zeigt nichtsdestotrotz ein realistisch anmutendes Bild der kolonialen Beziehung zwischen KolonisatorInnen und Kolonisierten. Doch durch die Verteilung der ProtagonistInnenrollen sind die europäischen Charaktere als komplettere

³⁷ Die Termini *assimiliert* und *assimilierte Indigene* beziehen sich immer auf die französisch-koloniale Assimilationspolitik (siehe Kapitel 4.1.).

Persönlichkeiten dargestellt während die indigene Bevölkerung und deren kulturelle Eigenheiten völlig ausgeklammert werden.

Diên Biên Phú ist somit weniger Teil der beschriebenen romantischen „Liebesaffaire“, sondern vielmehr, im Sinne Norindrs, ein Beitrag zur *memorialization* des ersten Indochinakrieges aus französischer Sicht. Obwohl der Film die heterogene Zusammensetzung jener Helden an der Front (01:57:50), die von Frankreich, Nord- und Zentralafrika, Tonkin, Polen etc. stammen, zeigt und ihre Ängste dokumentiert, erzählt er die Geschichte nur aus einer Perspektive: einer weißen, männlichen, kolonialistischen Perspektive.

9.1.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in *Diên Biên Phú*

Der filmische Raum von *Diên Biên Phú* kann klar als Männerdomäne beschrieben werden. Weder als Handlungsträgerinnen noch als Identifikationsfiguren haben Frauen in Schoendoerffers Film eine bedeutende Rolle.

Nur eine einzige Sequenz im Film kommt ohne männliche Darsteller aus: als Béatrice für das große Konzert übt und dabei von zwei indigenen Frauen fasziniert beobachtet wird (Nr. 22). Dieser Filmausschnitt zeigt demonstrativ die klassen- und „rassenbezogene“ Differenz der Frauen, doch leider ohne sie zu kritisieren. Aus dem Blickwinkel der indigenen Frauen wird Béatrice, die stehend und weiß gekleidet die Streicherstimme der ersten Geige spielt, bildlich inszeniert (Abb. 2). Dadurch schwenkt der Aufmerksamkeitsfokus von den involvierten Personen und ihrer problematischen Beziehung zueinander hin zu einer idealisierenden Bewunderung der weißen, französischen Künstlerin. Diese Sequenz unterstreicht so lediglich die Sonderstellung der Französin, anstatt auch die schwierige Situation der „indochinesischen“ Frau hervorzuheben.

Weghofer kritisiert auch Schoendoerffers vereinheitlichte Darstellung der Vietminh, unter denen auch viele Frauen gekämpft haben, wodurch er den Kriegsraum auf beiden Seiten der Kampflinie zu einem rein männlich-konnotierten werden lässt (vgl. Weghofer 2009: 170).

Die „indochinesische“ Frau

Cuc, Korzeniowskis Frau in *spé*, ist in zwei filmischen Sequenzen zu sehen, beide Male in ihrem hochgeschlossenen weißen Kleid: erst mit schwangerem Babybauch (Nr. 12, Abb. 3), später mit ihrem Sohn im Arm (Nr. 33). Sie wird definiert durch ihre Rolle als zukünftige Ehefrau und Mutter, doch darüber hinaus hat sie keine Bedeutung für die Handlung. Ihre filmische Anwesenheit ist legitimiert durch den europäischen Mann an ihrer Seite und durch ihre zurückhaltende, immer-lächelnde Art wirkt sie als dessen Prestigeobjekt. Ihre zarte Jugendlichkeit und das Reinweiß ihres Kleides drücken inmitten der Soldaten eine gewisse Unschuld aus. Cuc schweigt zudem stets. Als sie mit ihrem Sohn in der Hand von Korzeniowski am Bahnsteig zurückgelassen wird (Nr. 33, Abb. 4), zeigt nur ihre Mimik Trauer.

Auch die junge, namenlose, **südostasiatische Begleiterin der Eurasierin** ist stumm. Ihre Figur personifiziert zudem Phlegma und Teilnahmslosigkeit, da sie bei Gesprächen zwischen der Eurasierin und Howard immer starr in die gegensätzliche Richtung blickt (Nr. 10 und 40, Abb. 6) und niemals beteiligt ist.

Cuc und die namenlose Asiatin sind Sinnbilder von Spivaks Kategorie der schweigenden, subalternen Frau, der jegliche Möglichkeit verwehrt wird, sich zu artikulieren (siehe Kapitel 4.3.3 und Kapitel 5).

Ich möchte an dieser Stelle an Hagedorns Auflistung stereotyper Darstellungsweisen erinnern: „*If we are ‘good’, we are childlike, submissive, silent, and eager for sex...*“ (Hagedorn 1994: 74). Schoendoerffer unterlässt jegliche Darstellung von Sexualität im Film. So erscheint Cuc wie eine desexualisierte *Lotus Blossom*, die sich ihrem fremdbestimmten Schicksal zu fügen hat und ihrem Mann in aufopfernder Weise ergeben ist. Die Zentralität der Liebesbeziehung von asiatischen Frauen zu weißen Männern ist eine typische Trope im kolonialen, wie postkolonialen Kino und endet in der Regel unglücklich, wie auch im Fall von Korzeniowski und Cuc (siehe Kapitel 7.3.2). Man könnte spekulieren, ob Schoendoerffer versucht hat, durch ihren Charakter auf die Kinder aus Allianzen zwischen asiatischen Frauen und französischen Soldaten hinzuweisen, die vielfach alleine von ihren Müttern großgezogen wurden, da ihre Väter niemals von der Front zurückkehrten oder die Frauen nach dem Krieg in der ehemaligen Kolonie zurückgelassen haben.

Ähnlich wie Cuc ihrem Mann, folgt die Asiatin ohne Namen und Identität der Eurasierin stets schweigend. Sichtlich in einer subordinierten Position bereitet sie Opiumpfeifen vor oder beaufsichtigt die Meisterin im Opiumrausch (Nr. 80). Sie lächelt nie, lässt kaum Emotionen erkennen und besetzt keine handlungstragende Funktion, sondern erscheint eher als schönes, unbeflecktes Dekor in der unsittlichen Atmosphäre der Opiumhöhle neben der lasterhaften Person der Eurasierin. In weiße Kleidung gehüllt, zieht die junge schweigende Indigene im dunklen Raum der *fumerie d'opium* den Blick der ZuseherInnen auf sich (12:33-14:18), während die Eurasierin in Schwarz trotz ihrer verbalen Dominanz eher mit dem Hintergrund verschwimmt (Abb. 5). Hier manifestiert sich eine ganz klassische Farbsymbolik: jene von Schwarz und Weiß, assoziiert mit Macht, Geheimnisvollem, Bösem zum einen und mit Unschuld, Reinheit, Jungfräulichkeit zum anderen. Diese farbliche Allegorie verstärkt die charakterlichen Eigenschaften der Charaktere.

Das durchgehend gemeinsame Auftreten der beiden Frauen bestimmt ihre Figuren in einem Wechselverhältnis. Während die Präsenz der mystischen Eurasierin die filmische Gegenwart der jungen Asiatin legitimiert, soll umgekehrt die Schönheit und Reinheit der Annamitin das Erscheinen und die sexuellen Andeutungen der korpulenten Eurasierin für das Publikum tolerierbar machen. In der Repräsentation der jungen Indigenen manifestiert sich die Bhabha'sche Ambivalenz der kolonialen Stereotypisierung (siehe Kapitel 6). So ist die junge Asiatin in ihrer widersprüchlichen Darstellung gefangen: einerseits passiv und untergeordnet, andererseits durch die Verruchtheit des Etablissements und der Eurasierin erotisch und anziehend.

Zusammengefasst vermitteln Cuc und die namenlose Asiatin ein Bild von asiatischer Passivität, von Gehorsam und Unterordnung. Die Kongruenz der beiden filmischen Figuren und somit ihre Konnotationen von Unschuld und Reinheit unterstreicht Schoendoerffer durch ihre Kleidung. Beide Figuren tragen ein weißes, hochgeschlossenes, bodenlanges Kleid. Sie wirken überdies unsicher und verängstigt in der französisch-dominierten Sphäre, wie der Bar oder vor dem Opernhaus, wo sie sich an ihre Begleitung halten - Korzeniowski oder der Eurasierin (Nr. 12 oder Nr. 40) - was die eben genannten Wesensmerkmale bestätigt und ihre bildliche Legitimation durch die Begleitperson unterstreicht.

Die dritte südostasiatische, weibliche Figur ist **Betty**, Inhaberin der *Normandie chez Betty*, das Stammlokal der Soldaten, geschmückt mit Bildern französischer Legionäre. Ihre filmische Darstellung schreibt Betty stets den Platz hinter der Bartheke zu, wo sie vorwiegend als Dekor fungiert (Abb. 7). Die junge Bardame wirkt zwischen den vielen französischen Soldaten als assimilierte Indigene, deren Sympathie eher bei der Kolonialmacht als bei ihrer Herkunftskultur liegt. Denn auch ihre Freizeit scheint sie mit den Uniformierten aus der Bar zu verbringen: Während und nach dem Konzert ist sie in Begleitung von Howard und einigen Soldaten zu sehen (Nr. 41 und 45).

Cuc und Betty zeichnen Gegenpole asiatischer Weiblichkeit: Betty als unabhängige, geschäftstüchtige Bardame und Cuc als abhängige, passive Partnerin des polnischen Soldaten. Betty wird über ihren Beruf und Cuc über ihren Partner definiert. An diesem Punkt erscheint es besonders auffallend, dass jene Asiatin, deren filmische Figur an den weißen Mann gebunden ist, zum Schweigen verurteilt wird, während die alleinstehende, beruflich aktive Betty die Möglichkeit des verbalen Austausches erhält. Die einzige weibliche Asiatin mit Stimme ist die am meisten Assimilierte und „Westlichste“ von ihnen.

So macht es den Anschein, als ob der asiatischen Frau in Schoendoerffers Film erst durch ihre Annäherung an die französische Kultur eine Berechtigung zum Sprechen gegeben wird.

Auch die **Eurasienne** hat eine Stimme, eine kräftige. Ihr filmisches Portrait zeigt eine opiumabhängige Zukunftsprophetin. Howard Simpson scheint sie auch aus diesem Grund aufzusuchen, denn obwohl ihr Opium keine *boule de cristal* sei, weiß sie was am Schlachtfeld passieren wird und errahnt das nachfolgende Schicksal der Kolonie (Nr. 10). Ihr Wissen um die Zukunft Indochinas, für die ZuseherInnen historische Tatsache, gibt ihr in der filmischen Narration eine gewisse Autorität und Macht. Während alle anderen Darsteller bangend zugunsten der einen oder anderen Seite der Kampflinie über die bevorstehende Zeit spekulieren, besucht sie das Konzert, um noch einen letzten süffisanten Blick auf die gehobene Kolonialgesellschaft zu werfen. Ihre Haltung gegenüber der Elite von Französisch-Indochina drückt sich in klarem Ressentiment aus, und der bevorstehende Niedergang ebendieser amüsiert sie zusehends.

Schoendoerffer schreibt der Eurasierin so eine machtvolle, wissende Position zu, ohne sie zu viktimisieren, denn ihre gesellschaftliche Stigmatisierung ist ausschließlich durch

ihre eigenen Aussagen hervorgehoben und filmisch nicht inszeniert. Ihr subversives Potenzial liegt in der Umkehrung dieser Stigmatisierung, indem sie die niedergehende Kolonialgesellschaft verhöhnt.

Dennoch versäumt es der Regisseur, die koloniale Gesellschaft und das rassistische Regime der französischen Kolonialmacht anzuprangern, das gerade „Mischlinge“ ausschloss. Aus postkolonialer Perspektive ist an diesem Punkt vor allem prägnant, dass der mindere Status der eurasischen Frau einzig durch ihren Beruf erklärt wird und sich keine Referenz zu ihrer *race* findet, wobei diese beiden Punkte in der Regel doch korrelieren (Nr. 40). Vor allem in der Kolonialzeit waren eurasische Personen nicht nur von den Franzosen in Indochina stigmatisiert und geringgeschätzt, sondern wurden gleichsam von der „indochinesischen“ Bevölkerung zurückgewiesen.³⁸ Heute sind ihre Stimmen in der Unterhaltungsindustrie rar. Als Angehörige einer von den Medien marginalisierten Minorität ist die filmische Darstellung der Eurasierin somit besonders bedeutend, da durch die mediale Unterrepräsentation und das Fehlen von gegenteiligen Darstellungen vielfach Generalisierungen und Stereotypisierung passieren (siehe Kapitel 1.4). Folglich ist in diesem Fall das Aufzeigen von unangemessenen Repräsentationen besonders wichtig.

Das Thema ihrer gemischten Herkunft wird während der filmischen Narration jedoch niemals erwähnt, sie spricht zudem perfektes Französisch und pflegt Kontakte zu Soldaten sowie zu Mister Simpson. Dementsprechend könnte es für die ZuseherInnen allzu leicht den Anschein haben, die Eurasierin wäre eine in Indochina lebende Französin (wie auch in meinem Fall bei der ersten Sichtung des Materials).

Dessen ungeachtet besetzt ihre Figur einen minderen Status in der kolonialen Gesellschaft, doch ist machtvoller als das südostasiatische weibliche Subjekt. Das direkte Kontrastbild ihrer geschwätzigen, korpulenten Erscheinung befindet sich stets neben ihr in der Person der schweigenden, schlanken Asiatin. Zu anstößig für eine französische Dame wie es Béatrice Vergnes eine ist und doch keine asiatische Prostituierte, befindet sich die Eurasierin *in-between*. Im Kolonialkino war diese Position von Frauen europäischen Ursprungs besetzt, Bürgerinnen zweiten Ranges, die vorwiegend Tätigkeiten als Tänzerinnen oder Wahrsagerinnen ausübten (vgl. Eades

³⁸ In *L'Amant* (Kapitel 9.3) beispielsweise, findet sich ein kurzer Hinweis zu *métissage*-Kindern, die mit dem Mädchen das Internat bewohnen, um vor der Kolonialgesellschaft verborgen zu werden. Boucharebs Film (Kapitel 8.3) zeigt das schwere Schicksal amerikanisch-asiatischer Kinder im unabhängigen kommunistischen Vietnam von 1975.

2006: 255).

Eades beschreibt dies in Bezug auf das Kolonialkino folgendermaßen:

„...[L]e fait qu'elle affiche sa sensualité de manière plus libérée que la femme de colons, elle a le statut d'une citoyenne de second rang qui offre à son amant la dignité de ne pas avoir recours aux prostituées“ (Eades 2006: 254).

Schoendoerffer zeichnet die Eurasierin nicht als Prostituierte, doch lässt er die ZuseherInnen diesbezüglich im Ungewissen. Denn im gesamten Film wird von erotischem Gehalt und sexuellen Andeutungen abgesehen, mit Ausnahme der Sequenz in der Opiumhöhle durch die rauchige Stimme der Eurasienne, die über einen jungen Legionär, ihren Liebhaber, spricht. Durch ihren für den Film ungewöhnlich freien Umgang mit Sexualität wird ihre gesellschaftliche Sonderstellung noch mehr akzentuiert.

Eades Kategorisierung trifft folglich in abgewandelter Form auf die Eurasierin zu, nicht nur aufgrund ihrer stigmatisierten sozialen Stellung, sondern auch aufgrund ihrer sexuellen Präferenzen und ihrer emanzipierten Sinnlichkeit.

Die Betonung der Differenzen anstatt der Gemeinsamkeiten ihrer kulturellen Wurzeln beider Seiten umhüllt die Eurasierin mit einer Aura des Mystischen und Exotischen. Der Film positioniert sie so außerhalb der beiden Fronten (ob aufgrund ihres Berufes oder ihrer *race* sei an diesem Punkt vernachlässigbar). Im Sinne Mulveys macht es gerade diese „Bestrafung“ und Exkludierung der Frau möglich, sie mit einer machtvollen, wissenden Position zu belegen, da so durch die externe Positionierung die Bedrohung für die patriarchale Ordnung gemindert wird. Dadurch wird nicht nur ihre reale Macht abgeschwächt, sondern auch ihre Verwerflichkeit legitimiert.

Die europäische Frau

Das detaillierte Portrait des Krieges vernachlässigt deutlich die Welt der Frauen. Ihr Universum ist jenes außerhalb des Krieges. Nur eine kurze Szene (Nr. 51) im mobilen Lazarett an der Front zeigt im Hintergrund verschwommen eine französische Krankenschwester, Geneviève, für die ZuseherInnen leicht zu übersehen. Eine kurze Andeutung auf ihre Anwesenheit findet sich im Dialog der Soldaten. In einer anderen Sequenz (Nr. 82) hört man ihre Stimme und sieht ihre Hand. Es wird deutlich, dass trotz ihrer Courage und ihrer Fähigkeiten Genevièves filmische Darstellung ausgespart wird.

Der Frau an der Front wird somit in der Narration keine Repräsentation gewährt und der Kriegsschauplatz, wie bereits mehrfach erwähnt, als männlicher Raum definiert.

Der Film fokussiert einzig auf Frauen außerhalb des Krieges, trennt damit die Sphären. Am Schlachtfeld tragen nur die stetig fallenden Hügel französische Frauennamen (Abb. 8). Wie in Kapitel 4 besprochen, war die territoriale Feminisierung ein in der Kolonialzeit häufig eingesetzter metaphorischer Marker. Eades erkennt darin eine verstärkte Notwendigkeit, diese Hügel zu verteidigen, nicht nur im nationalen, sondern auch im persönlichen Interesse der Soldaten und Offiziere (vgl. Eades 2006: 127).

Béatrice Vergnes: Die erfolgreiche und dennoch bescheidene und zurückhaltende Französin ist das Prestigeobjekt und der Stolz der Familie, wie es ihr Cousin Kervéguen ausdrückt, worauf sie geschmeichelt zu Boden blickt und schweigt (Nr. 12). Obwohl ihre Person im Verlauf der Geschichte etliche Male vorkommt, ihr Talent und ihr großes soziales Ansehen akzentuiert werden, ist Béatrices Stimme im Verlauf des ganzen Films nur in einer Sequenz zu hören. Ist sie im Vordergrund des Bildes inszeniert, lächelt sie schweigend und ist passives, dekoratives Element der Bildkomposition. Im Hintergrund des Bildes kann sie jedoch wiederholt bei angeregten Unterhaltungen mit den Soldaten beobachtet werden, aber eine für die ZuseherInnen hörbare Kommunikation findet sich, wie bereits angeführt, nur in Sequenz 46: Nach dem Konzert mit Applaus in der Bar empfangen, stellt sie den Dirigenten Mr. Bong vor. Doch ihre Rolle als Star der *Normandie* ist nur von kurzer Dauer, da bald ein Soldat hereinstürmt und *la vigilance rouge* ausruft.

Ob in der Bar oder der Kirche, Madame Vergnes ist immer in Begleitung ihres Cousins, außer sie steht auf der Bühne des Opernhauses. Dort ist sie ähnlich inszeniert wie die französische Nationalikone Marianne, die auf einem Gemälde im Hintergrund das Bühnenbild ziert und hebt sich wie Marianne auf dem Schlachtfeld vom dunklen Hintergrund ab. Durch orientalische Abwandlung des Werkes von Eugène Delacroix werden die Grundsätze der französischen Revolution heraufbeschworen - *liberté, égalité, fraternité* –, die zudem als Hinweis auf den Freiheitskampf Indochinas gedeutet werden können. Über dieses Bildnis und die Erinnerung an den eigenen Unabhängigkeitskrieg des französischen Volkes legitimiert der Regisseur symbolisch die Freiheitsbestrebungen des kolonisierten Volkes.

Diesem kritischen Zugang zum Konflikt steht die traurige, klagende Melodie und seine sentimentale Komponente gegenüber. Denn damit schafft der Regisseur eine Atmosphäre die an Blum-Reids Bezeichnung des *mourning process* (siehe Kapitel 8.3) erinnert, Frankreichs Trauer um das Ende des *âge d'or*.

Anders als die Nationalikone die Trikolore, hält Béatrice eine Violine in der Hand, auf der sie das Orchesterwerk *Concerto de l'Adieu* wiedergibt. Die Geige steht für die französische Kultur wie die Flagge für die französische Nation. Béatrice ist die einzige Europäerin auf der Bühne und ihre Violine zudem die Leitstimme des Stückes, die das große Orchester von Hanoi anführt (Abb. 1). Dies symbolisiert die Souveränität der französischen Kultur und Nation und versinnbildlicht zudem den Kulturimperialismus Frankreichs am südostasiatischen Volk. Das Konzert findet in der Mitte des Films statt, während sich der Konflikt zuspitzt, und als die Niederlage unvermeidbar wird, verlässt Béatrice als die Trägerin der westlichen Kultur die Kolonie. Der Film scheint so mehr als Lobpreisung der europäischen Kultur, anstatt als profunde Kritik am französischen Imperialismus.

Die ikonografische Komposition Marianne/Béatrice wird im Laufe des Films in mehreren Sequenzen aufgegriffen (Nr. 1, 8, 22, 41, 43, 45), beim Konzert und immer wenn Madame Vergnes beim Einüben ihrer Streicherstimme zu sehen ist. Dabei ist sie stets in auffallende, exklusive Kleider gehüllt, die neben ihrem künstlerischen Talent und ihrer Kultiviertheit zudem Stil, Anmut und Eleganz ausdrücken. Ihr Geschlecht und ihre Herkunft sind wesentliche Merkmale für diese Inszenierung und die weiblich dominierte Konzertbühne, steht dem männlich konnotierten Kriegsschauplatz gegenüber.

Im Gegensatz zum klassischen Stereotyp der Frau ist es in *Diên Biên Phú* nicht ihre Schönheit, sondern ihr Talent, das Béatrice eine übergeordnete Rolle zuschreibt, was ich positiv anmerken möchte. Aus feministischer Perspektive kann Béatrice dennoch als idealisierte Verkörperung von europäischer Femininität interpretiert werden: auf der Bühne als Spektakel inszeniert und im öffentlichen Leben als sittsam, dekorativ und schweigend dargestellt. Die bipolare Ordnung von aktiv/männlicher Narration und passiv/weiblichem Spektakel und die daraus resultierende Grundannahme Mulveys, die Frau müsse zusehen und schweigen, sehe ich in *Diên Biên Phú* vor allem durch Béatrice

und Cuc bestätigt. Auch wenn keine Sexualisierung erfolgt, ist Béatrice klar mit der sogenannten *to-be-looked-at-ness* codiert (siehe Kapitel 7.1). Durch die filmische Montage sind die grausamen, brutalen Szenen der Front mit der Violinistin beim Orchesterkonzert kontrastiert. Hier sehe ich nicht nur Schoendoerffers länderübergreifenden Dialog in Szene gesetzt, sondern zudem die Schaulust des Zusehers/der Zuseherin befriedigt, der sein Auge an der europäischen Schönheit weiden kann, bevor er wieder mit dem erbarmungslosen Schicksal der Soldaten konfrontiert wird.

Doch obwohl Madame Vergnes als Frau schweigt, ist sie nicht sprachlos, da sie durch ihre Violine eine Stimme erhält. Ihre Aufgabe ist die der spektakulären Reproduktion französischer Kultur und allem voran die des Musikstückes eines männlichen französischen Komponisten. Damit wird - durch Referenz auf Marianne - das Bild der Frau als Galionsfigur (die spezifische Verwendung dieses Begriffs basiert auf der Definition in Fußnote 19, Kapitel 4.1) westlicher, männlicher Errungenschaften erneut verfestigt und Béatrices Rolle größer als ihr Filmcharakter. Neben ihrer Funktion als Spektakel ist sie zudem Fetischsymbol. Die Symbolik wird in Sequenz 46 deutlich, als sie zur Glücksbotin eines Soldaten wird. Nachdem sie den jungen Kameramann mütterlich tadelt, gibt sie ihm zum Abschied einen Kuss, um ihm *bonne chance* zu wünschen (01:14:44). Es handelt sich hier keineswegs um eine Fetischisierung im sexuellen Sinne (siehe Mulvey Kapitel 7.2), sondern vielmehr um eine im ideologischen.

Es wird deutlich, dass *Diên Biên Phú* ganz traditionelle Geschlechterstereotype aufgreift. Nicht nur das Stereotyp der Frau als Fetisch wird inszeniert, sondern überdies jenes der weiblichen Galionsfigur ohne eigene Persönlichkeit und Wünsche. Die Frau, indigen und westlich, dient im Film als Dekor in einer männlich dominierten Narration. Denn jene Frau, die eine wirkliche Stimme erhält, ist mit minderem Status außerhalb der Gesellschaft positioniert.

9.2. *Indochine* – Wargnier 1992

Regie: Régis Wargnier

Drehbuch: Erik Orsenna, Louis Gardel, Catherine Cohen, Régis Wargnier

DarstellerInnen: Catherine Deneuve, Linh Dan Pham, Vincent Perez,...

Musik: Patrick Doyle

Drehorte: Vietnam, Malaysia, Frankreich, Schweiz

Indochine spielt großteils in der Kolonialzeit der 1930er in Indochina und endet mit der Unabhängigkeitserklärung durch die Indochinakonferenz 1954 in Genf. Mittels Rückblenden erzählt die Französin Eliane Devries (gespielt von der französischen Filmikone Catherine Deneuve) ihrem Enkel Etienne ihre eigene Geschichte und zugleich die ihrer Adoptivtochter Camille, seiner Mutter. Das treibende Element des Films ist ein Dreiecksverhältnis zwischen Mutter, Tochter und dem jungen französischen Marineoffizier Jean-Baptiste, Etiennes Vater. Die Erzählung ist dreigeteilt und folgt erst Eliane, dann Camilles Romanze mit Jean-Baptiste und fokussiert am Ende wieder auf Eliane. Durch die Überlagerung verschiedener Geschichten wird Tiefe in die Erzählung gebracht.

Régis Wagniers Film ist dem Genre des Melodrams zuordenbar (siehe Kapitel 2.2).

Inhalt und Repräsentation

Die erste Einstellung ist weiß, Trommelmusik setzt ein. Die Komposition aus Wellen, Wasser, dahingleitenden Booten und meditativem Gesang vermittelt ein traumähnliches Gefühl über das sich der rot-weiße Schriftzug *INDOCHINE* legt (01:06). Die Dramatik der Musik, zwei aufgebahrte Särge und Totenbilder verdeutlichen den Anlass der Zeremonie: das Begräbnis des Königspaares der Nguyen Dynastie, Camilles Eltern, die bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kamen. Eliane in schwarzer Kleidung, als westlicher Ausdruck von Trauer, steht neben der kleinen Camille im weißen, traditionellen Gewand. Mit dem Satz „*Je n'ai jamais quitté l'Indochine*“ beginnt Eliane durch ein *voice-over* ihre Geschichte zu erzählen. Sie schildert ihre pragmatische Entscheidung die kleine annamitische Prinzessin Camille zu adoptieren und vom

Landbesitz, den sie durch diese Adoption dazugewann. Die Kautschukplantage der Devries wurde damit eine der größten in Indochina und Eliane eine mächtige Frau. Schnitt. Einige Jahre später, Camille ist inzwischen zu einer jungen Frau herangewachsen, setzt die Geschichte, mit der Einführung der Figur des jungen Offiziers Jean-Baptiste (Nr. 8), der bald Elianes Liebhaber wird, fort. Ihre Affäre scheitert jedoch. Währenddessen beginnen Krawalle und die Unabhängigkeitsbewegung der „indochinesischen“ Bevölkerung mehr und mehr die scheinbare Idylle in der Kolonie zu überschatten. Eine Konsequenz davon ist die immer präsenter werdende Gewalt im Land, vonseiten der Kolonialmacht sowie von den Rebellen. Beim Ausbruchsversuch eines Gefangenen kommt es zur Schießerei bei der Camille mutmaßlich von einer Kugel getroffen wird. Jean-Baptiste findet das Mädchen und bringt es in Sicherheit. In jenem Moment, als er Camilles entblößte Brust vom Blut säubert und erkennt dass sie unverletzt ist, erwacht das Mädchen und verliebt sich sofort in ihren „Retter“. Als Camille Eliane von der Liebe zum jungen Offizier erzählt, wird der prekäre Charakter der Situation deutlich: Mutter und Tochter lieben denselben Mann. Die Situation eskaliert, als Eliane ihre Kontakte einsetzt um Jean-Baptiste in den Norden zu versetzen, mit der Absicht Camille zu „beschützen“. An diesem Punkt vollzieht sich eine Trennung von Mutter und Tochter, deren Beziehung bis dahin - in der ersten Hälfte des Films - eine essentielle Rolle spielte. Auf eigene Faust folgt Camille dem Offizier in den Norden nach Halong Bai auf die *Ile de Dragon*. Elianes *voice-over* Kommentare beschreiben Camilles Abenteuer, die auf ihrem Weg den Grausamkeiten und Ungerechtigkeiten der kolonialen Mission begegnet. Das Mädchen sieht gepeinigte Arbeitssklaven und eine an Hunger leidende Landbevölkerung, begegnet der Vergangenheit ihres Landes und findet so zurück zu den kulturellen Wurzeln ihres Heimatlandes, vor denen sie ihr bisheriges Leben „beschützt“ wurde. In Begleitung einer jungen Familie findet sie ihren Weg zur *Ile de Dragon*, Verladeplatz „indochinesischer“ Arbeitssklaven. Auch Jean-Baptistes und Camilles Wiedersehen ist begleitet von einem Schusswechsel. Diesmal tötet die annamitische Prinzessin einen weißen Kolonialbeamten, der zuvor ihre Freunde ermordet hatte und kann mit Jean-Baptistes Hilfe fliehen. Das Liebespaar findet Asyl auf einer geheimen Insel, die sie nach einigen Monaten wieder verlassen müssen. Sie schließen sich einer Gruppe von Rebellen an, die, als Theatergruppe verkleidet, in den Norden zieht. Zu diesem Zeitpunkt ist Camille hochschwanger und bringt während einer Vorstellung ihren Sohn Etienne zur Welt. Die Rebellengruppe wird indessen von

französischer Seite ausfindig gemacht. Camille muss zusehen, wie Jean-Baptiste verhaftet und mit dem kleinen Etienne abgeführt wird. Hier vollzieht sich der entscheidende Bruch zwischen Mutter und Sohn, die sich niemals wieder sehen werden. Die Geschichte einer Rebellin, die einen französischen Offizier getötet hat, breitet sich über das ganze Land aus. Camille wird als *princesse rouge* zur gefeierten Ikone kommunistischen Widerstandes gegen die französische Besatzung, einem Kampf, vor dem ihr bisheriges Leben geschützt wurde. Nachdem Jean-Baptiste ermordet und Camille gefasst und ins Paulo Condor Gefängnis eingeliefert wird, übernimmt Eliane die Fürsorge Etiennes. Auch nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis entscheidet sich Camille gegen das frühere Leben, sondern opfert sich dem Kampf um Unabhängigkeit Indochinas.

Der Film endet mit der Ankunft in der Gegenwart der Erzählung: Etienne und Eliane am Vortag der Indochinakonferenz in Genf bei der Camille Teil der Delegation ist. Etienne, der seine jungen Jahre in einem noch idyllischen *Indochine française* mit seiner Großmutter verbracht hatte, versucht hier seine biologische Mutter zu finden. Doch der Versuch scheitert und Etienne erkennt Eliane als seine wahre Mutter an: „*Ma mère c'est toi.*“ Die letzte Einstellung zeigt Eliane in schwarzer Kleidung am Ufer des Genfersees.

Narration/Dramaturgie

Dreiaktschema:

1.Akt: Exposition (Sequenz Nr.1-Nr.26; 00:00-51:39)
2.Akt: Konflikt (Sequenz Nr.27-Nr.66; 51:39-02:11:41)
3.Akt: Auflösung (Sequenz Nr.67-Nr.77; 02:11:41-02:27:34)
Abspann: (Sequenz Nr.78; 02:27:34)

Die Trennung in Exposition, Konflikt und Auflösung deckt sich in etwa mit dem wechselnden Figurenfokus des Films. Zu Beginn und am Ende dominiert Eliane die Erzählung, während der Mittelteil Camilles Abenteuer einrahmt.

Der Film bewegt sich dabei auf zwei Ebenen. Der Hauptteil der Narration findet durch eine lange Rückblende in der Vergangenheit statt. Durch gelegentliche große Ellipsen³⁹ wird diese vergangene Zeit mit der Gegenwart verbunden und zugleich Elianes Gesprächspartner Etienne (Sequenz Nr. 36; 01:09:56) bildlich eingeführt, bevor die lange Rückblende fortgesetzt wird. Diese filmischen Zeitebenen sind zu Beginn nur durch Elianes Erzählstimme erkennbar, die dem idyllisch dargestellten Kolonialleben der Franzosen in Indochina ein Ende offenbart.

Figuren und AkteurInnen mit Fokus auf Frauenbilder

Elianes Charakter als zentrale Figur des Films und Identifikationsfigur des Zusehers/der Zuseherin, wird gleich zu Beginn des Films eingeführt. Durch Einsetzen von Streichermusik bei ihrem ersten Erscheinen auf der Leinwand, wird ihre Wichtigkeit für die Handlung akzentuiert, denn es sind *ihre* persönlichen, biografischen Erinnerungen an eine Zeit in der Kolonie, welchen der Film folgt. Als Französin in Indochina geboren, hat Eliane noch niemals Frankreich gesehen und beschreibt sich selbst als *une asiatte*. Die reiche, schöne, ledige, ewig junge und großteils unabhängige Frau verfügt über riesige Kautschukplantagen, die sie von ihrem Vater übernommen hat und durch die Adoption von Camille vergrößern konnte. Eliane verrichtet dort einen typischen Männerjob, wie Jean-Baptiste festhält, stört sich allerdings nicht daran. Durch ihr Geld und Ansehen hat sie nicht nur enge Kontakte zur indigenen Elite des Landes, deren Sprache sie mächtig ist und deren Bräuche sie kennt, sondern auch zu europäischen Machtfiguren wie Guy dem *Directeur de la Sureté*, Elianes Verehrer. Ihre Rolle ist gekennzeichnet von Zähigkeit, Belastbarkeit und einem starken Willen sowie von Eleganz und Glamour. Die kurze Liebesbeziehung zum jüngeren Marineoffizier Jean-Baptiste bringt ihren festen Charakter jedoch kurzfristig ins Wanken. Aus Liebe zu ihrer Tochter lässt sie schließlich von ihm ab.

Camille ist Elianes Adoptivtochter und die Prinzessin von Annam. Ihr Charakter durchlebt während des Films einen beachtlichen Wandel. Aus dem zu Beginn des Films naiven, abhängigen, an die Französische Kultur assimilierten Mädchen entwickelt sich

³⁹ Die Auslassung einer großer Zeitspannen in der filmischen Narration wird Ellipse genannt.

eine starke, rebellische, junge Frau, die um die Liebe zu Jean-Baptiste und um die Unabhängigkeit ihres Landes kämpft. Dieser Kampf fordert große Opfer von ihr. Sie verliert ihren Liebhaber und ihren Sohn und entscheidet sich schließlich gegen alles, was ihre Kindheit ausgemacht hatte. Der letzte Teil des Films ist durch ihre plötzliche Abwesenheit gekennzeichnet. Ihr Erzählstrang endet abrupt, als Jean-Bapiste mit dem kleinen Etienne gefangen genommen wird und Camille ist lediglich bei ihrer Freilassung aus dem Gefängnis noch einmal kurz zu sehen.

Yvette wird als Angebotete Raymonds, einem europäischen Angestellten der Devries, in den Film eingeführt. Nach der Kündigung ihres Mannes schickt sie diesen mit ihren zwei Kindern nach Europa, während sie alleine in Indochina bleibt. Dort beginnt sie nun eine Karriere als Tänzerin und Sängerin und eine Affäre mit Guy. Die sehr gesprächige und vorlaute Yvette steht in Kontrast zu Elianes Selbstbeherrschung und Contenance.

Madame Minh Tam, Tanhs Mutter und Camilles Tante, personifiziert eine reife, starke, unabhängige Frau, die ein Seifenimperium leitet. Madame Minh Tam spricht fließend Französisch, trinkt Champagner und auch ihr größtenteils europäischer Kleidungsstil macht sie zu einem weiteren Beispiel einer assimilierten Indigenen, die auch Prinzipien ihrer Herkunftskultur verkörpert. Als Teil der „indochinesischen“ Elite ist auch sie von der indigenen Bevölkerung durch ihre Position und Abstammung getrennt. Sie repräsentiert so die Kollaboration dieser Führungsschicht mit dem Kolonialregime.

Shen ist die wichtigste Hausbedienstete Elianes. Ihre Rolle ist beschränkt auf die Küche und später die Betreuung des kleinen Etiennes. Die Verbundenheit zu den Devries übersteigt sogar die Solidarität ihren Landsleuten gegenüber und Shen beschwert sich über eine andere, neue Angestellte, Hoa, die sie als faul, gierig und vorlaut bezeichnet (Sequenz 6). Hoa soll dennoch nicht weggeschickt werden, da das junge Dienstmädchen Emile zum Liebesobjekt dient und ihn glücklich macht.

Sao und ihre Familie werden zu Camilles Begleiter auf ihrem Weg in den Norden. Durch sie erkennt das Mädchen die Schrecken der Kolonialherrschaft für die Bevölkerung. Aufgrund ihres Todes ermordet Camille den französischen Offizier und die Geschichte wendet sich.

Jean-Baptiste Le Guen verkörpert anfangs eine Art Antiheld. Er ist mit einem aufbrausenden Temperament und einem übermäßigen Drang Anweisungen zu befolgen, ausgestattet. Seine Wünsche und Ideale von Ruhm hindern ihn zu Beginn des Films daran zu leben und zu lieben. Er ist es, der Eliane und Camille, die sich nacheinander in ihn verlieben, mit deren Schicksal konfrontiert. Während Eliane von ihm ablässt, folgt ihm das junge Mädchen bis in den Norden, wo Camille ihren gemeinsamen Sohn Etienne zur Welt bringt. Ab dem Zeitpunkt an dem Camille in sein Leben tritt, sind seine Handlungen rein nach persönlichen, emotionalen Beweggründen gerichtet, und er lernt durch sie zu leben. Die junge Annamitin wird dem Marineoffizier jedoch zum Verhängnis, denn Jean-Baptiste wird, um Camille zu helfen, zum Deserteur. Obgleich keine politische Motivation hinter seinem Handeln steht, bringt ihm dies schlussendlich den Tod. Anfangs als herzlos dargestellt, wird er mehr und mehr zum Sympathieträger des Films: als jener, der Camille das Leben rettet, als liebender Vater und Verkörperung von Moral.

Emile Devries, Elianes verwitweter Vater, ist ein einsamer, gezeichneter, alter Mann, der nur seine Tochter zu haben scheint. Regelmäßig stellt er den neuen, jungen Dienstmädchen in der Küche nach, die kurzfristig sein Gemüt erheitern. Diese Liebschaften werden von Eliane gerade deshalb gebilligt, da sie ihn wieder glücklich sehen will (Nr. 6). Die Beziehung des Vaters zur Tochter ist von starken Verlustängsten geprägt, während Eliane ihren Vater wie eine Mutter maßregelt.

Guy Asselin ist der Archetyp eines kolonialen Sicherheitsbeamten, der auch nicht vor brutalen Methoden zurückschreckt, um gewünschte Informationen zu erhalten und um die vorausgeahnte Trennung von Kolonie und Mutterland zu verhindern. Als *Directeur de la Sureté* wacht er über Eliane, wie er über Indochina wacht. Trotz eines Bruches ihrer Freundschaft, jahrelangem Schweigen und seiner Affäre zu Yvette bleibt seine Liebe zu Eliane ungebrochen. Guy, und in Erweiterung die koloniale Sicherheitsbehörde und Polizei, ist im Gegensatz zu Jean-Baptiste der Bösewicht der Narration.

Tanh als Sohn Madame Minh Tams, ist er Teil der „indochinesischen“ Elite. Er realisiert während seines Studiums in Paris, dass in seinem Heimatland eine Kluft zwischen der kolonialen Situation und den Menschenrechten herrscht und schließt sich den

Kommunisten an. Obwohl er der Heirat mit Camille zustimmt, bricht er mit seiner assimilierten Mutter und wird eine wichtige Figur im Kampf um die Unabhängigkeit Indochinas.

Der „indochinesische“ Mann erhält im gesamten Film wenig Platz und ist völlig asexuell gezeichnet. Camilles Interesse an Tanh ist schnell gebrochen als sie Jean-Baptiste trifft, was Tanh nicht weiter zu stören scheint, denn sein Engagement gilt weder Heirat noch Liebe, sondern einzig dem Streben nach politischer Unabhängigkeit. Andererseits kann eine Infantilisierung der südostasiatischen Männer beobachtet werden, was im Kontext der Ambivalenz kolonialer Stereotype bereits thematisiert wurde (siehe Kapitel 6). Eliane als Repräsentantin der weißen, dominanten Kultur meint sogar bei Regelbruch ihre *Coolies* schlagen zu müssen, bezeichnet diese aber gleichermaßen als ihre Kinder. Sie scheint ihr biologisches Geschlecht nicht einmal wirklich wahrzunehmen, was sie durch die Art ihrer Beziehung als Arbeitgeberin der *Coolies* rechtfertigt (Nr. 10). Die Beziehung Elianes zum asiatischen Mann scheint ein gängiges Stereotyp des Kolonialkinos zu reproduzieren (Kapitel 7.3.2). Die entsexualisierten indigenen Männern werden als ästhetisch unterlegen positioniert und eine körperliche Anziehung wird als unmöglich dargestellt.

Kritische Betrachtungen

Ob auf Camilles Reise in den Norden, ihrer Flucht auf die geheimen Inseln oder der anschließenden Reise mit der Theatergruppe, ihr Abenteuer ist eingerahmt von pittoresken Landschaftsaufnahmen, die die Schönheit der ehemaligen Kolonie aufzeigen. Norindr (1996) sieht diese *geographic romance*, durch die Wagnier (s)eine traumhafte Vorstellung Indochinas heraufbeschwört, schon in der Namensgebung des Films signalisiert. Er warnt überdies vor der exotischen Faszination, die zwar visuelles Vergnügen bringt, doch die vorgefassten Ideen über die französische Kolonialzeit zu hinterfragen versäumt (vgl. Norindr 1996b: 122ff.).

Ein weiterer Kritikpunkt ist die monolithische Perspektive des Films, der aus Sicht des zentralen Charakters Eliane koloniale Erinnerungen schildert. Camille und die „indochinesische“ Frau werden dem Publikum durch Elianes Blick in die Vergangenheit

näher gebracht. Ihre *voice-over* beschreibt die Charaktere der Erzählung und die Geschichte Indochinas aus ihrer Erinnerung sowie Camilles Wanderung, als wäre sie selbst dabei. Damit privilegiert sie eine französische Vision und Version historischer Ereignisse, die sich von einer südostasiatischen Sicht unterscheidet. Blum-Reid liest darin zudem ein Zurschaustellen der Omnipräsenz der kolonialen Repräsentative, die überall sein kann, ob visuell sichtbar oder nicht (vgl. Blum-Reid 2003: 37). Denn würde der Film Kritik am französischen Imperialismus üben, müsste er beide Perspektiven - die der KolonisatorInnen und der Kolonisierten - abbilden, um den ZuseherInnen zwei Identifikationspunkte zu gewähren.

Die Zentralität der Mutter-Tochter-Beziehung, die Liebesgeschichten und Trennungen, lassen die politischen Referenzen und Szenarien der kolonialen Unterdrückung in den Hintergrund rücken und als dessen Dekor fungieren. Von französischer Seite wird Gewalt durch Guy legitimiert mit der Entschuldigung Indochina zu beschützen, während die Szene des Feuertodes der Mandarins durch die kommunistische Meute als pure, unnötige Grausamkeit unkommentiert stehen gelassen wird. Norindr sieht in diesem Zusammenhang das Problem in der Art der Darstellung historischer Gegebenheiten, die in Wagniers Fall eher das Dilemma der Heldin unterstreichen, als den französischen Kolonialismus anzuprangern (vgl. Norindr 1996b: 126). Die historische Komponente dient schlussendlich dazu das fiktive Drama zu steigern. Die autobiografische Erzählstruktur greift somit historische Gegebenheiten auf und baut sie in persönliche Erinnerungen ein. Wie Norindr argumentiert, werden gerade dadurch Elianes fiktive Erinnerungen und das kollektive Gedächtnis der Nation verbunden, da die ZuseherInnen durch einen emotionalen Zugang eingebunden werden (vgl. Norindr 1996a: 122).

Astier Loutfi geht sogar so weit, in *Indochine* eine Wiederholung der Schemen früherer Kolonialfilme zu erkennen: „*In this postcolonial film the same safe discourse prevails that is found in colonial films: personal story, exotic landscapes, adventures in past tense*“ (Astier Loutfi 1996: 28). Im Gegensatz dazu findet Blum-Reid (2003) neben Pathos und Nostalgie auch Widerstand und *empowerment*. Das reisende Theater wird zur subversiven *performance*, als Weg Informationen zu verbreiten (vgl. Blum-Reid 2003: 32).

Die Darstellung der „indochinesischen“ Gesellschaft betreffend liegt der filmische Fokus dennoch eher auf dem exotischen Setting. Ihr tägliches Leben wird als Hintergrund von

Reisebildern dargestellt (siehe auch: Rollet 1999: 40) oder ist in Revolten und außergewöhnlichen Ritualen eingebettet, wie dem Theater oder traditionellen Zeremonien (Begräbnis, Hochzeit, Tag der *Tranquillité*). Indochina wird zudem kein unabhängiger Status zugesprochen, da der Film mit Eliane am Genfersee, einen Tag vor der Indochinakonferenz endet. Dieses offene Ende lässt die ehemalige Kolonie und seine BewohnerInnen für die ZuseherInnen in einer permanent subordinierten Position zu den Franzosen stehen.

9.2.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in *Indochine*

Der Frau wird in *Indochine* viel Raum zugesprochen. Neben den zwei Protagonistinnen Eliane und Camille, sind Yvette und Madame Minh Tam die wichtigsten weiblichen Nebencharaktere. *Indochine* zeigt die südostasiatische Frau in unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellungen. Madame Minh Tam und Camille als Angehörige der nationalen Elite. Hoa, die *con gái*⁴⁰ von Vater Emile in einer Sonderstellung und drittens Shen, die Köchin und wichtigste Angestellte der Devries. Die restlichen weiblichen indigenen Figuren sind in Massenszenen, andächtig im Tempel, als Arbeiterinnen oder Ammen des kleinen Etienne zu sehen.

Durch ihren Blick auf die Kolonie, ihre Omnipräsenz und Zentralität hat **Eliane** die gesamte Macht in der Erzählung inne und ist emotionales Zentrum des Films. Überdies weckt ihre Figur Vertrauen in den ZuseherInnen, da sie sich ihre Selbsttäuschung und Fehler in Bezug auf Camille und Jean-Baptiste eingesteht. Durch diese Einsichtigkeit und Offenheit wird sie zur unbestrittenen Sympathieträgerin des Films.

Mit Madame Devries wird das Portrait einer überlegenen, weißen Frau gezeichnet, die sich klar von der restlichen Kolonialgesellschaft abgrenzen will. Zu Beginn des Films gewinnt ihre indigene Rudermannschaft gegen die der Marinesoldaten, doch wie der Leutnant diesbezüglich meint, soll man den Asiaten keine *idees de la victoire* geben. Diesem rassistischen Kolonialregime scheint Eliane nicht beizupflichten. Wie sie im Gespräch mit Camille unterstreicht, ist das was zählt *in* der Person und habe keinen Bezug zur Hautfarbe (20:36). Eliane beschreibt sich selbst gleichsam als *une asiatte* (20:54). Doch obwohl sie Unterschiede der Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe klar

⁴⁰ *Con gái* bezeichnet eine junge vietnamesische Frau.

dementiert, betont und würdigt sie die klassenbezogenen Differenzen, die im Film als unverrückbar dargestellt werden.

So scheint es auch als würde Eliane vielmehr gegen die französische Kolonialgesellschaft an sich als gegen deren Ungerechtigkeiten in Bezug auf die indigene Bevölkerung rebellieren, denn sie profitiert klar von der kolonialistischen Ausbeutung Indochinas und ist Teil ebendieser. Die Sympathisierung ihres Charakters lenkt jedoch das Augenmerk nicht nur weg von der politischen Situation des Landes, sondern zudem von der Verwerflichkeit ihrer kolonialistischen Tätigkeiten und ihrer Position als Kolonisatorin *par excellence*. Im Gegensatz zu den Eingeständnissen ihrer Fehler, die sie in der Liebe und bezüglich ihrer Tochter gemacht hat, bleibt ihre Ausbeutung der ArbeiterInnen unkommentiert. Elianes kolonialideologische Aktivitäten werden so nicht als verachtenswert repräsentiert, sondern durch die Identifizierung des Zusehers/der Zuseherin mit ihrer Perspektive nachvollziehbar und in der gegebenen Situation eventuell sogar „notwendig“. Als der Film Madame Devries auf der Plantage zeigt, nachdem sie einen ihrer *Coolies* ausgepeitscht hatte (die tatsächliche Anwendung der Peitsche wird nicht gezeigt), rechtfertigt sie ihre Tat, indem sie ihn beschuldigt sie gezwungen zu haben ihn zu schlagen. „*Tu crois que les mères aiment battre les enfants?*“ worauf der Mann antwortet „*Tu es mon père et ma mère*“ (13:48-13:59) und sich verbeugt (Abb. 11). Diese Züchtigung ihres Arbeiters wird in der nächsten Szene relativiert als Jean-Baptiste die Plantage besucht und nach einem verschwundenen Opiumhändler sucht, den er beinahe getötet hätte. Eliane hat den Schmuggler und seinen Sohn nicht nur bei sich aufgenommen, sondern schützt sie mit ihrem Schweigen auch vor Bestrafungen (Nr. 10). Als „Retterin der Indigenen“ verkörpert Eliane eine menschliche, gnädige Kolonisatorin. Ihre Figur des *good colonizer* legitimiert so die Ausbeutung des Landes und der Arbeiter sowie die französische Dominanz über die „indochinesische“ Kultur zumindest in ihrer Figur.

Elianes Verkörperung als menschliche Seite der kolonialen Mission zeigt sich auch am Umgang mit ihrer Bediensteten **Shen**, die sie fast freundschaftlich behandelt. Die beiden wirken in manchen Szenen wie Verbündete und Shens Loyalität ihrer Arbeitgeberin gegenüber erstaunt (Abb. 15). Als desexualisierte Angestellte richtet sie sich sogar gegen ihre Kollegin Hoa, die sie als gieriges, schlechtes Mädchen bezeichnet (05:06) und

beklagt Elianes Abreise aus Indochina (02:24:13). Ihre Beziehung läuft jedoch einer *globalen Schwesternschaft* zuwider (siehe Kapitel 5.1). Shen hat als Untertanin keine Möglichkeit frei und autonom zu sein. So ist Elianes dominanter Status immer klar akzentuiert indem diese keinen Dialog toleriert und jegliche Kommunikation bestimmt. Shens komplexe Bedingungen als nicht-westliche Frau, als Angestellte im Haus der Devries müssen dem positiven westlichen Frauenbild Elianes Platz machen und verstärken zudem erneut ihren Status als *good colonizer*.

Wie sich zeigt ist Eliane eine für diese Zeit untypisch starke, unabhängige Frau, die ihr Leben in der Kolonie vermeintlich ohne jegliche Ängste führt und keinen männlichen „Beschützer“ braucht. So lehnt sie die wiederholten Heiratsanträge Guys ab und behauptet sich in einer kolonialen Welt, die üblicherweise von Männern kontrolliert wird. Eliane überwacht nicht nur das Haus, sondern leitet auch die riesigen familiären Kautschukplantagen. Diese in den Augen der damaligen Gesellschaft skandalöse Position wird durch ihre Verweigerung zu heiraten noch gesteigert. Durch die Darstellung einer emanzipierten, autonomen Frau in einer patriarchalen, imperialen Gesellschaft, die zudem eine mächtige, leitende Position besetzt, wird die Geschichte aus weiblicher Sicht neu geschrieben. Doch anstatt, wie von Haggis gefordert, die koloniale Vergangenheit zu gendern, wird erneut die Perspektive der Weißen privilegiert, in diesem Fall jene der weißen Frau (siehe Kapitel 5.2).

Elianes filmische Figur ist vor allem durch ihre Mutterrolle definiert. Sie konzentriert ihr Leben auf ihre Tochter und opfert ihr eigenes Liebesglück, um eines Tages die Kautschukdomäne an Camille übergeben zu können. Unerfüllt als Frau, unterdrückt sie ihre eigenen sexuellen Wünsche, um ihre Tochter zu beschützen. Gleichwohl könnte es ihr Vater nicht ertragen sie zu verlieren. Er besticht in Folge Jean-Baptiste seine Tochter in Ruhe zu lassen. Demgegenüber tut Eliane vieles um Emile glücklich zu sehen. Sie duldet sogar seine sexuellen Beziehungen zu den Hausangestellten womit sie die sexuelle Ausbeutung der „indochinesischen“ Frau unterstützt. Eliane toleriert Emiles schlechtes Benehmen, tadelt ihn oder macht ihm eine Freude. So scheint ihre mütterliches Benehmen auch dem eigenen Vater gegenüber dominant.

Elianes umfassende Rolle als Mutter endet auch mit Camilles Abwesenheit im zweiten Teil des Films nicht, weil ab diesem Zeitpunkt Etienne in die Erzählung tritt. Niemals als biologische Mutter, doch immer als Retterin in der Not nimmt sie sich des kleinen Jungen an und zieht ihn, wie damals schon Camille, auf wie ihr eigenes Kind. Als Mutterfigur für Camille, Etienne und ihren Vater wird sie zudem als Eltern ihrer *Coolies* dargestellt, als Mutter und Vater in einem.

Auch in ihre Liebesbeziehung zu Jean-Baptiste ist ihre Mutterrolle verflochten, zum einen durch den großen Altersunterschied der Beiden. Eliane scheint ihm zunächst klar überlegen, entscheidet den Ablauf ihrer Treffen und führt den jungen Marineoffizier in das Ritual des Opiumrauchens ein. Zum anderen lässt sie schlussendlich für ihre Tochter von ihm ab und geht ohne Partner durchs Leben.

Bei der Einführung von **Camilles** Figur wird ihre Distanz zur „indochinesischen“ Bevölkerung deutlich: Ein feiner Wagen bringt das südostasiatische Mädchen, gekleidet in einer Schuluniform, zum Anwesen der Devries, vorbei an ihren Landsleuten in zerrissener Kleidung, ihre Köpfe mit Reishüten bedeckt. Ihr Status als Prinzessin von Annam stellt eine klassenbezogene Trennung mit der „indochinesischen“ Arbeiterbevölkerung dar und durch die Adoption von einer weißen Französin wird zusätzlich ein Bruch mit ihrer Herkunftskultur suggeriert, der sich in Sequenz 4 deutlich abzeichnet: ein ausgelassenes Mutter-Tochter-Paar beim Tangotanz. Camilles Sprache, Kleidung und Tätigkeiten drücken ihre Position als assimilierte Indigene aus und sie scheint zu Beginn des Films französischer als ihre Mutter, die vielfach traditionelle Kleidung trägt. Nicht nur vor Elianes Affären behütet, wächst sie außerdem fern von jeglicher politischer Realität und entfremdet von der Kultur ihres Landes auf. Camille wird abgegrenzt von den *Anderen* groß, um später selbst zur *Anderen* zu werden, wie Elianes *voice-over* kommentiert: „*Voilà, maintenant elle a l’Indochine en elle*“(01:17:41).

Camilles Charakter wandelt sich im Laufe des Films von einem anfangs unsicheren, ängstlichen Mädchen ohne Selbstvertrauen, das von der Liebe und Unterstützung ihrer Mutter abhängig ist, zu einer starken, vom Schicksal gerüttelten Frau, die sich gegen alles auflehnt, was ihr in ihrer Kindheit Wohlstand und Vorteile brachte. Kennzeichnend

ist, dass ihre Figur zum Schluss hin buchstäblich unsichtbar wird. Norindr sieht in Camilles filmischem Verschwinden nicht nur ihren Status als Mutter verweigert, sondern zudem die indigene, weibliche Sexualität gelöscht (vgl. Norindr 1996a: 125). Demgegenüber erkennt Sherzer eine positive Repräsentation der *Anderen* in Camilles von Leidenschaft getragener Suche nach Jean-Baptiste und ihrer mentalen und physischen Stärke, mit der sie auch das Gefängnis überlebt (vgl. Sherzer 1996b: 239). Ich stimme den beiden scheinbar gegensätzlichen Ansätzen zu. Wagnier versucht klar das Portrait einer indigenen Frau abzubilden, die bei der Rückkehr zu ihren kulturellen Wurzeln Stärke erlangt. Leider gründen Camilles Unabhängigkeitsstreben und ihre Emanzipation vorwiegend auf der Liebe zum weißen Offizier, auf sexueller Eifersucht und einem ideologischen Konflikt. Auch im zweiten Teil des Films erkenne ich kein immanentes politisches Interesse, da ihre Verweigerung ins alte Leben zurückzukehren auf der Liebe zu ihrem Sohn gründet, den sie vor dem bewahren will, was sie im Gefängnis erlebt hat. So war der einzige Weg im Poulo Condor-Gefängnis zu überleben der, eine Kommunistin zu werden. Folglich erscheint ihre Rolle im Unabhängigkeitskampf eher unfreiwillig, anstatt auf politisches Engagement zurückzuführen und auch ihre Funktion in den Krawallen und ihr Status als *princesse rouge* wirkt aufgedrängt. Durch diese widerwilligen Entsagungen interpretiere ich Camilles Mutterrolle nicht als jene einer „kalten Maschine“, wie es einige TheoretikerInnen (bspw.: Astier Loutfi 1996; Norindr 1996a) vorschlagen, sondern sehe darin das antikommunistische Statement des Films: Camilles Mutterliebe wird von den grausamen Erfahrungen im Gefängnis und von kommunistischem Gedankengut bezwungen. Dennoch ist ihr Handeln und ihre Entscheidung sich von ihrem Sohn abzuwenden für die ZuseherInnen kaum nachvollziehbar, was unter anderem auf ihre plötzliche filmische Abwesenheit zurückzuführen ist. Shimizu erkennt solche Ambiguitäten in der Repräsentation der asiatischen Frau im kolonialen Film: „...[T]he Asian woman functions as a haunting presence within this scene, for in the historical moment she cannot occupy a viable role. It seems, in the end, that she must remain unintelligible within the film” (Shimizu 2007: 77).

Um zu Norindrs Argument der gelöschten indigenen Sexualität zurückzukehren, möchte ich darauf hinweisen, dass Camilles filmisches Verschwinden einhergeht mit ihrer Loslösung von den weißen ProtagonistInnen der Erzählung. So macht sie Platz für ein

positives Bild der weißen Frau und Eliane kann ihre Rolle als ewige Mutter von Neuem besetzen, indem sie Etienne adoptiert, das Kind der Revolution Indochinas.

Verschiedene TheoretikerInnen sehen in den Figuren Elianes und Camilles Frankreich und Indochina und ihre problematische Beziehung zueinander verkörpert (bspw. Blum-Reid 2003; Eades 2006; Gaston-Mathé 2001). Camilles steht als Symbol eines Indochinas, das der ehemaligen Kolonialmacht unterworfen ist, sich auflehnt und sich schlussendlich befreien kann. Eliane personifiziert, als Überbringerin der westlichen Kultur, Frankreich, die leidende Mutter des rebellierenden Indochinas. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Ähnlichkeit der ersten und finalen Sequenz. In beiden Filmausschnitten ist Eliane in schwarzer Kleidung zu sehen (Abb. 9 und 10). Erst trauert sie um ihre verstorbenen Freunde und wird dabei Mutter, indem sie Camille adoptiert. Am Ende trauert sie um Camille und das verlorene Leben in Indochina und wird dabei schlussendlich von Etienne als wahre Mutter anerkannt. Eliane gilt somit als der Inbegriff der Mutterfigur obgleich sie keine Kinder zur Welt bringt. Demgegenüber steht Camille, die ihren Sohn Etienne aufgeben muss - erst widerwillig, später aus freien Stücken – um sich dem Unabhängigkeitskampf ihres Volkes zu opfern. Die gescheiterte Mutter-Tochter-Beziehung lebt durch die neu entstandene Mutter-Sohn Beziehung weiter. Dies könnte als Analogie auf das kinderlose Frankreich, das sich den verwaisten Kolonien annimmt, gedeutet werden. Etienne, der Eliane als seine wahre Mutter anerkennt, schließt den Kreislauf und suggeriert die fortwährende Abhängigkeit der Tochterkolonie vom Mutterland.

Sexualität und die folgenschwere Triangulierung des Films

Während Eliane und Camilles Beziehung anfangs unzertrennlich wirkt, bringt die Liebe zum selben Mann eine Trennung ebendieser und wandelt ihre Charaktere. Es ist die Triangulierung zwischen Eliane, Jean-Baptiste und Camille die ich nun genauer beleuchten möchte. Diese Dreiecksbeziehung, um die der Film strukturiert ist, schließt in seiner fortschreitenden Entfaltung im Laufe des Films den ganzen Unabhängigkeitskonflikt Indochinas ein. Dadurch verwebt der Film die sozio-politische Geschichte der beiden Länder mit einem romantischen Plot.

Die ehemals willensstarke, unabhängige Eliane verändert sich durch die Affäre mit Jean-Baptiste. Sie untergibt sich plötzlich selbst und bittet um seinen Schutz (30:12). Hier wird ein klassisches Frauenklischee evoziert: Das Bild einer weißen starken Frau, die durch ihre Liebe zu einem Mann, ihren Beschützer, abhängig wird und sich selbst unterordnet. So scheint es, dass die Stärke der Frau nicht neben der Stärke des Mannes bestehen kann. Eliane ist somit durch ihren starken, emanzipierten Charakter zum Alleinsein bestimmt ist. Dementsprechend lässt Eliane von Jean-Baptiste ab während Camille dem jungen Offizier bis in den Norden folgt. Camille ist ihm von der ersten Sekunde an verfallen. Seine scheinbar heldenhafte Tat lässt Camille ihren für sie bestimmten Ehepartner Tanh vergessen, der aufgrund seiner Herkunft und Klasse für sie prädestiniert scheint. Camilles Veränderung durch die Liebe zu Jean-Baptiste scheint auf den ersten Blick gegensätzlich zu jener ihrer Mutter: sie emanzipiert sich, um frei und unabhängig zu werden und zu ihrem Land und ihrer Kultur zurückzufinden. Doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass Camille auf Jean-Baptistes Rettung und seinen Schutz angewiesen ist und das Stereotyp des weißen Helden wird evoziert. Die wahre Rettung Camilles durch Jean-Baptiste, zuvor ja nur eine fiktive, erfolgt in Sequenz 46 (01:27:50) auf ihrer Flucht zu den heiligen Inseln: Er umsorgt die schwache Asiatin und gibt ihr den letzten Schluck Wasser, um sie vor dem Verdursten zu bewahren. Gestrandet auf der heiligen Insel bittet er um Camilles Rettung. Doch die *interracial love affair* zwischen einer „indochinesischen“ Prinzessin und einem weißen Offizier muss gemäß dem kolonialen Schema scheitern (siehe Kapitel 7.3.2).

Jean-Baptiste und Camille scheinen vom Alter und Temperament her zusammenzupassen, Eliane und Jean-Baptiste hingegen aufgrund ihrer Herkunft. Die Kategorie *race* nimmt hier einen wichtigen Stellenwert ein, wenn man bedenkt, dass Camille gerade durch *den* filmischen Repräsentanten der Moral zurück zu ihrer Kultur und Tradition findet und ihm im Gegenzug dadurch den Tod bringt. Die Geschichte lässt keinen Platz für die *interracial love* und Camille erschüttert nicht nur das Leben ihrer Mutter, sondern zudem das von Jean-Baptiste.

Die Liebe der beiden Frauen zum jungen weißen Schönling möchte ich in Bezug auf Shimizus Theorie der Hypersexualisierung (2007) genauer beleuchten. Diese sieht die Sexualität der asiatischen Frau essentialisiert auf ihre *race* und Kultur und zudem in

Rivalität zu jener der weißen Frau positioniert (siehe Kapitel 7.2.5). Camilles Flucht in den Norden um, Jean-Baptiste zu finden kann als romantische Leidenschaft oder aber auch als unzählbarer Fanatismus gedeutet werden. Die Sexualität von Camille steht der sexuellen Zurückhaltung Elianes gegenüber, die gelernt hat ohne Liebe zu leben und sich auf ihre Tochter zu konzentrieren. Shimizus Analyse unterstreicht diese Interpretation: „[The asian woman’s] racial visibility works against the white woman’s domestic or tameable gender and sexuality“ (Shimizu 2007: 65).

So verwundert auch die einseitige Darstellung von Sexualität nicht: Auf Elianes und Jean-Baptistes Kusszene im alten Haus der Devries folgt ein *establishing shot* des Hauses und erotische Szenen werden ausgespart (Nr. 13). Dasselbe Schema wird bei der leidenschaftlichen Szene im Auto (Nr. 16) angewendet und nur kurz ist Elianes Oberschenkel zu sehen, bevor eine Blende zum Regen und Donner im Außenbereich eingesetzt wird. Yvettes Sexualität hingegen ist eindeutig offenkundiger, doch erst ab dem Zeitpunkt, als sie allein ohne Mann und Kinder in Indochina bleibt – somit ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter entsagt - und aufreizende Sängerin im Kabarett wird (Abb. 16). Während jedoch weder Elianes noch Yvettes Körper nackt zu sehen sind, zeigen gleich zwei Einstellung Camilles entblößte Brust (Nr. 25 und 33). In Sequenz 25 wird ihr Oberkörper zudem von Jean-Baptiste enthüllt (Abb. 12).

Die indigene südostasiatische Frau wird auch in *Indochine* als sexuelles Spektakel inszeniert. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Beziehung zwischen Emile und **Hoa**. Ihre Figur, filmisch eingeführt durch den Blick des Mannes, der ihr zärtlich übers Haar streicht, repräsentiert vor allem Phlegma (Abb. 13). Durch den starken Altersunterschied der beiden wird die Unmöglichkeit der Liaison verstärkt. Hoa als junges, passives Lustobjekt eines alten, senilen Mannes soll womöglich eine kritische Referenz des Regisseurs auf die damalige sexuelle Unterdrückung „indochinesischer“ Frauen sein. Doch durch Elianes Zustimmung, die ihren Vater glücklich sehen will und Hoas Schweigen wird das Stereotyp einer passiven *Lotus Blossom* verstärkt und die junge Frau als Objekt des Blickes benutzt (siehe Kapitel 7.2.5). Im Gespräch zwischen Eliane und Shen wird sie als gierig und unkollegial bezeichnet. Hoas schlechter Charakter scheint so ihre Situation als Sexualobjekt zu rechtfertigen.

Yvette ist neben Eliane die zweite weiße Frau, die im Film vorkommt. Ihre Figur wird zwar als laute, überhebliche Person dargestellt, ist dennoch im Hintergrund der eigentlichen Handlung platziert. Schon bei der filmischen Einführung ihres Charakters wird ihre Sexualität betont, indem sie mit Raymond über ihre sexuellen Praktiken diskutiert und ihn wegstößt (Nr. 7). Während sie in ihrer Ehe der deutlich überlegene Part ist, dient sie in der Beziehung zu Guy als Objekt seines Vergnügens und ist ihm klar untergeordnet. Dieser lässt sie beispielsweise knapp bekleidet am Tisch für sich tanzen (Nr. 66) oder reduziert sie im Gespräch mit Eliane auf ihren Körper (Nr. 53).

Yvette und Eliane sind, neben Mutter und Tochter, die zweiten großen Rivalinnen des Films. Mit allen Mitteln versucht Yvette Liebe und Aufmerksamkeit zu erlangen, doch egal wo, Eliane ist stets Fokus der Aufmerksamkeit und Zuneigung. Yvettes Naivität, Lautstärke und Fähigkeit immer das Falsche zu sagen steht zudem im Kontrast zu Elianes Kontrolliertheit und deren scharfen Geist. Yvette plappert unentwegt und personifiziert jene Werte der Kolonialgesellschaft gegen die Eliane rebelliert: Als Jean-Baptiste tot aufgefunden wird, schreibt Yvette den Mord den Kommunisten zu, die er betrogen habe. Er habe alle hintergangen und bekommen, was er verdiene (02:11:02). Eliane ist verärgert und Guy ohrfeigt Yvette ihr für diesen Kommentar. Ihre Reaktion darauf ist nicht mehr zu sehen, doch erkennen die ZuschauerInnen später, dass sie seine Demütigungen hinnimmt und ihm ergeben ist. Als er öffentlich kundgibt, dass er Eliane liebt, beschimpft Yvette kaum hörbar ihre Konkurrentin. Marginalisiert wartet Yvette still, anstatt zu erkennen, dass ihr Streben nach Liebe und Aufmerksamkeit von Guy nicht erfüllt werden kann (Nr. 71).

Mit Yvettes Figur wird eine Frau gezeichnet, die anfangs zwar emanzipiert, vorlaut und selbstbestimmt wirkt, sich im Laufe des Films jedoch zu einer stereotypen Darstellung von Weiblichkeit entwickelt: naiv, passiv und untergeordnet. Im Hinblick auf ihre Persönlichkeitsentwicklung macht es den Anschein Guy hätte sie gefügig gemacht, ähnlich den kommunistischen Verdächtigen im *bureau de la sûreté*. Schlussendlich scheint sie nur noch zu existieren, um den Mann zu beglücken. Der letzte Dialog zwischen Madame Devries und Yvette verdeutlicht dies, als Yvette fragt „*Vous croyez j'ai un destin?*“. Eliane antwortet, sie solle schnell zurück zu Guy, da Männer seiner Art leicht verletzbar seien. Yvette lächelt daraufhin und geht mit zufriedennem Gesichtsausdruck in Richtung Guy.

Im Gegensatz zu Eades, die kein Aufgreifen der dritten Kategorie von Frauen im

postkolonialen Film sieht (vgl. Eades 2006: 256), kann meines Erachtens gerade Yvette dieser Kategorie zugezählt werden (siehe Kapitel 7.3.1). Als Frau europäischen Ursprungs ist sie zwischen indigenen Prostituierten und der respektablen Eliane angesiedelt. Durch ihre Karriere als Tänzerin und Sängerin und die sexuelle Unterordnung entspricht sie fast demonstrativ den Kriterien von Eades Typisierung. Zudem scheint Yvette die große Verliererin des Films zu sein. Sie verliert nicht nur ihren Mann und ihre Kinder, sondern schlussendlich auch ihre Würde und Selbstbestimmung. Selbst kann sie dies jedoch durch ihre Naivität nicht erkennen.

Madame Minh Tam (Abb. 14) repräsentiert als Teil der assimilierten indigenen Elite die Komplizenschaft ebendieser mit dem französischen Regime und ist so für die Erhaltung der Verhältnisse, da diese ihren sozialen Status stabilisieren. Die Elite gründet sich laut Madame Minh Tam ausschließlich auf Geld und Abstammung, nicht auf Bildung. Dahingehend fordert sie eine Heirat von Tanh und Camille, damit die alten Allianzen nicht gebrochen werden und besingt in einem traditionellen Lied die Söhne, die diese Heirat hervorbringen soll (Nr. 19). Davon erwartet sie sich die Absicherung ihres Vermögens, um in Ruhe altern zu können. Ihre Figur veranschaulicht die Bedeutung südostasiatischer Traditionen und sie leitet folglich die Hochzeitsrituale. Im Planen ihrer eigenen Zukunft entscheidet Madame Minh Tam pragmatisch auch über die von Tanh und Camille.

Neben ihrer Stärke und Entscheidungskraft wird sie als emanzipierte, aber asexuelle Frau dargestellt, die keinen Mann an ihrer Seite braucht. Männern gegenüber scheint sie generell feindselig gestimmt: Als ein Angestellter um Geld für Reis und Medizin bittet, wird dieser weggeschickt und sie verlangt nach seiner Frau, da nur diese vertrauenswürdig sei (Nr. 19).

Sie vergleicht die Liebe der Franzosen mit dem Krieg. Ihre Lösung für jegliche Probleme im Leben ist *l'indifférence*. Diese Gleichgültigkeit auch den Wünschen der Anderen gegenüber lässt sie schließlich allein und verlassen, doch reich und wohlhabend zurück. Nicht nur Tanh und Camille wenden sich ab, auch Eliane bricht nach Europa auf und überlässt ihr das Anwesen und die Kautschukdomäne. Ob Madame Minh Tam realisiert, dass sie durch ihre starre Engstirnigkeit und ihren kühlen Pragmatismus ihre Familie verloren hat, wird den ZuseherInnen vorenthalten.

Mit Eliane als Trägerin der Handlung und des Blickes (siehe Kapitel 7.1), zeichnet der Film ein vorteilhaftes Portrait der weißen Frau. Er scheint so bei erster Betrachtung westlichen feministischen Forderungen gerecht zu werden. Ihre Zentralität kann dementsprechend als Versuch interpretiert werden den französischen Kolonialismus aus Sicht einer Frau zu authentifizieren und die Kolonialgeschichte zu gendern. Doch gerade Elianes Omnipräsenz verwehrt es Camille Erfahrungen ohne ihre Mutter zu machen. Ihr einnehmender Blick erinnert an Spivaks Kritik der hegemonialen Repräsentationspolitik, in der die Stimmen der *Anderen* nicht nur unhörbar werden, sondern zudem für sie gesprochen wird (siehe Kapitel 4.3.3). So stimme ich Blum-Reids Anmerkung zu, dass der Film trotz seiner starken weiblichen Figuren einen kolonialistischen Diskurs und kinematografische Konventionen reproduziert, die an das Kolonialkino erinnern (vgl. Blum-Reid 2003: 31). Gemäß dieser Repräsentationsstrategien muss die *interracial love affair* scheitern und Jean-Baptiste, der „Verräter“ wie Yvette es ausdrückt, bekomme was er verdiene, den Tod (siehe Kapitel 7.3.2).

Durch die Verwendung einer melodramatischen Erzählstruktur ist der Film auf ein weibliches Publikum ausgerichtet. Er bietet starke, unabhängige Frauencharaktere, die sich in einer männerdominierten Welt behaupten. Doch die Mutterrolle von Eliane sowie von Camille ist handlungstragendes Element der Narration, was den Film als *maternal melodrama* einordnet (siehe auch: Blum-Reid 2003). Mary-Ann Doane beschreibt das *Maternal Melodrama* als „...scenarios of separation, of separation and return, or of threatened separation – dramas which play out all the permutations of the mother/child relation“ (Doane 1995: 73). Weiter stützen sich diese Filme auf Pathos als „manipulierendes“ Mittel um den Zuseher/die Zuseherin zu feminisieren und in die Erzählung einzubeziehen (vgl. Doane 1995: 95).

In *Indochine* sind Doanes Kategorisierungen klar identifizierbar. Der Frau, indigen und westlich, wird primär die Funktion als Mutter zugeschrieben und ihr Erfolg ist vom Mutterglück abhängig. So stehen Camille, Yvette und Madame Minh Tam, die in ihren mütterlichen Rollen versagen, Eliane als ewige Mutter gegenüber, die am Ende des Films eine neue, unbefleckte Mutter-Sohn-Beziehung eingeht. Charakterisiert durch die Hervorhebung von Aufopferung und Leiden kreierte das *maternal melodrama* auch in diesem Fall ein Ideal von Mutterschaft, die, um die metaphorische Allegorie ein letztes

Mal aufzugreifen, Eliane/Frankreich zur beispiellosen Mutter von Camille/Indochina und Etienne/Erbe der Revolution emporhebt.

Dieses mütterliche Drama schließt, wie bereits angemerkt, ein koloniales mit ein. Auch Elianes mütterlicher und kolonialer Status im Film steht über ihrer sexuellen Rolle als Frau. Der Film vermeidet somit ein klassisches Frauenportrait durch Elianes Positionierung zwischen den Geschlechtern. Einerseits maskuline Kolonisatorin, andererseits Mutter, bleibt wenig Platz für Eliane als Frau. Ihre positive, emanzipierte Repräsentation zerstreut den sexuellen Blick. Demgegenüber steht die Yvettes Inszenierung als freizügig und anzüglich doch schließlich gefügig und abhängig.

Gleichermaßen wird die indigene südostasiatische Frau als erotisches Spektakel repräsentiert, und das Stereotyp der passiven *Lotus Blossom* (Hoa) durch Elianes Schweigen verstärkt. Durch Camille wird ihre Sexualität zudem in Rivalität zu jener der weißen Frau positioniert. Ansonsten wird die indigene Frau in *Indochine* desexualisiert (Shen und Madame Minh Tam) und größtenteils ausgeblendet. Obwohl auch die kolonisierten Männer marginalisiert werden, sind sie dennoch als Träger der indigenen Kultur und der *résistance* dargestellt, wie auf den geheimen Inseln, die nur von Männern bewohnt zu sein scheinen (Nr. 49, 50, 52). Hier werden die indigenen Frauen erneut ausgeklammert und ein Bild der südostasiatischen Gesellschaft gezeichnet, das Männer eine bedeutendere Rolle zuschreibt. Wie im theoretischen Teil bereits erwähnt, ist das kolonisierte und zugleich weibliche Subjekt einer simultanen Unterdrückung durch imperiale und patriarchale Ideologien unterworfen (siehe Kapitel 5.2). Obgleich Eliane sich gegen die französischen patriarchalen Strukturen auflehnt, bleibt die *double colonization* der „indochinesischen“ Frau unerwähnt.

Ich schließe mich letztendlich Norindr's Kritik des Films an. Er sieht *Indochine* als „... striking example of how a different (Other) culture can be „produced“ as a feminized spectacle“ (Norindr 1996a: 126). Der Film feminisiert durch kinematografische Repräsentationspraktiken, die das visuelle Vergnügen privilegieren und die ZuseherInnen mit pittoresken Bildern des *Anderen* versorgen (vgl. Norindr 1996a: 127).

9.3. *L'Amant* – Annaud 1992

Regie: Jean-Jacques Annaud

Drehbuch: Jean-Jacques Annaud, Gérard Brach, Marguerite Duras (Romanvorlage : *L'Amant* 1984)

DarstellerInnen: Jane March, Tony Leung Ka Fai, Frédérique Meininger,...

Musik: Gabriel Yared

Drehorte: Vietnam, Frankreich

Annauds Film spielt während der Hochblüte des Kolonialismus in Indochina und endet mit der Rückreise der Protagonistin nach Frankreich. Durch eine Rückblende, die den größten Teil des Films ausmacht, folgt die Narration der leidenschaftlichen Affäre eines jungen, weißen Mädchens mit einem chinesischen Mann. Durch ihre in der Gesellschaft unterschiedlich thematisierten *racial origins* wird die Beziehung tabuisiert und ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Der Film thematisiert die aus ihrer Liaison resultierenden Konflikte, denn obgleich verarmt und von der französischen Kolonialgesellschaft geächtet, steht das Mädchen in der Gesellschaft dennoch über dem reichen, vornehmen *Chinaman*. *L'Amant* zeigt die sozialen und ideologischen Hürden von *métissage* in der damaligen Zeit auf, wobei vor allem die Konstellation weiße Frau/asiatischer Mann in einem kolonialen Setting bemerkenswert ist. Sowohl der *Chinaman* als auch das Mädchen bleiben im gesamten Film namenlos.

L'Amant gehört dem Genre des Melodrams an (siehe Kapitel 2.2.). Da der Film auf Marguerite Duras gleichnamiger Romanvorlage basiert, gilt er als Literaturverfilmung. Dieses Genre stellt Fragen nach adäquater Verfilmung in Bezug auf das literarische Original (Details siehe: Faulstich 2002: 60f.). Auf die wichtigsten Abweichungen werde ich im Laufe der Analyse noch genauer eingehen.

Inhalt und Repräsentation

Haare und die faltige Haut einer alten Frau, dann ein Füller der über die Zeilen gleitet sowie Buchrücken und Zigarettenrauch führen das Bild schließlich zum Portrait der jungen Marguerite Duras. Die rauchige Stimme einer alten Frau (gesprochen von Jeanne Moreau) beginnt die Erzählung der Geschichte und suggeriert eine autobiografische Konnotation: „*Very early in my life it was too late. At 18 it was already too late. At 18 I aged. This ageing was brutal...*“⁴¹(02:19). Die alte Frau richtet sich an ein Publikum im Jetzt und erzählt von einem einschneidenden Abschnitt ihrer Jugend, dem Liebesabenteuer mit einem *Chinaman*. Sie nimmt die ZuseherInnen so mit in eine Zeit am Mekong im Indochina der 1920er Jahre und kommentiert mittels *voice-over* das Leben ihres *moi d'hier*.

“*I'm fifteen and a half. It's the crossing of a ferry on the Mekong*” (03:03). Ein junges Mädchen steigt aus einem beladenen Bus und stellt sich an die Reling der Fähre. Die Kamera fokussiert auf ihr bemerkenswertes Aussehen: ihre zwei geflochtenen Zöpfe, ihre schäbigen Stöckelschuhe, ihr transparentes Kleid und ihren Männerhut (Nr. 2). Dieses weiße Mädchen mit ihren roten Lippen inmitten der Indigenen zieht klar den Blick auf sich. Schnitt. Die nächste Sequenz führt die Familie der Protagonistin ein. In Indochina geboren und aufgewachsen, ist sie die Tochter einer verwitweten Lehrerin. Infolge von Hintergehung und Betrug durch die koloniale Administration verlor die Familie das gesamte Vermögen und ihren gesellschaftlichen Status. Die soziale Bedürftigkeit ließ die Mutter in einen schwerfälligen Zustand der Lethargie verfallen, was den Kindern große Freiräume gewährte. Vor allem Pierre, der ältere Bruder, zieht Vorteile aus ihrem phlegmatischen Verhalten. Als Tyrann der Familie peinigt er seine beiden jüngeren Geschwister, stiehlt Geld, das er für Opium ausgibt, und ist dennoch Mutters Liebling. Das Mädchen muss die unerträglichen Konfrontationen und Wutausbrüche im Haus in Sadec nur in den Ferien ertragen, da sie den Rest der Zeit im Mädchenpensionat in Saigon untergebracht ist.

Während der in Sequenz 2 eingeführten Rückreise von Sadec ins Pensionat trifft das Mädchen einen reichen Asiaten, der, wie verzaubert, kaum seinen Blick von ihr lassen kann. Auch sie fühlt sich zu dem deutlich älteren Mann hingezogen und akzeptiert die Einladung, sich von ihm und seinem Chauffeur in der Limousine nach Saigon bringen zu

⁴¹ Die Originalfassung des Films, die auch für die Filmanalyse herangezogen wurde, ist in englischer Sprache.

lassen. Im Auto kommen sie sich näher, und das Mädchen wird schließlich seine Geliebte. Immer öfter holt der „*dark man from China*“ die junge Frau von der Schule ab und bringt sie in sein *bachelor apartment* in Cholon. Dort lernt sie durch ihn sexuelle Lust, Leidenschaft, Verlangen und ihren Körper kennen. Ihre Gespräche drehen sich wiederholt um dasselbe Thema: die Gefährlichkeit und Unmöglichkeit ihrer Verbindung. Beide fürchten vor allem ihre Familien. Während für den *Chinaman* klar ist, dass eine so starke und tiefe Liebe wie diese einzigartig ist, suggeriert das Mädchen Gleichgültigkeit, da sie einen Asiaten nicht lieben darf. „*It is set by principle that he is at my feet, that I'm with him for the money, that I can't love him. This is because he's Chinese, because he is not white*“ (01:07:40). Aufgrund ihrer sozialen und „rassischen“ Differenzen erniedrigt sie ihn sogar vor ihrer Familie (Nr. 29). Das Mädchen selbst wird aufgrund des Verhältnisses von den Mitschülerinnen missachtet und verstoßen, als Hure bezeichnet (Nr. 33) und von der weißen Gesellschaft geächtet. Da der *Chinaman* die Familie finanziell unterstützt, fördert ihre Mutter die „schändliche“ Liaison allmählich. So wird es der jungen Frau möglich das Pensionat wie ein Hotel zu bewohnen.

Im Laufe der Narration beginnt seine Liebe den *Chinaman* immer mehr zu quälen. Er leidet mehr und mehr angesichts der Unmöglichkeit ihrer Beziehung und dem unerschütterlichen Entschluss seines Vaters, dass er eine reiche, chinesische Frau seines Ranges heiraten solle. Das Mädchen ist mit den Abreiseplänen der Mutter konfrontiert, die beabsichtigt am Ende des Schuljahres mit ihren Kindern zurück nach Frankreich zu kehren. Seine Hochzeit und ihre bevorstehende Abreise gewähren den Liebenden somit nur eine limitierte Zeitspanne. Letztendlich muss er trotz seiner Hingabe realisieren, dass eine gemeinsame Zukunft mit der jungen Frau von Sadek undenkbar ist. Die Trennung der beiden wird durch die chinesische Hochzeitszeremonie eingeführt. Kurz darauf verlässt das Mädchen die Kolonie, um nie wieder nach Indochina zurückzukehren. Erst auf dem Schiff wird sie ob ihrer Gleichgültigkeit dem *Chinaman* gegenüber von Traurigkeit überrollt. Das Mädchen entdeckt so ihre wahren Gefühle, die sie so lange vergraben hatte. Der Film endet dort, wo er begann: bei der alten Frau, einer nun bekannten Schriftstellerin, die vom Krieg, den Ehen, Kindern, Scheidungen und Büchern erzählt und vom Telefonanruf des *Chinaman*, der sie Jahrzehnte später anrief, um ihr zu versichern, dass er sie immer lieben werde.

Narration/Dramaturgie

Fünfsaktstruktur:

1.Akt: Problementfaltung (Sequenz Nr.1-Nr.14; 00:00-32:35)
2.Akt: Steigerung der Handlung (Sequenz Nr.15–Nr. 22; 32:35-57:56)
3.Akt: Krise und Umschwung (Sequenz Nr.23-36; 57:56-01:32:15)
4.Akt: Retardierung (Sequenz Nr.37-Nr.44; 01:32:15-01:45:55)
5.Akt: Auflösung/Ende (Sequenz Nr.45-Nr.47 ; 01:45:55-01:52:05)
Abspann: Sequenz Nr. 48; 01:52:05

Die kreisförmige Struktur der Erzählung beginnt im Paris von heute und endet auch wieder im Pariser Appartement der gealterten Protagonistin. Die Erinnerung an ihre Jugend ist durch eine Rückblende inszeniert, die den Hauptteil des Films ausmacht. Die zeitliche Trennung dieser Abschnitte ist farblich akzentuiert: Die Gegenwart der alten Frau, im Prolog und Epilog, erscheint in Sepia-Farben, was die Rückblende in die Vergangenheit der Liebesgeschichte noch farbenfroher und strahlender wirken lässt.

Die Erzählung ist akzentuiert durch nahezu identische Wiederholungen von Ereignissen. Diese Szenen erhalten so ein fast rituelles Flair und ihre Bedeutung wird unterstrichen.

Die *voice-over* der gealterten Protagonistin kommentiert und greift der Handlung gelegentlich vor. Ihre auditive Omnipräsenz und ihre visuelle Abwesenheit stehen der ihres *moi d'hier* diametral gegenüber. Das Mädchen ist bis auf einige kurze Sequenzen immer bildlich inszeniert, doch ihre Stimme ist nicht immer zu hören.

Auffallend ist auch das Schwanken der *voice-over* zwischen der ersten und der dritten Person wenn die alte Frau ihr Ego der Vergangenheit adressiert (aus *I, my mother, etc.* – wird plötzlich *she, the little one, her mother, etc.t*). Die autobiografischen Konnotationen und die klaren Brüche mit ebendiesen, befremden erst, doch erinnern sie die ZuseherInnen auch daran, dass es sich um eine filmische *Autofiktion* handelt. So verschwimmt das Fiktionale mit dem Biografischen und Historischen.

Figuren und AkteurInnen mit Fokus auf Frauenbilder

Mit ihrem alten Seidenkleid, ihrem Männerhut und ihren roten Lippen zieht das hübsche, exzentrische Mädchen stets Blicke auf sich und bleibt dennoch Einzelgängerin. Ihr Charakter kann als mutig, aufsässig oder sogar rebellisch beschrieben werden. In Sadece widersetzt sie sich ihrem tyrannischen Bruder Pierre, der das Haus dominiert. Das Mädchen rebelliert zudem gegen die patriarchale, segregative Ordnung der kolonialen Gesellschaft, in der eine unkeusche Frau als Schandfleck betrachtet wird. Dies wird deutlich in ihrer Art sich zu kleiden, der Manier das Mädchenheim wie ein Hotel zu bewohnen und durch ihre illegale Beziehung zu einem Mann, der aus Sicht der weißen Kolonialgesellschaft „zu ihren Füßen liegt“.

Die Mutter ist Lehrerin einer Grundschule und kann dem Mädchen nur wenig Vorbild sein. Die willensschwache, verbitterte Frau lebt in einer Art Wahnsinn, hervorgerufen durch den Verlust des familiären Vermögens nach dem Tod ihres Mannes. Ihr Selbstmitleid macht sie unzufrieden, verbittert und weinerlich. In ihrer ungebrochenen Liebe zu ihrem ältesten Sohn vernachlässigt sie zudem ihre beiden jüngeren Kinder. Obwohl sie anfangs die sexuellen Praktiken ihrer Tochter anprangert, fördert sie diese später aufgrund des Geldes. Erst als die Mutter den älteste Sohn Pierre nach Frankreich schickt, scheint sie zeitweise aus ihrer Lethargie zu erwachen.

Hélène ist die beste Freundin des Mädchens und ihre Bettnachbarin im Pensionat. Hélène übt eine erotische Anziehung aus, dessen sie sich nicht bewusst ist - auch auf die Protagonistin. Hélènes Rolle ist marginal, und sie ist nur in der ersten Hälfte des Films zu sehen.

Anne-Marie Strettner ist in der filmischen Adaption in zwei Sequenzen (Nr.7, 38) aus der Ferne zu sehen. Die blonde Französin in der eleganten Limousine wird vom Mädchen fasziniert beobachtet. Bei genauer Betrachtung wird erkennbar, dass ihr Schicksal dem der Liebenden metaphorisch voraus greift.

Als Sohn eines wohlhabenden chinesischen Kaufmannes muss der Chinaman nicht um seine finanzielle Zukunft fürchten. Kürzlich zurückgekehrt aus Paris, verkörpert er die indigene assimilierte Elite Indochinas. Mit seinen vorbildlichen Manieren, seiner

Eleganz, der monetären Freigiebigkeit sowie emotionalen Fürsorglichkeit ist er der moralische Held des Films. Er bewohnt für seine vielen Liebhaberinnen einen *bachelor's room* in Cholon, der von seinem Vater finanziert wurde. Zwar hat er das Aussehen und Gehabe eines Frauenhelden, aber nicht das nötige Selbstbewusstsein dafür. Alles was er in seinem Leben macht, ist lieben. „*Love. Nothing else*“ (48:11). Ohne Job und Ausbildung ist er somit vom Geld seines patriarchalen Vaters abhängig, was ihn schwach werden lässt. „*I'm nothing without my father's wealth*“ (01:24:00) erklärt er dem Mädchen. Trotz seiner starken Liebe zu ihr scheint so die Kluft der Klasse und *race* unüberwindbar. Schlussendlich muss er daher die Entscheidung seines Vaters befolgen und eine chinesische Frau seines Ranges heiraten. Nicht allein durch diese Fügsamkeit wird seine Männlichkeit untergraben. Während des Films bezeichnet er sich selbst als schwach und zudem beschreibt die Erzählerinnenstimme seinen Körper mit knabenhaften und femininen Attributen. Die *mise-en-scène* seiner Gestalt bei den Liebesszenen betont überdies die Weiblichkeit der Konturen und verstärkt den suggerierten Mangel an Männlichkeit.

Pierre und Paul, die beiden Brüder, stellen Gegenpole dar und könnten nicht unterschiedlicher sein: der eine verschwenderisch, aggressiv und rücksichtslos der andere sensibel, weinerlich und kränklich. Das Mädchen hat Angst vor den Wutausbrüchen ihres älteren Bruders, den sie am liebsten tot sehen würde. Zudem sorgt sie sich um ihren kleineren Bruder, den sie glaubt beschützen zu müssen.

Kritische Betrachtungen

Die Abweichungen zu Duras - teils autobiografischem – Buch stellen zentrale Punkte akademischer Kritik am Film dar. Aus diesem Grund möchte ich kurz die wichtigste Abänderung behandeln: Erwähnenswert ist der starke filmische Fokus auf erotische Szenen, auf Darstellung von Sinnlichkeit und Erotik, von Lust, Leidenschaft und Körperlichkeit, während im Buch die Selbstfindung des Mädchens im Vordergrund steht. Auch die in der literarischen Vorlage dominante Mutter-Tochter-Beziehung weicht im Film weitgehend der Liebesaffäre. Wie Blum-Reid anmerkt, lässt Annaud so die melodramatische Komponente außer Acht (vgl. Blum-Reid 2003: 27). Die ästhetisch inszenierten Aufnahmen des Liebesspiels nehmen mit knapp 20 Minuten einen

beachtlichen Teil der Handlung ein, womit der Regisseur einen klaren Schwerpunkt auf die *interracial love affair* setzt. Sherzer unterstreicht, dass solche Repräsentationen von *interracial sexuality* während der Kolonialzeit mit Sicherheit zensiert worden wären, da sie die französische Vorherrschaft, „rassische“ Politik und strikte Trennung der ethnischen Gruppen untergraben hätten (vgl. Sherzer 1996b: 238).

Um das koloniale Flair der damaligen Zeit heraufzubeschwören, filmte Annaud im letzten stehenden Kolonialgebäude Saigons, ließ ganze Gegenden der Stadt in den Farben der damaligen Kolonialzeit neu streichen und in den ländlichen Gegenden Straßen bauen (vgl. Norindr 1996a: 131).

Blum-Reid (2003) kritisiert diese Mittel der atmosphärischen Neugestaltung der ehemaligen Kolonie, die sie mit jenen der frühen KolonisatorInnen vergleicht. Ich stimme Blum-Reid überdies zu, dass durch den starken Fokus auf die *interracial love affair* eine Entkoppelung der ProtagonistInnen von Interaktionen mit den Indigenen des Landes herbeigeführt wird. Das hat eine visuelle Marginalisierung der südostasiatischen Bevölkerung zur Folge (vgl. Blum-Reid 2003: 27f.). Die inadäquate Darstellung der indigenen Gesellschaft reduziert diese auf eine Position als stiller, schweigender Hintergrunddekor und auch Duras Beschreibungen der indigenen Viertel, *les compartiments indigènes*, werden im Film komplett ausgelassen. Weiters schließe ich mich Norindr's Kritik an, dass Indochina im Film nur als Bühne für eine Begegnung zwischen zwei *races* und zwei Kulturen dient, die in jeder Kolonie hätte stattfinden können (vgl. Norindr 1996a: 133).

In einem Gespräch der Liebenden wird das Verschulden an der Verarmung der weißen Familie der französischen Administration mit ihren Regierungsbeamten angelastet. Die visuelle Ausblendung ebendieser sowie des französischen Militärs und der vietnamesischen Unabhängigkeitsbewegung ist markant und verdeutlicht umso mehr den starken Fokus auf die Liebesbeziehung. Dadurch wird trotz einer kritischen Darstellung der problematischen Situation aufgrund von Herkunft und Klasse der ProtagonistInnen keine wirkliche Kritik an Frankreichs Präsenz und Regierungsstil in Indochina geübt. Vielmehr wird durch die pittoresken Landschaftsaufnahmen, die traumähnliche Musik und durch die Auslassung der politischen Unruhen dieser Zeit ein nostalgisches Bild Indochinas entworfen, das mit Norindr's Begriff des *colonial phantasmatic* zu beschreiben ist (siehe Kapitel 8.1).

Ich möchte zudem kritisch anmerken, dass einige der TheoretikerInnen nicht ausreichend zwischen filmischer Adaption und Romanvorlage differenzieren (bspw. Eades 2006; Norindr 1996a). Dies ist meines Erachtens in Bezug auf eine Filmanalyse inakkurat, da die ZuseherInnen nur jene Informationen erhalten, die auch im Film vermittelt werden. Zudem ist Duras Roman zwar in Frankreich sehr populär, außerhalb der Nation aber weniger weit verbreitet.

9.3.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in *L'Amant*

Durch die gealterte Protagonistin wird die Geschichte aus einer weiblichen Perspektive erzählt und beleuchtet die Erinnerungen an ihre Entwicklung vom Kind zur Frau. Ihr jugendliches Selbst - das Mädchen - ist Trägerin der Handlung und des Blickes (vgl. Kapitel 7.1). Dennoch scheint die alte Frau aufgrund ihrer immerwährenden Präsenz und ihrer wissenden Kommentare die Macht der Erzählung innezuhaben. Aus ihnen sprechen Lebenserfahrung und Reife, was an folgendes Sprichwort erinnert:

Wenn die Jugend wüsste, und das Alter könnte...

Das weiße, weibliche Subjekt ist dementsprechend zentral in der Geschichte. Neben dem Mädchen kommen noch drei Frauencharaktere vor, deren Rollen jedoch eher unbedeutend sind: ihre Mutter, Hélène und Anne-Marie Strettner. Die chinesische Braut des *Chinaman* fällt durch ihre *racial origins* aus den Kategorien. Nichtsdestotrotz möchte ich erwähnen, dass sie nur verschleiert gezeigt wird und stumm bleiben muss. Ähnliches gilt für die „indochinesische“ Frau. Diese wird im gesamten Film ausgeklammert. Als Dekor im Hintergrund, am Markt oder als Tanzpartnerin Pierres wird ihr keine Stimme verliehen.

Mit der **Mutter** wird eine erfolglose, vom Leben besiegte Figur gezeichnet. Gescheitert in finanzieller und persönlicher Hinsicht, aber auch in ihrer Rolle als Mutter. Im Laufe des Films zeigt sich die abnorme Mutter-Tochter-Beziehung immer deutlicher. Einerseits liebt sie ihre Tochter, andererseits hat sich ihre ständige Existenzangst, hervorgerufen durch die finanzielle Bedürftigkeit, auf ihre Kinder übertragen. Aufgrund dieser fördert sie die Beziehung des Mädchens zum reichen *Chinaman* und prostituiert so indirekt ihre eigene Tochter, die sich von ihrem Liebhaber Geld geben lässt, das ihre Mutter braucht.

Erst enttäuscht, ist sie schließlich doch überrascht von der Diskretion und Großzügigkeit des *Chinaman* und beginnt ihn schließlich zu respektieren. Damit wird ihre Figur zum Ende des Films zugänglicher. Im letzten Gespräch mit ihrer Tochter akzentuiert sie zudem die Wichtigkeit des eigenen Verlangens und unterstreicht so erneut den Fokus des Films: die weibliche Sinnlichkeit.

Anne-Marie Strettners Bedeutung für die filmische Handlung ist marginal. Ihr Charakter greift der Geschichte dennoch voraus. Ihre Figur als verheiratete Frau, die ein Verhältnis mit einem kolonialen Beamten pflegte, der sich aus Kummer ihretwegen erschoss, wird gleich zu Beginn des Films durch ein Gespräch der Liebenden vorgestellt. Die ZuschauerInnen können erahnen, dass auch den beiden ein ähnliches Schicksal drohen wird, als die an der Reling stehende Dame die gleiche Pose einnimmt (Abb. 24), wie das Mädchen zu Beginn des Films (Nr. 7). Eine Wiederholung dieser Körperhaltung erfolgt auch bei der Abreise des Mädchens aus Indochina, als sie an der Brüstung des Ozeandampfers steht (Abb. 23). In der zweiten Hälfte der Narration begegnen sich die Blicke der beiden Frauen, als ihre Limousinen aneinander vorbeifahren. Die metaphorische Vorwegnahme des Schicksals der Liebenden bestätigt sich wenig später, als der *Chinaman* der jungen Frau eröffnet, er werde vor Liebe zu ihr sterben (01:37:50).

Erwachte Sexualität und Subversion

Die Figur **des Mädchens/der jungen Frau** beschreibt ein *Dazwischen* und ist nirgendwo ganz. In ihrer Kleidung kombiniert sie das Männliche und das Weibliche, in ihrem Aussehen das Europäische und Exotische. Als Französin vorgestellt, zeigt sich den ZuseherInnen dagegen ein dunkelhäutiges Mädchen mit braunen Haaren und dunklen Augen. Die von ihr selbst verspürte Andersartigkeit wird durch ihren roten Lippenstift, das alte Kleid ihrer Mutter und die Laméschuhe in Verbindung mit einem Männerhut hervorgehoben und akzentuiert. „*No woman, no young girl wears a man’s fedora in that colony in those days. No native woman, either. That hat, I never leave it....That all by itself makes me whole*” (11:44). Mit dieser an sich eigentümlichen Art ihrer Selbstrepräsentation setzt die junge Frau ein Zeichen und überschreitet Grenzen der Gesellschaftsnormen, denn die weiße Frau hat im männerdominierten kolonialen Raum eine Dame zu sein. Ich möchte an dieser Stelle auf Kapitel 7.3.3 und die Theorie des

Cross-dressing verweisen (siehe auch: Eades 2006, Norindr 1996). So scheint die partielle *sexual disguise* dem Mädchen nicht nur eine metaphorische Befreiung von den Fesseln der Geschlechterzugehörigkeit zu ermöglichen, sondern zudem ihre kulturelle Zugehörigkeit zu verwischen. Durch die männlichen Elemente ihrer Kleidung positioniert sich die junge Frau ganz bewusst *außerhalb* der französischen Kolonialgesellschaft, als auch der südostasiatischen Bevölkerung. Differenz wird klar artikuliert und nach außen getragen. Gerade durch ihr eigenartiges Aussehen und durch die typische Männerpose, die sie auf der Fähre einnimmt, fällt das Mädchen dem *Chinaman* auf. Sie bricht die konservativen kolonialen Gesellschaftsnormen mehrfach auf, indem sie den öffentlichen Raum zudem für subversive Performances nutzt (siehe auch: Norindr 1996a: 123). Ein Beispiel hierfür ist der sinnliche Kuss auf die Fensterscheibe des Autos in dem der chinesische Mann sitzt (Abb. 18). Dieses Zeichen ihrer sexuellen Anziehung leitet ihre Romanze erst ein.

Das Mädchen reift während der Geschichte zur Frau und entdeckt durch den „*dark man from China*“ ihre Sexualität und Leidenschaft. Ihr Portrait ist besonders aufgrund ihrer sexuellen Fantasie eine Prostituierte zu sein bemerkenswert. Im Schlafsaal erzählt sie Hélène: „*It has always appealed to me. To go with men you don't know. You don't even see them. Nothing. You'll never know their face*“ (27:06). Diese Auffassung von weiblicher Sexualität widerspricht klar jener der damaligen Gesellschaft, wie im Gespräch mit ihrem Liebhaber hervorgeht. War die Unschuld einmal genommen, war es für eine Frau unmöglich in der Kolonie einen Mann zu finden (51:28).

Ihre Kühnheit und Kraft, durch ihre Liebesbeziehung mit einem chinesischen Mann gegen das Verbotene und gegen die anerkannten, geachteten sozialen Konventionen vorzugehen, zeichnet das Bild einer starken, emanzipierten Frau, die, in einem patriarchalen kolonialen Setting, über sich selbst und über ihre Sexualität bestimmt. Gerade in dieser Subversion scheint ihre persönliche Befreiung zu gründen, die sie im Gegenzug jedoch zur Einzelgängerin werden lässt.

Die Rassen- und Klassenthematik der *interracial love affair*

Ihre sexuellen Fantasien und ihre freizügige Erscheinung stehen jener Selbstrepräsentation gegenüber, die sie in Anwesenheit ihrer Familie zeichnet. Aus

Angst verleugnet sie im familiären Milieu sowohl ihr sexuelles Begehren als auch ihren Liebhaber, den sie auf seinen Reichtum reduziert. „*He's a friend! That's all....a rich friend*“ (01:04:47). Nur durch diese Reduktion auf sein Vermögen und die gleichzeitige Mittellosigkeit der Familie scheint eine Liaison mit einem Nicht-Weißen für das Mädchen überhaupt legitimierbar zu werden. „*We are shameless*“ (46:08) antwortet die junge Frau auf die Frage, wie sie in ihrem Elend zurechtkommen. Die Impertinenz der *white family of ruin and shame* (01:05:36) zeigt sich so gerade im Umgang mit dem *Chinaman*, dessen Reichtum gleichsam missbilligt und ausgeschöpft wird. Als einziger Film meiner Filmauswahl spricht *L'Amant* so die Klassenfrage innerhalb der weißen Kolonialgesellschaft an. In den restlichen Produktionen herrscht die Einteilung indigen/arm oder französisch/reich.

Der Film favorisiert einerseits eine Identifikation mit dem Mädchen, das durch die Armut der Familie in der weißen Kolonialgesellschaft eine mindere Stellung besetzt, aber auch mit dem *Chinaman*, der durch seine *race* diskriminiert wird. Die gesellschaftliche Privilegierung der Weißen aufgrund ihrer Hautfarbe und die simultane Positionierung von Marginalität und Subalternität der *Anderen* werden im Film mehrmals kontrastiert. Die koloniale Gesellschaftsordnung wurde mit Bezug auf das damals vorherrschende *Régime de Vérité* thematisiert (siehe Kapitel 4.3.2). Ein filmisches Beispiel hierfür ist die folgende Sequenz:

Sequenz 28: Nachdem sich die Familie vom *Chinaman* zum Essen einladen ließ, sind sie nun in *La Cascade*, einer Tanzbar (01:11:08-01:13:31). Pierre tanzt mit einer fremden asiatischen Frau und beginnt sie in aggressiver Manier zu küssen. Währenddessen tanzt das Mädchen mit ihrem Bruder Paul in höchst erotischer Weise, was aus der beobachtenden Position des chinesischen Mannes gezeigt wird. Er wirkt gedemütigt, vielleicht eifersüchtig. Die Mutter beklagt indessen die schlechte Erziehung ihrer Kinder, im Vergleich zum beherrschten *Chinaman* wirken sie hemmungslos und triebhaft (Abb. 21). Seine Eleganz, Gefasstheit und Intelligenz hebt sich von ihrer „Vulgarität“ sowie „Sitten- und Ruchlosigkeit“ ab. Vor allem durch Pierre werden Rassismus und Vorurteile thematisiert. Überdies steht ihre soziale Bedürftigkeit der Familie dem Reichtum des Asiaten gegenüber und ihr minderere, „verwahrloster“ Status in der weißen Kolonialgesellschaft wird akzentuiert. Darin sehe ich die weiße Vorherrschaft der damaligen Zeit persifliert (siehe auch: Gaston-Mathé 2001: 270).

Diese paradoxe Situation zeigt jedoch auch die sozialen Unterschiede zwischen Frauen unterschiedlicher *race* sowie die der Geschlechter in der kolonialen Gesellschaft. Die indigene Frau wird von Pierre benutzt, doch ihre inszenierte Zustimmung suggeriert freudige Bereitschaft sich mit einem weißen Mann einzulassen (Abb. 22). Pierres gesellschaftlicher Status scheint dadurch nicht gefährdet. Im kolonialen Setting wäre eine derartige Szene mit einer weißen Frau kaum denkbar und deutet auf die sexuelle Ausbeutung „indochinesischer“ Frauen hin. Durch ihre leidenschaftliche fast zügellose Reaktion auf Pierres Anmache wird ihre Sexualität dargestellt, als wäre sie getrieben und nicht-normativ, ähnlich der von Pierre. Durch Ausblendung ihrer Motive sowie dem Weglassen anderer Sexualitätswürfe der asiatischen Frau wird die Annahme von Passivität und sexueller Verdorbenheit ebendieser verfestigt (siehe Kapitel 7.2.5). Ihre Sexualität scheint demnach nicht selbst angetrieben, sondern es ist der Mann, der ihre Libido wecken muss.

Demgegenüber wird die *interracial love affair* des Mädchens mit dem chinesischen Mann tabuisiert und öffentlich angeprangert. Eine Zurschaustellung dieser Art wäre für die beiden undenkbar. So verleugnet die junge Frau den „*dark man from China*“ und äußert ihr sexuelles Verlangen im Tanz mit ihrem Bruder. Hier werden die Grenzen einer weißen Frau verdeutlicht, die, von der patriarchalen Struktur unterdrückt, nicht über dieselben Rechte verfügt wie der weiße Mann. Die Kategorien Gender und *race* sind im Verlauf des Films immer gegenwärtig.

Der Film zeigt das rassistische Regime der Kolonialzeit, indem er die marginalisierte Position des chinesischen Mannes verdeutlicht. Demgegenüber lässt er jedoch den subordinierten Status der indigenen Frau unkommentiert.

Die Liebesaffäre der jungen Frau mit dem *Chinaman* ist somit von der Öffentlichkeit abgesondert, erst auf das Auto, dann auf das *bachelor apartment* beschränkt (Abb. 17 und 19). Das Zimmer stellt einen Ort der Intimität dar und schützt das Liebespaar vor dem gesellschaftlichen Dilemma, das sie provozieren. Der skandalöse Charakter der *interracial love affair* zeigt sich vor allem an den heftigen Reaktionen ihrer Familien und der Klassenkameradinnen des Mädchens. In ihren Gesprächen unterstreichen aber auch die Liebenden wiederholt die Unmöglichkeit ihrer Liaison, denn diese bricht nicht nur französische, sondern auch chinesische Tabus. Die arrangierte Ehe des *Chinaman* soll Stabilität und den Fortbestand einer nicht-westlichen Gemeinschaft innerhalb der

französisch-dominierten Kolonialgesellschaft garantieren. *Métissage* ist somit auch vonseiten der chinesischen Minderheit untersagt (siehe Kapitel 7.3.2).

Die Identifikation des Publikums mit den Liebenden fördert einen empathischen Zugang. Darin erkenne ich das kritische Potenzial des Films und sehe so das diskriminierende Regime der kolonialen Zeit angeklagt. Dies passiert jedoch nicht ohne den *Chinaman* direkt in Verbindung mit kolonialer Ausbeutung zu positionieren – als Teil der reichen, chinesischen Minderheit, die viele *compartiments indigènes* besitzt.

Die gesellschaftlich subordinierte Position des *Chinaman* spiegelt sich auch im Liebesverhältnis wider, denn er ist dem Mädchen von erster Sekunde an verfallen. Er nimmt in ihrer Beziehung einen traditionell weiblich-besetzten Part ein. Emotional, rührselig und auf Körperkontakt bedacht, streichelt er das Mädchen und umsorgt sie mit seiner Liebe. Im Verhältnis dazu wirkt dieses distanziert, rücksichtslos und selbstbezogen. Seine Unterordnung zeigt sich auch in ihren Gesprächen. Während er wiederholt darüber fantasiert mit ihr wegzufahren und seine Liebe zu ihr bekundet, hören die ZuseherInnen von ihrer Seite außer „*I came because I liked you*“ (46:33) kein Wort der emotionalen Verbundenheit. Auch am Ende des Films spricht die gealterte Protagonistin nur über seine ewige Liebe zu ihr. Diese einseitigen Liebesbekundungen verstärken das Bild des untergebenen asiatischen Mannes, der, hat er einmal eine weiße Frau geliebt, diese niemals vergessen können wird. Auch seine physische Schwäche wird mehrfach unterstrichen. Im Kampf mit ihrem großen Bruder wehrt sich das Mädchen mit Fäusten, während der *Chinaman* Pierre seine Unterlegenheit versichert (01:11:50). Norindr charakterisiert die filmischen Inszenierungen seiner Gestalt als Antithese zum stereotypen Bild eines gesunden westlichen Körpers (vgl. Norindr 1996a: 125).

Die *mise-en-scène* der Liebesszenen vermittelt daher ein fast subversives Bild. *Close-ups* und Detailaufnahmen ihrer Körper, die ineinander übergehen. Eades beschreibt diese Szenen als „...*danse intime du désir et du plaisir qui précisément efface toute frontière entre les corps, les sexes, les races, les classes sociales*“ (Eades 2006: 166). Die physische Anziehung der jungen Frau für den Körper des chinesischen Mannes ohne Rücksicht auf die Herkunft ist als plausibel und möglich repräsentiert. Der asiatische männliche Körper ist ästhetisch inszeniert, und dennoch wird er mit Begriffen des Mangels beschrieben. Die Berechtigung dieses kritischen Blickes scheint auf seinem

racial background zu basieren. Somit wird die Männlichkeit des *Chinaman* sogar in den Liebesszenen abgeschwächt. „*The skin is of a sumptuous softness. The body is hairless without any virility at all other than that of the sex*” (39:43). Diese feminisierte Inszenierung von Männlichkeit im Hinblick auf *race* zeigt die Verknüpfung von Rassismus und Gender auf. Die damit einhergehende abwertende Feminisierung der *Anderen* erinnert an Repräsentationsstrategien des kolonialen Diskurses. Alterität wurde darin mit weiblichen Attributen belegt um ihre Bedrohlichkeit abzuschwächen.

Es soll unterstrichen werden, dass der *Chinaman* ein traditionelles Klischeebild von Weiblichkeit verkörpert. Sein Geschlechtsorgan ist jedoch im ganzen Film kein einziges Mal zu sehen. Das Ausblenden des nackten männlichen Körpers ist ein gängiges Schema im heutigen Film, das ebendiesen vor kritischen Blicken schützt. Peter Lehman sieht dies als Ausdruck des Überlegenheitsanspruches patriarchaler Gesellschaftsstrukturen, denn durch die Nicht-Repräsentation wird das männliche Geschlecht mystifiziert. Seine Enthüllung, so Lehman, würde die soziale Konstruktion von Männlichkeit entschleiern (vgl. Lehman 2007: 6). In diesem Kontext lassen sich Ambivalenzen in der Männlichkeitsdarstellung des *Chinaman* feststellen. In einer Widersprüchlichkeit gefangen erscheint der Körper des kolonisierten männlichen *Anderen* erotisch, mystifiziert und anziehend, doch auch mangelhaft und feminisiert. Im Bhabha'schen Sinne ist es für den kolonisierten *Anderen* unmöglich aus der Spirale ambivalenter Repräsentationen auszubrechen (siehe Kapitel 6).

Gegenüber der Nicht-Repräsentation des männlichen Geschlechtorgans wirkt der Körper der Protagonistin visuell ausgebeutet. Es lässt sich ein klares Ungleichgewicht in Dauer und Häufigkeit ihrer körperlichen Inszenierungen feststellen. Während der Liebhaber im Appartement vielfach bekleidet ist, ist das Mädchen meist nackt oder spärlich bedeckt zu sehen. Vor allem fragmentierte Nahaufnahmen gewisser Körperteile reduzieren ihren Gestalt zum Objekt, das Schaulust befriedigen soll (siehe Kapitel 7.2.4). Ein Beispiel ist Sequenz Nr. 26, als die junge Frau nach dem Liebesspiel die Pflanzen gießt. Das *close-up* zeigt neben den Bonsaibäumen ihre Brust, ihr restlicher Körper ist abgeschnitten (59:46, Abb. 20).

Das Mädchen verwendet Geld, das der *Chinaman* hat und die Familie braucht zur Legitimation ihrer Beziehung. In diesem Zusammenhang stimme ich Blum-Reids Einwurf, dass dadurch ein politisches, antikoloniales Statement unmöglich wird, nur bedingt zu (vgl. Blum-Reid 2003: 29). Vielmehr üben, meiner Interpretation zufolge, einige Sequenzen der Narration Kritik an den damaligen sozialen Verhältnissen und der Kolonialgesellschaft. Ich möchte daher den filmischen Zugang zur Thematik positiv hervorheben, denn *L'Amant* fordert meiner Meinung nach die ZuseherInnen heraus, die segregativen und räumlichen Trennungen der damaligen Zeit nachzuempfinden. Der Film zeigt so deutlich die Übermachtstellung von *whiteness* in der Kolonialzeit und führt auch die bisher vernachlässigte Klassenproblematik innerhalb der französischen Kolonialgesellschaft ein.

Wie sich zeigt, kritisiert der Film zwar die „rassische“ Segregation und die hegemonialen Strukturen der Kolonialgesellschaft, doch gleichsam beschreibt er den Status des Empires als unbestritten - ökonomisch und in seiner Funktion. Zudem entkoppelt er die zentralen Charaktere von der gewöhnlichen „indochinesischen“ Bevölkerung und von ihren Konflikten mit der Kolonialmacht. Somit thematisiert der Film zwar *racial-conflicts* der damaligen Zeit, zeichnet die *Anderen* jedoch als völlig angepasst und assimiliert an die französische Kultur. Diese *Andersartigkeit* wird feminisiert, mit Begriffen der Schwäche beschrieben und die emotionale Abhängigkeit des *Chinaman* wiederholt unterstrichen. Durch solche Mittel wird aus postkolonialer Perspektive die Bedrohlichkeit des männlichen *Anderen* abgeschwächt (siehe Kapitel 6).

Die kolonialen sexuellen Tabus stehen im Vordergrund, und die Schwierigkeit der *interracial love* in der damaligen Zeit wird verdeutlicht. In der bemerkenswerten Kombination eines weißen Mädchens mit einem asiatischen Mann wird die koloniale Geschichte aus westlicher, weiblicher Sicht vergeschlechtlicht. Leider endet auch in dieser Kombination *métissage* unglücklich. Der konservativen Engstirnigkeit der Kolonialgesellschaft der 1920er wird der emanzipierte Zugang zu selbstbestimmter Sexualität des Mädchens gegenübergestellt. Dies passiert aber durch die visuelle Ausbeutung des weiblichen Körpers.

9.4. *Deux frères* – Annaud 2004

Regie: Jean-Jacques Annaud

Drehbuch: Alain Godard, Jean-Jacques Annaud, Julian Fellowes

DarstellerInnen: Guy Pearce, Freddie Highmore, Jean-Claude Dreyfus, Mai Anh Le, Philippine Leroy-Beaulieu,...

Musik: Stephen Warbeck

Drehorte: Kambodscha, Thailand, Frankreich

Deux frères, eine weitere Produktion Annauds zum Thema Kolonialismus und Indochina, spielt im Khmer-Reich von Französisch-Indochina, dem heutigen Kambodscha. Der Film erzählt die Geschichte der zwei Tigerbrüder Kumal und Sangha, die unter den Tempelruinen im kambodschanischen Urwald aufwachsen, bis zum Tag der Ankunft eines englischen Jägers und Plünderers, der die beiden Tigerbabies trennt und ihre Dschungelidylle zerstört. Während Kumal an den Zirkus verkauft wird, landet Sangha vorerst im Haus eines Regierungsbeamten. Aus der Sicht der zwei Tiger folgt der Film nicht nur ihren unterschiedlichen Schicksalen bis zu ihrer Wiedervereinigung und gemeinsamen Flucht in die Wildnis, sondern schreibt den Tieren mehr Intelligenz, Spürsinn und Sensibilität zu als den meisten menschlichen Charakteren. Das familienfreundlichen Abenteuererepos fordert so mittels einer Humanisierung der Vierbeiner einen bewussteren Umgang mit der vom Aussterben bedrohen Raubkatze, dem *last lord of the jungle*.

Deux frères ist genretechnisch ein Melodram (siehe Kapitel 2.2.).

Inhalt und Repräsentation

Der Film beginnt mit Einstellungen einer romantischen Idylle in der Wildnis um die alten Tempelruinen im südostasiatischen Kambodscha. Von heroischer Musik begleitet, zeigen sich die Tiere als einzige Bewohner der geschichtsträchtigen Artefakte menschlicher Errungenschaften. Ihrem ruhigen Leben wird jedoch von einer herannahenden Karawane von illegalen Plünderern und Grabräubern unter der Leitung des Engländers Adain McRory ein Ende gesetzt, als dieser ihren Vater tötet. Die

Tigermutter kann mit Sangha flüchten und Kumal, der nicht folgen kann, wird von Aidan in ein nahegelegenes Dorf kooperierender Indigener mitgenommen. Dort angekommen wird McRory, vom Anführer des Bergstammes verraten, aufgrund des illegalen Diebstahls von den französischen Behörden verhaftet und muss das kleine Tigerbaby schweren Herzens zurücklassen. Kumal wird daraufhin an den Zirkus verkauft, wo er nun einsam und misshandelt sein Dasein fristet, bis er eines Tages in die Kampfarena geschickt wird.

McRory kann sich unterdessen durch ein kleines Abkommen mit dem französischen Administrator Eugene Normandin freikaufen. Bei einem für die kambodschanische Exzellenz organisierten Jagdausflug findet der kleine Raoul, Eugenes Sohn, den kleinen Sangha versteckt in einer Höhle und nimmt ihn als sein neues Haustier auf. Der verspielte Tiger wächst zu einem kleinen Raubtier heran und muss sein neues Zuhause aus diesem Grund schon bald wieder verlassen. Eingereiht in die Sammlung seltener Tierarten der subterranean Menagerie, wird Sangha zu einem Geschenk für seine Exzellenz. Erst in einen winzigen Käfig gesperrt, wird er später zum Schaukampf in die Arena geschickt, um dort auf seinen lange vermissten Bruder zu treffen. Gemeinsam können die beiden Tiger entkommen. Im Stil der Westernfilme, unterlegt mit heiterer Musik, starten die beiden Tiere Raubzüge auf Busse und Häuser. Aus Angst vor den herumlaufenden Tigern, die niemals lernten ihr Futter selbst zu fangen, entsendet die lokale Bevölkerung McRory mit der Aufgabe, die beiden Tiger zu erlegen. Doch als es im Dschungel zum Wiedersehen zwischen Aidan und Kumal kommt, hindern ihn seine Gewissensbisse daran abzudrücken und er beschließt nie wieder zu jagen. Die beiden nun majestätischen Tigerbrüder kehren an den Platz ihrer Kindheit zurück, wo sie schlussendlich auch wieder ihrer Mutter begegnen. Im Epilog betont der Regisseur die Dringlichkeit mit der diese Tiger, *the greatest of the great cats*, vor ihrem größten Feind dem Menschen und vor dem Aussterben geschützt werden müssen.

Narration/Dramaturgie

Fünfaktstruktur:

1.Akt: Problementfaltung (Sequenz Nr.1-Nr.5; 00:00-19:57)
2.Akt: Steigerung der Handlung (Sequenz Nr.6–Nr. 29; 19:57-01:06:09)
3.Akt: Krise und Umschwung (Sequenz Nr.30-35; 01:06:09-01:24:44)
4.Akt: Retardierung (Sequenz Nr.36-Nr.40; 01:24:44-01:37:17)
5.Akt: Auflösung/Ende (Sequenz Nr.41-Nr.43; 01:37:17-01:44:18)
Abspann: Sequenz Nr. 44; 01:44:18

Der Film weist eine chronologische Erzählstruktur auf, die sich über die Zeit von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter der beiden Tiger zieht.

Die Erzählung, die im Dschungel beginnt und endet, wechselt zwischen den Schicksalen der beiden Protagonisten, wodurch sich zwei Haupterzählstränge ergeben. Durch eine Humanisierung stellen die Tiere zentrale Identifikationsfiguren für die ZuseherInnen dar. Doch die Perspektive der Tiger ist vorrangig auf den Tier-Natur/Mensch-Tier Kontakt konzentriert, während es Aidan McRorys Blickwinkel ist, der die restliche Geschichte leitet. Seine Perspektive stellt somit im Hinblick auf die Vorgänge der menschlichen Charaktere den roten Faden der Narration dar.

Figuren und AkteurInnen mit Fokus auf Frauenbilder

Aidan McRory bringt als ein zentraler Charakter eine menschliche Perspektive in den Film, doch ist er keine durchgängige Identifikationsfigur. Als ehemaliger Jäger und Buchautor ist Aidan auch in Indochina bekannt, was ihm einigen Ärger erspart. Seine anfängliche Profitgier steht im Kontrast zum liebevollen Umgang mit dem kleinen Tigerbaby. Er entwickelt nicht nur ein Verantwortungsgefühl den Tigerbrüdern sondern auch den Statuen gegenüber. Denn durch die Annäherung mit der Tochter des kambodschanischen Dorfoberhauptes wird ihm schlussendlich bewusst, dass auch die

Statuen im Dschungel „leben“.

Naï-Rea, Tochter des Dorfoberhauptes, besetzt eine privilegiere Position als die restlichen DorfbewohnerInnen und konnte in der Schule australischer Priester die englische Sprache studieren. Als Dolmetscherin ihres Vaters lernt sie Aidan kennen. Obwohl sie die väterliche Geldgier und Aidans Plünderungen der Tempelanlagen verurteilt, hilft sie McRory beim Diebstahl weiterer Statuen. In der zurückhaltenden, südostasiatischen Dorfschönheit findet Aidan eine Ansprechpartnerin.

Raoul Normandin ist Sohn des manipulativen Administrators Eugene Normandin. Als hingebungsvoller Freund von Sangha kann er gemeinsam mit Aidan die beiden Tiger retten.

Raouls Mutter, Mathilde Normandin, scheint als attraktive und eloquente Partnerin des Administrators nicht nur in der Ehe etwas unzufrieden, sondern auch mit dem Leben in Indochina, das sie um jeden Preis verlassen möchte. Durch ihre Rolle als respektable Ehefrau, unterstützt sie die Projekte ihres Mannes tatkräftig und wird im Gegenzug von Mr. Normandin bewundert. Doch obwohl sie bei Bedarf ihre Reize einsetzen kann (z.B.: für die Sache ihres Gatten) weiß sie auch wann Zurückhaltung angebracht ist. Ihre Aufmerksamkeit gilt dennoch vor allem ihrem Sohn und dem Hund Bitzy. Als eines Tages der attraktive, wortgewandte Aidan auftaucht, ist sie sichtlich angetan und vermutet fälschlicherweise eine gegenseitige Anziehung.

Paulette ist die französische Begleiterin des Khmer-Prinzen. Sie ist die einzige Frau im Film, deren Kontext kurz illustriert wird. Doch ihre Beschäftigung als ehemalige Tänzerin des Moulin Rouge in Paris wird von Aidan und Mathilde abwertend kommentiert (Nr. 17). Wenn sie nicht Dekor für den Khmer-Prinzen ist (Nr. 17,19, 28, 35), lässt sie ihre tollpatschige, naive Art zur Witzfigur des Films werden, die durch ihre Art sich zu kleiden noch unterstrichen wird (zwei Zöpfe, Abb. 30). Ihre Gründe und Absichten werden kaum beleuchtet und so erscheint sie als die immer-lächelnde, kindliche feine Dame, deren vornehme Affektiertheit im exotisch-wilden Kontext fehl am Platz wirkt.

Seine Exzellenz der Khmer-Prinz scheint oberflächlich und gelangweilt, doch durchschaut er die vorgetäuschten Gefälligkeiten von Eugene Normandin. Er kämpft mit dem angetretenen Erbe seines Vaters und sieht in Sangha seinen einzigen wahren Ansprechpartner. Seine Hingabe gilt eher dem Tiger im Keller, dem er sogar ein diamantbesetztes Collier schenkt, als seiner Begleiterin Paulette, die er genervt und abwertend behandelt oder ignoriert.

Madame Zerbino, als schwangere Partnerin des Zirkusdompteurs, hat klar nordafrikanische Wurzeln (im Film nicht angesprochen). Ihre finanziellen Ängste lassen ihr wenig Herz für die Tiere, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdient. Bei den geschäftlichen Verhandlungen und bei den Zirkusaufführungen ist sie nicht zu sehen.

Kritische Betrachtungen

Der Film zeichnet die familiäre Bande der beiden Brüder, die Liebe ihrer Mutter und die Sensibilität der Tiger. Annaud verdeutlicht durch Kumal und Sangha, dass Tiere Gefühle und charakterbezogene Eigenheiten besitzen und, wie der Mensch, von Liebe und Zuneigung profitieren. Wie Kumal, der im Gegensatz zu seinem anfangs schüchternen, behutsamen Bruder mutig und abenteuerlich ist, wird er durch die wiederholten Misshandlungen zum eingeschüchterten, verängstigten Tier.

Vor allem durch die starke Humanisierung der Tiere wird *Deux frères* zum Kinderfilm. Annaud porträtiert im Gegensatz zu den Tieren plakative, platte Menschencharaktere, die mit Ausnahme von McRory - der verstehen lernt sowohl Tiger als auch Statuen in Frieden zu lassen - keine Persönlichkeitsentwicklung durchlaufen. So wirken die menschlichen Figuren im Gegensatz zu den Tigern blockiert, steif und unbeweglich in ihren Gedankengängen. Denn obwohl Annaud ansatzweise versucht die französische Kolonialherrschaft anzuprangern und ein Bewusstsein für die Erhaltung der alten Khmerartefakte zu wecken, sind die Pole von Gut und Böse klar und in stereotypen Rollen definiert. Durch den Fokus auf die Tiere geraten andere wichtige Faktoren in den Hintergrund und eine generelle Ignoranz gegenüber der indigenen Kultur der Bergstämme, als auch gegenüber dem historischen Kontext der Ruinen wird demonstriert. Obwohl die Statuen und Basreliefs integraler Faktor der Erzählung sind,

werden sie weder im Detail gefilmt noch ihre Geschichte erzählt. Damit untergräbt Annaud ihre historische Bedeutung und unterstreicht lediglich ihren beachtlichen Verkaufswert, um den damals blühenden illegalen Handel mit den Artefakten zu erklären.

Weiter ist Annauds Versuch kulturelle, südostasiatische Traditionen einzuweben auf die Sprache beschränkt, die von den DorfbewohnerInnen als auch von den kolonialen Offizieren gesprochen wird. Ihre Probleme und Kämpfe mit der Kolonialmacht werden nicht thematisiert. Einige Aussagen des Khmer-Prinzen deuten zwar die koloniale Problematik der damaligen Zeit an, wie seine politische Entmachtung und Reduktion auf repräsentative Tätigkeiten (vgl. Kapitel 4.1), doch darauf wird nicht weiter eingegangen.

Die indigenen Bergstämme werden, repräsentiert durch das Dorfoberhaupt, als hinterhältig, geldgierig und ängstlich gezeichnet. Sie besitzen kaum Kenntnisse über den Wert der Schätze in ihren Wäldern und ihr Feind ist nicht die französische Kolonialmacht, sondern die Natur mit ihren gefährlichen Raubkatzen, die sie jedoch nicht ohne Hilfe des weißen Mannes bezwingen können. Als Dank werden McRory nur noch mehr Tempelschätze zugesprochen.

9.4.1. Analyse der filmischen Frauenbilder in *Deux frères*

Ich konzentriere mich im Folgenden rein auf die Darstellung der menschlichen Charaktere in Annauds Film. Durch Aidan McRory als zentraler Charakter ebendieser, folgt *Deux frères* seiner männlichen Sichtweise und Blickstruktur, die in einigen Szenen besonders deutlich wird und den Frauencharakteren wird nur selten die Macht des Blickes zugeschrieben (siehe Kapitel 7).

Frauen wird in *Deux frères* überdies keine eigenständige, unabhängige Rolle zugeschrieben. Jeder weibliche Charakter ist durch ihren Partner, oder in Naï-Reas Fall erst durch ihren Vater, dann durch Aidan, definiert. Vor allem die alltäglichen Tätigkeiten der exotischen Frauen (Naï-Rea und Madame Zerbino) werden gänzlich ausgespart. Auffallend ist auch, dass die wenigen Frauen bis auf Mathilde nicht namentlich erwähnt werden (wie Paulette und Naï-Rea) oder, wie bei Madame Zerbino, deren Name

Anzeiger ihrer Partnerschaft ist, was die weibliche Abhängigkeit von den männlichen Charakteren unterstreicht.

Die Frauenfiguren in *Deux frères* sind somit größtenteils dekorativ und kaum handlungsleitend. Die weiße Frau tritt als Ehefrau (Mrs. Normandin) oder Partnerin (Paulette und Madame Zerbino) auf - Madame Zerbino stellt als Französin maghrebinischer Abstammung einen Sonderfall dar, den ich nur kurz erwähnen möchte, da sie die einzige Darstellerin nordafrikanischer Herkunft ist, die in den analysierten Filmen vorkommt. Wenn ihre Rolle als (werdende) Mutter nicht hervorgehoben wird (durch Fokus auf ihren schwangeren Bauch oder später auf das Baby in ihrer Hand), ist sie als zornig und hitzig dargestellt. Ihr scheinbar gegensätzliches Portrait als fruchtbare, schweigende Ehefrau und Mutter, die als Dekor im Bild dient, oder das einer temperamentvollen Furie lässt ihr trotz allem so gut wie keinen Raum in der filmischen Narration.

Bemerkenswert ist auch die Beziehung der weiblichen Charaktere zu den Tigern, denn alle sind als Kontrahentinnen ebendieser repräsentiert: Nai-Reas Tigerhass, gegründet auf der Verletzung ihres Bruders, Madame Zerbinos finanzielle Ängste um den Zirkus, die die verstörten, widerwilligen Tiger zur Projektionsfläche ihres Zornes machen, Mathilde, die Sangha anfangs wie ihr zweites Kind behandelt, ihn jedoch schlussendlich als Monster bezeichnet und aus dem Haus bringen lässt und zuletzt Paulette, die in Sangha ihren Rivalen um die Anerkennung des Khmer-Prinzen findet.

Dieser Status als Gegnerinnen der filmischen Sympathieträger, Sangha und Kumal, lässt sie von vornherein einen, für die ZuseherInnen, unbeliebteren Platz besetzen.

Die „indochinesische“ Frau

Die indigene, südostasiatische Frau ist im Film durch **Nai-Rea** repräsentiert. Die restliche filmische Präsenz indigener Frauen ist auf einige Sekunden begrenzt: einige alte Dorfbewohnerinnen und kleine Mädchen (beim Schaukampf, im Kinderchor) sowie Bergdorfbewohnerinnen in Massenszenen.

Nai-Reas Position ist von Beginn an klar definiert: als Übersetzerin ihres Vaters und

Vermittlerin zwischen den Kulturen. Sie überbringt und übersetzt für Aidan und die ZuschauerInnen Botschaften ihres Vaters, Bruders oder der Dorfgemeinschaft (Sequenz Nr. 7, 14). Wenn sie keine Nachrichten überbringt, antwortet sie auf Aidans Fragen (Nr. 14) oder lobt seine „noble“ Tätigkeit als Jäger (Nr.14, 27). So geht ihre Funktion kaum über jene der Übersetzerin hinaus, denn von sieben Sequenzen in denen sie vorkommt, schweigt sie in vier. Interessanterweise sind in diesen vier Sequenzen (Nr. 17,35,37 und 38) weitere europäische Charaktere involviert, in deren Anwesenheit sie niemals spricht. So scheint es, dass Näi-Rea in der Öffentlichkeit keine Stimme besitzt, nicht antwortet oder widerspricht. In der zweiten Hälfte des Films ist sie gänzlich verstummt und Aidan spricht nun an ihrer Stelle (Nr. 37).

Doch ihr Schweigen ist nicht bedeutungslos. Hier ist Sequenz 17 (42:55-44:49) von besonderem Interesse, die Unklarheit bezüglich der Interpretation aufwirft.

Sequenz 17: Für seine Exzellenz wird ein Jagdausflug organisiert, um ihn für die Unterzeichnung der *Normandin-Route* (eine Straße quer durch die Wildnis zu den alten Khmertempeln) zu gewinnen. Näi-Reas Aufgabe den Kinderchor zu leiten, erfüllt sie pflichtbewusst und konzentriert (Abb. 26). Als McRory beginnt mit ihr zu sprechen und sie bittet ihn zu den Tempeln am Fluss zu führen, schweigt sie und ignoriert bestimmt seine Kontaktversuche. Einige Sequenzen später (Sequenz Nr. 27) wird klar, dass sie Aidans Bitte nachgekommen war und die beiden treiben gemeinsam, mitsamt einer großen Buddhastatue, auf einem Boot den Fluss hinab (Abb. 27). So inszeniert kann ihr Schweigen als Zustimmung gelesen werden und suggeriert eine passive Bereitschaft, die wie folgt erneut aufgegriffen wird:

Im Gespräch mit Raoul enthüllt Aidan, dass er von nun an Tiger und Statuen in Frieden lassen wird, dass er nach England zurückkehren und dort die Frau seines Herzens heiraten wird (Nr. 38). Es ist deutlich, dass es die im Hintergrund andächtig betende Näi-Rea ist, die er meint. Ihre Zustimmung hierzu und ihre Wünsche im Allgemeinen bleiben den ZuseherInnen verborgen, denn Näi-Rea schweigt.

Im gesamten Film äußert sie niemals persönliche Einstellungen oder Gefühle. Ihre Meinung ist entweder durch eine Botschaft überlagert, die sie überbringt oder emotional besetzt, wie ihre Herzlosigkeit gegenüber den Tigern, die sie durch die Verwundung ihres Bruders erklärt.

Die „indochinesische“ Frau wird in Annauds Film somit nicht als eigenständige, autonome Persönlichkeit dargestellt, denn sie ist entweder Hintergrunddekor, verschwindet in der Masse oder ist Überbringerin von Botschaften. Oberflächlich scheint Nāi-Rea eine Stimme zugesprochen, doch eine mit der sie sich nicht selbst ausdrücken kann. Diese Darstellung gibt ihr keinen Raum sich selbst zu behaupten. Nāi-Rea, als Repräsentantin der südostasiatischen Frau, fällt so in Spivaks Kategorie des schweigenden, subalternen, weiblichen Subjekts, das durch die angewendeten Repräsentationstechniken keine Möglichkeit besitzt ihre Spezifität zu behaupten (siehe Kapitel 4.3.3).

Als anmutige, schweigende Exotin, wird ihre filmische Anwesenheit überdies immer vom weißen, „noblen“ Jäger McRory begleitet, der ihr Dorf vor den gefährlichen Raubtieren der Wildnis rettet. Aidan legitimiert so ihr Erscheinen am Bildschirm. Ihre Zurückhaltung und exotische Schönheit, ihr Phlegma und ihre Passivität erinnern an Tajimas Beschreibung der Repräsentationen asiatischer Frauen im westlichen Kino (siehe Kapitel 7.2.5). Ohne sexuelle Konnotationen, auf die der Film verzichtet, scheint Nāi-Rea wie die kindertaugliche Version einer *Lotus Blossom*. Nāi-Rea dient dem weißen Mann und seinen Interessen, indem sie Aidan, entgegen ihrer Überzeugung hilft, Statuen aus dem Dschungel zu entfernen. Dies passiert auf Anordnung ihres Vaters. Dadurch zeichnet Annaud die patriarchalen Strukturen der indigenen Gesellschaft und positioniert Nāi-Rea in einer untergeordneten Stellung.

Die weiße Frau

Mathilde als Ehefrau des Administrators und Paulette als Begleiterin des Khmer-Prinzen repräsentieren die französische Frau im Film.

Mathildes aktive Funktion ist jene der respektablen, kolonialen Ehefrau und der fürsorglichen Mutter. Mit ihrer Zielstrebigkeit verfolgt sie das Projekt ihres Mannes, um eines Tages nach Paris zurückkehren zu können, da ihr Indochina verhasst ist (Abb. 32). Sie kann so als *Agentin of the white man's mission* beschrieben werden (vgl. Slavin 2001: 18). Dennoch ist ihre Hauptaufgabe jene der Mutter (Nr. 19,21,29,35) für Raoul und Bitzy, wie zeitweise für Sangha (Abb. 31). Ihre Wünsche richten sich so nach dem

Wohl der Familie, denn eigene Interessen und ihre Tätigkeiten im Alltag werden nicht beleuchtet. Ein klischeehaftes Bild der weißen, kolonialen Ehefrau wird gezeichnet, deren Zeit und Energie allein auf die Familie fokussiert sind.

Auffallend ist auch ihre feindselige Haltung gegenüber Paulette, die sie im Gespräch mit Aidan äußert (Nr. 17). Die beiden Frauen interagieren innerhalb der filmischen Narration nicht, selbst wenn sie sich am selben Ort befinden. Doch auch kein einziges Treffen der beiden Frauen mit Naï-Rea ist inszeniert.

Paulette (Abb. 29) hat keine handlungsrelevante Position inne. Ihr Wunsch nach Anerkennung und Aufmerksamkeit wird ihr nicht gewährt und sie scheint den herablassenden, erniedrigenden Ton seiner Exzellenz, dem sie sich unterordnet und der in ihrer Beziehung die gesamte Macht innehat, kaum zu bemerken. Ihr geminderter Status in der Kolonialgesellschaft wird durch ihre ehemalige Tätigkeit als Tänzerin unterstrichen. Paulettes Unpässlichkeit und Einfältigkeit akzentuieren einerseits die Intelligenz und den Weitblick des Prinzen, doch andererseits untergräbt sie seine Authentizität.

Paulette ordnet sich so in Eades dritte Kategorie von Frauen im kolonialen Kino ein: die Frau europäischen Ursprungs, verortet zwischen dem kolonisierten weiblichen Subjekt und der sittlichen Ehefrau (siehe Kapitel 7.3.1).

Deux frères fördert, im Mulvey'schen Sinn, eine Identifikation mit dem männlichen Protagonisten Aidan McRory, der in einigen Sequenzen deutlich den Blick der Kamera lenkt. Durch die marginale Bedeutung der Frauen für die filmische Handlung findet sich genau jene Dialektik zwischen aktiv/männlicher Narration und passiv/weiblichem Spektakel, die in Bezug auf Mulvey bereits thematisiert wurde. Denn obwohl die Frau im Film nicht als erotisches Objekt männlicher Schaulust konzipiert ist, ist sie dennoch als Blickobjekt inszeniert und mit der Mulvey'schen *to-be-looked-at-ness* codiert (siehe Kapitel 7.1).

Die Analyse zeigt sich, dass Annauds Film mit den drei weiblichen Charakteren drei unterschiedliche Frauenbilder transportiert, die Eades Typisierung im Kolonialkino entsprechen (vgl. Eades 2006: 254f.): Erstens die koloniale, respektable Ehefrau (Mathilde), die exotische Schönheit (Naï-Rea) und drittens die Frau europäischen Ursprungs mit gemindertem Status (Paulette) (siehe Kapitel 7.3).

10. Ergebnisse der Filmanalysen

Bevor ich genauer auf die Ergebnisse meiner Analyse eingehe, erachte ich es als wichtig zu betonen, dass es nicht Ziel war eine *einzig*e Lesart der Filme ausfindig zu machen. Meine Auslegung des filmischen Materials soll dagegen als Teil multipler und vielfältiger Interpretationsmöglichkeiten betrachtet werden, da diese immer von persönlichen Dispositionen und Erfahrungen der BetrachterInnen abhängig sind. Zudem soll keine „wahre“ und korrekte Darstellungsweise der Frauen propagiert werden. Dementgegen möchte ich auf die kulturellen Inszenierungen von Weiblichkeit hinweisen, die Frauen reduzieren, marginalisieren oder dem Bestreben zuwiderlaufen, die Geschichte des Kolonialismus zu vergeschlechtlichen.

Die eben diskutierten filmischen Werke zeichnen sich durch einen stark unterschiedlichen Zugang zur Thematik des französischen Kolonialismus aus. Die Kolonialherrschaft geht in drei Filmen der Auswahl dem Ende zu, einzig in *Deux frères* wird dahingehend keine Referenz gemacht. In der restlichen Filmauswahl reisen die zentralen Charaktere nach Europa ab, entweder angesprochen oder abgebildet. Dies symbolisiert das Ende einer Ära und deutet die Unabhängigkeit Südostasiens an. Den neuen Nationalstaaten wird jedoch in allen Produktionen kein von Frankreich unabhängiger Status zugesprochen. Jene Filme, die das Ende der Kolonialzeit ansprechen, sparen ein Portrait des „danach“ aus. Zudem suggeriert die stets traumatische „Rückkehr“ nach Frankreich ein „Heimkommen“ zu den „wahren“ Wurzeln. Dies deutet in ambivalenter Weise den Verfall der Kolonie an, die die Filme gleichsam mit ihren Repräsentationen zu verewigen beabsichtigen.

Eine Widersprüchlichkeit ergibt sich hierbei auch in Bezug auf die kulturelle Sphäre. Die „Heimreise“ steht im Kontrast zur Selbstbeschreibung einiger Protagonistinnen, die sich wiederholt als „*une asiat*e“ (*Indochine, L'Amant*) bezeichnen. Wargnier und Annaud versuchen damit die Charaktere *dazwischen* zu positionieren, zwischen den Kulturen und den Welten. Dadurch werden die ProtagonistInnen zu *Anderen* in der eigenen sowie in der südostasiatischen Kultur. Wie anhand von Caroline Eades (2006) Unterscheidung des kolonialen und postkolonialen Films (siehe Kapitel 2.2.2)

beschrieben, zeigt sich die Inversion des *Othering*-Schemas. Es gilt nicht mehr die „indochinesische“ Bevölkerung als *Andere* zu markieren, sondern die französischen ProtagonistInnen in der ehemaligen Kolonie selbst als *anders* zu charakterisieren (vgl. Eades 2006: 159). Integraler Faktor ist, dass ausschließlich weibliche Charaktere gleichsam Identität und Alterität darstellen. Männliche Figuren hingegen sind stets fest verortet in der jeweiligen Kultur, wie Pierre, die französischen Soldaten, Aidan, die indigenen Männer auf den geheimen Inseln von Halong Bai, wie Guy oder auch Tanh, um nur einige zu nennen. Lediglich der *Chinaman* widerspricht als assimilierter Indigener dieser Aussage. Um kurz an seine Repräsentation zu erinnern, zeigt sich, dass er mit weiblichen Attributen belegt, als schwach, unmännlich und feminisiert dargestellt wird.

Es hat in den postkolonialen Produktionen den Anschein, als ob die französische Frau, anstatt wie im Kolonialfilm üblich als *agent of destruction of the white man's mission* (siehe Kapitel 7.3.1), als Vermittlerin zwischen Frankreich und Südostasien fungiert. Die Selbstwahrnehmung als „*une asiatique*“ zeigt sich allerdings kaum in der Ausübung südostasiatischer Traditionen oder Rituale, sondern scheint vielmehr auf geografischen Koordinaten zu basieren. Als oberflächliches Etikett beschreibt die gefühlte *Andersartigkeit* so eine weltoffene französische Bevölkerung, anstatt ebendiese den ZuseherInnen näher zu bringen.

Ein weiterer Kritikpunkt ist die unhinterfragte französische Präsenz in Indochina. In allen Werken wird das Empire in seiner Form und Funktion als gegeben repräsentiert ohne auf dessen konfliktreiche Entstehungsgeschichte zu verweisen, die Frankreich überhaupt erst nach Indochina brachte. Durch eine Identifikation der ZuseherInnen mit den ProtagonistInnen der Filme wird ihre moralische Verantwortung ausgelagert. Angeklagt werden dementsprechend Regierung und MachthaberInnen, die niemals zu sehen sind und deren Namen unerwähnt bleiben. Diese Abwesenheit von politisch Verantwortlichen verhindert eine profunde Kritik an Frankreichs kolonialen Machenschaften, indem sich die Beanstandungen gegen Personen und eine Administration richten, die nicht nur von der filmischen Narration abgekoppelt sind, sondern durch ihre Identitätslosigkeit auch von der Geschichte Frankreichs. Die

Gräueltaten, die die Kolonialmacht an der „indochinesischen“ Bevölkerung verübt werden so den historischen Bezug zur modernen Nation Frankreichs.

Weiter zeigt sich, dass die Filme wiederholt auf pittoreske Landschaftsaufnahmen zurückgreifen, die in Kombination mit musikalischen Elementen ein nostalgisches Bild der Kolonialzeit entwerfen. Norindrs These des *colonial phantasmatic* (siehe Kapitel 8.1) bestätigt sich somit in meiner Filmauswahl. Die Illusion der ungetrübten Kolonialidylle wird in den rezenten Produktionen dennoch gebrochen. Den Filmen ist gemein, dass sie versuchen auch Konflikte der damaligen Zeit aufzuzeigen. *L'Amant* thematisiert die segregative Politik der französischen Herrschaft und spricht die Klassenfrage innerhalb der Kolonialgesellschaft an. *Indochine* zeigt am Rande die Ausbeutung der indigenen Bevölkerung und kritisiert den Rassismus der damaligen Zeit. *Deux frères* stellt die plötzliche Machtlosigkeit der indigenen Elite dar, die durch die französische Vorherrschaft ihrer politischen Funktion beraubt wurden. *Diên Biên Phú* versucht das unnötige Blutvergießen im ersten Indochinakrieg und die perfide Kriegspolitik der französischen Regierung anzuprangern. Die gängige Trope des Kolonialkinos, die eine heile, „bessere“ Welt in den Kolonien porträtiert, wird so aufgeweicht und macht einem kritischeren Zugang Platz.

In einigen Filmen wird demgemäß Widerstand gegen die Kolonialpolitik dargestellt. *Indochine* zeigt durch die reisende Theatergruppe das subversive Potenzial der indigenen Bevölkerung. Das Mädchen in Annauds *L'Amant* rebelliert gegen die gesellschaftlichen Normen und in *Diên Biên Phú* verhöhnt die Eurasierin die französische Kolonialgesellschaft. Diese Filme enthalten somit klar kritische Elemente. Dennoch wird die Ausbeutung der indigenen Bevölkerung kaum thematisiert und größtenteils komplett ausgeblendet, wie in *L'Amant*, *Diên Biên Phú* und *Deux frères*. Einzig Wagniers Film widmet sich den Ungerechtigkeiten und dem Unabhängigkeitskampf der „indochinesischen“ Bevölkerung. Doch tut er dies aus der Perspektive der weißen Protagonistin Eliane.

Nicht nur *Indochine* greift auf die Perspektive eines weißen westlichen Charakters zurück. In meiner gesamten Filmauswahl sind die primären Identifikationsfiguren, die TrägerInnen des Blickes und der Handlung europäischer Herkunft. Durch diese

„koloniale“ Sichtweise wird erneut der französische Blickwinkel auf die Geschehnisse reproduziert. Die *Anderen* werden so marginalisiert und wiederholt auf Statistenrollen reduziert. Das traditionelle Schema des *interracial lookings* (siehe Kapitel 7.2.2) findet aber nur in abgewandelter Form Anwendung, da die Kolonisierten humanisiert und zu Sympathieträger werden.

Als wichtiges Element hierbei erachte ich den Einsatz einer *voice-over* im Großteil der Filme. Durch dieses stilistische Mittel wird eine französische Omnipräsenz vermittelt, die auch in visueller Abwesenheit französischer Charaktere präsent ist. Diese auditive Macht stößt auf Spivaks Unterscheidung zwischen *to speak for* und *to represent*. Ihr Ansatz des *worlding* wird folglich relevant (siehe Kapitel 4.3.3). Der Verantwortung, der man sich beim Welt-Machen zu stellen hat, ist auch bei filmischen Produktionen nachzukommen. So scheint die hegemoniale Repräsentationspolitik vielfach in jenen Filmen, die eine identifikatorische und auditive Übermacht französischer Figuren darstellen, in abgewandelter Form weiter anzudauern. Leider fallen alle der hier analysierten Filme in dieses Schema. Die rezenten französischen Filme entwerfen demnach keinen multiperspektivischen Blick in die koloniale Vergangenheit, sondern verfestigen vielmehr die „denkwürdige“ Präsenz Frankreichs im ehemaligen Indochina, im Positiven wie im Negativen.

10.1. Phlegma, Rivalität und Emanzipation.

Frauenbilder im französischen postkolonialen Film

Es lässt sich positiv hervorheben, dass in zwei Filmen (*L'Amant* und *Indochine*) eine Protagonistin die Handlung leitet. Diese Produktionen unterscheiden sich von den männerdominierten Filmräumen von *Diên Biên Phú* und *Deux frères*, indem sie die weiße Frau in die Kolonialgeschichte einschreiben. Der simultane Status der Frau als Unterdrückerin und Unterdrückte wird akzentuiert. Zudem brechen emanzipierte weibliche Figuren, die ihre Sexualität in einem kolonialen Setting selbstbestimmt ausüben können, mit den Konventionen des Kolonialkinos. Die Filme kritisieren damit die patriarchalen Strukturen der damaligen französischen Gesellschaft. Es lässt sich dennoch feststellen, dass diese Kritik immer mit einer Repositionierung der Frau

einhergeht. Eliane, das Mädchen, aber auch die Eurasierin stehen alle *dazwischen*: Doch nicht nur, wie eben angesprochen, zwischen Asiatischem und Europäischem sondern zudem zwischen Männlichem und Weiblichem. Diese Sonderstellung beschert den unabhängigen Frauen allerdings ein schweres Los. Das Mädchen wird zur Einzelgängerin, Eliane geht als emanzipierte Frau ohne Partner durchs Leben und die Eurasierin steht geächtet außerhalb der weißen Gesellschaft.

Mulveys Auslegung des *melodrama issues* in Bezug auf Filme mit weiblichen Protagonistinnen lässt sich in diesem Kontext gut anwenden (Kapitel 7.2.3). Sie beschreibt die Heldin als unfähig eine stabile sexuelle Identität zu erreichen, da diese auch die männliche Seite ebendieser wiederentdeckt. Dieser Teil ihrer Sexualität wird in der Regel von normierenden Weiblichkeitsentwürfen unterdrückt und äußert sich in einer Metapher von Männlichkeit, dem sexuellen Begehren. Eliane sowie das Mädchen schwanken demgemäß im einen oder anderen Setting zwischen passiver Weiblichkeit und regressiver, aktiver Männlichkeit (siehe Mulvey 1999: 127ff.).

L'Amant und *Indochine* erlauben der Protagonistin zudem kein Happy End, sondern thematisieren vielmehr weibliche Aufopferung und Leiden. So zeigt sich, dass sich die starken Frauen aufgrund ihrer *whiteness* und der damit einhergehenden sozialen Positionierung den patriarchalen Regeln der kolonisierten Bevölkerung widersetzen können. Ihre „eigenen“ Sozialnormen aufzubrechen bleibt ihnen verwehrt. Diese werden zwar kritisiert, die Frauen bleiben aber – meist unglücklich - darin gefangen. Demnach untergräbt das Mädchen zwar die Ordnung der Kolonialgesellschaft, negiert diese Subversion jedoch in Anwesenheit ihrer Familie indem sie den *Chinaman* verleugnet. Aufgrund der sozialen Tabuisierung und Verwerflichkeit ihrer Liaison dementiert sie ihre Liebe zu ihm sogar vor sich selbst. So schafft sie es bis zum Ende des Films nicht aus der patriarchalen und segregativen Struktur der damaligen Gesellschaft auszubrechen.

Ein klassisches Frauenklischee wird in diesen Produktionen großteils vermieden, während in den männlich-dominierten Filmen *Diên Biên Phú* und *Deux frères* stereotype Repräsentationen von Weiblichkeit reproduziert werden. Diese Filme zeichnen maskuline Räume und demgemäß sind alle Handlungs- sowie Blickträger männlich. *Deux frères* stellt hierbei einen Sonderfall dar. An ein Kinderpublikum gerichtet, sind

Handlung sowie Charaktere weniger ausgefeilt als in den restlichen Produktionen. Dies hat besonders stereotype Repräsentationen zur Folge sowohl die Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit betreffend als auch von exotisch und europäisch.

In *Diên Biên Phú* und *Deux frères* entsteht schließlich jene Mulvey'sche narrative Dialektik von männlich/aktiv und weiblich/passiv. Konträr zu den beiden zuvor genannten Filmen wird die Frau darin untergeordnet. Patriarchale und/oder imperialistische Strukturen werden scheinbar unhinterfragt reproduziert. Emanzipierte Frauen haben keinen Platz in der Narration, die auf Männer und ihre Heldentaten fokussiert sind. Dementsprechend wird die Frau in *Diên Biên Phú* zum Prestigeobjekt der französischen Nation und zur Trägerin westlicher Kultur. Doch nicht nur eine Reduktion der weißen Frau ist prägnant, sondern vor allem die der indigenen.

In den frauenzentrierten Filmen gründet die weibliche Prävalenz dagegen auf Kosten der männlichen Charaktere. Diese müssen wie Jean-Baptiste sterben, werden als aggressiv und unmoralisch (Pierre und Guy) oder als schwach und unmännlich (Paul, Raymond und der *Chinaman*) gezeichnet. Ein Gleichgewicht der Geschlechter scheint folglich unmöglich.

Es zeigt sich überdies, dass die weiße Frau wiederholt zur symbolischen Trägerin der französischen Kultur und Nation wird, wie Béatrice mit ihrer Violine oder Eliane als Verkörperung Frankreichs. Doch auch die südostasiatische Frau wird zur Repräsentationsfigur der „indochinesischen“ Bevölkerung, wie Camille im Unabhängigkeitskampf oder Naï-Rea, die als einzige Darstellerin asiatischer Herkunft eine Stimme erhält. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass diese Frauen zu dekorativen Aushängeschildern von Projekten und Machenschaften werden, die im Grunde männlich dominiert sind. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür stellt Béatrice dar. Als Violinistin ist ihre Aufgabe im Film die französische Kultur zu reproduzieren, die als männlich konnotiert dargestellt wird. Das Konzertstück, das sie wiedergibt sowie das große Portrait im Hintergrund der Bühne stammen von männlichen französischen Künstlern. Zudem schreibt die filmische Symbolik ihrer Geige im sinfonischen Dialog die Stimme Frankreichs im ersten Indochinakrieg zu. Im Allgemeinen ist ihre Figur jedoch von der Realität des Krieges und der Politik Frankreichs klar abgetrennt. Beide Bereiche werden im Film als männliche Sphären gezeichnet (Details siehe Kapitel 9.1). Eine ähnliche Beobachtung lässt sich bezüglich der Figuren Eliane und Camille machen.

Camille wird als gefeierte Ikone des Unabhängigkeitskampfes der „indochinesischen“ Bevölkerung inszeniert. Dieser Kampf wird im Film aber von Männern geführt und geleitet, wie von Tanh sowie von den Männern der geheimen Insel und der reisenden Theatergruppe. Auch Eliane verkörpert im Film eine Nation, deren patriarchaler Ordnung sie sich selbst nur schwer widersetzen kann (siehe Kapitel 9.2).

Diese Beobachtungen zeigen, dass die Frau in den behandelten Filmen nur an der Oberfläche der Narration eine machtvolle Position besetzt.

Die Repräsentation der indigenen Frau variiert von der einer zentralen Filmfigur (Camille in *Indochine*) bis hin zu ihrer fast gänzlichen Ausblendung (*L'Amant*). Hierbei ergeben sich zwei Schemen der Inszenierung. Einerseits eine assimilierte und meist desexualisierte Darstellung, die der südostasiatischen Frau eine Stimme und Identität zuschreibt, wie Madame Minh Tam, Shen oder Betty. Andererseits die gängigere Repräsentation einer phlegmatischen, passiven und untergeordneten Weiblichkeit, die zum Schweigen verurteilt wird, wie Cuc, Hoa, die junge Begleiterin der Eurasierin oder Naï-Rea, die nicht für sich selbst sprechen kann. Asiatische Weiblichkeit ist jedoch nicht mehr rein sexuelles Spektakel wie von Tajima und Shimizu angenommen (siehe Kapitel 7.2.5). Vor allem in den männerdominierten Filmen wird von sexualisierten Darstellungen abgesehen.

Die Frau dient nichtsdestotrotz wiederholt zur Befriedigung der Schaulust. Die frauenzentrierten Filme bilden nicht nur die Sexualität der europäischen Frau, sondern auch jene der südostasiatischen viel freizügiger ab (Camilles nackte Brust oder die getriebene Libido von Pierres Tanzpartnerin). Weiter lässt sich beobachten, dass die indigene Weiblichkeit in der Regel an die europäische Person an ihrer Seite gebunden ist. Einzig Camille bricht mit ihrer Mutter sowie mit der französischen Kultur. Doch mit ihrer schlussendlichen Loslösung von den europäischen Charakteren geht ihre filmische Unsichtbar-Werdung einher.

Bemerkenswert ist zudem, dass Camille erst durch Jean-Baptiste zurück zu ihrer Kultur findet. Durch ihre Liaison und seine heldenhafte Rettung von Camille wird diese zur gefeierten Ikone als *princesse rouge*. Sie erreicht so durch einen weißen Mann Status und Anerkennung. Auch Naï-Reas Schicksal entspricht diesem Schema. Der weiße Mann „rettet“ die indigene Frau aus der Anonymität der Bergdorfsgemeinschaft (Abb.

25). Durch ihn erlangt sie Individualität und erhält Zugang zu sozialen und kulturellen Erfahrungen, die ihr sonst wahrscheinlich verwehrt geblieben wären (Abb.28).

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Inszenierung der *Lotus Blossom* in den postkolonialen französischen Filmen eine gängige Trope ist, während das Bild der *Dragon Lady* nicht mehr vorzufinden ist. Die Inszenierung der sexuellen Ausbeutung indigener Frauen soll wahrscheinlich kritisch auf die koloniale Realität hinweisen. Wird ebendiese angedeutet oder gezeigt, bleibt sie unkommentiert stehen. Überdies werden den Frauen in dieser Position keine Stimmen und keine handlungstragenden Rollen gewährt. Ihre Stimmenlosigkeit reduziert sie so auf ihre Rolle als sexuelles Objekt des weißen Mannes und verfestigt das Bild der südostasiatischen Frau als passives Lustobjekt, das sich schweigend ihrem Schicksal fügt.

Wiederholt wird die Kolonialgeschichte aus Sicht der französischen Frau vergeschlechtlicht. Die asiatische Frau findet in diesem Emanzipierungsprozess hingegen kaum Platz. Nicht nur die Verwehrung einer eigenen Stimme marginalisiert sie, zudem ist ihr Handeln für die ZuseherInnen meist schwer nachzuvollziehen: Wie beispielsweise Camilles Entscheidung gegen ihre altes Leben, Madame Minh Tams sture Dominanz oder Nai-Reas Entschluss Aidan zu helfen, die Statuen aus dem Dschungel zu entfernen. Dies passt in Shimizus Schema kolonialer Repräsentation von asiatischer Weiblichkeit, die stets rätselhaft und unverständlich bleiben muss (vgl. Shimizu 2007: 77). Demgegenüber zeigt kein Film der Auswahl ein sensibles Portrait der südostasiatischen Frau oder thematisiert ihre Bürde der *double colonization* (vgl. Ashcroft u. a. 1995: 250), der gleichzeitigen Unterdrückung durch imperiale und patriarchale Ideologien (siehe Kapitel 5.2). Spivaks Kategorie des weiblichen subalternen Subjekts, das am letzten Platz der Hierarchie steht (siehe Kapitel 4.3.3) bestätigt sich somit durch den französischen postkolonialen Film erneut.

Alle in dieser Arbeit behandelten Filme inszenieren Liebesbeziehungen zwischen französischen und asiatischen Charakteren. Vor allem *L'Amant* verdeutlicht die Schwierigkeiten und gesellschaftliche Tabuisierung einer *interracial love affair* in der damaligen Zeit. Demgegenüber wird Camilles und Jean-Baptistes Affaire einzig aufgrund des subversiven Nachhalls angeprangert, nicht bezüglich ihrer *race*. Cuc und Korzeniowskis *Liaison* wird als normal und natürlich porträtiert. Alle diese Beziehungen

nehmen jedoch ein tragisches Ende. Jene Verhältnisse die nicht zerbrechen (Paulette und der Khmer-Prinz oder Aidan und Naï-Rea) sind nur vage angedeutet, niemals abgebildet. Demgemäß lässt sich resümieren, dass *métissage*, egal in welcher Kombination, in den analysierten Produktionen letztendlich scheitern muss oder visuell ausgeblendet wird. Die zukunftsweisende Darstellung einer glücklich endenden *interracial love affair* ist im postkolonialen französischen Film folglich nicht möglich. Auffallend ist insbesondere die völlige Abwesenheit von Liebesbeziehungen zwischen asiatischen Personen.

Im Folgenden möchte ich auf die Beziehung der Frauen untereinander eingehen. Rivalität unter den weiblichen Figuren lässt sich mehrfach beobachten, vor allem unter den französischen Frauen. Diese Konkurrenz dient wiederholt dazu, die Überlegenheit der weißen Protagonistin zu unterstreichen. Die Filmfigur der unterlegenen Rivalin erinnert an Eades Kategorie von Frauen europäischen Ursprungs, die einen geminderten Status in der Kolonialgesellschaft besetzen und ihre Sexualität freizügiger ausleben als die ehrenwerte französische Frau (vgl. Eades 2006: 255). In drei der vier Filme finden sich Frauen, die auf ihre Beschreibung zutreffen. Sie werden vor allem aufgrund ihres Berufes als Tänzerin, Sängerin oder Besitzerin einer Opiumhöhle geringgeschätzt. Ferner weisen ihre charakterlichen Eigenschaften starke Parallelen auf. Dieser Frauentypus ist meist als gesprächig, etwas naiv und einfältig dargestellt. Folglich wird von den ProtagonistInnen des Films und/oder von der Kolonialgesellschaft auf sie herabgesehen.

Somit widerspreche ich Eades These dieser Frauentypus sei auf das Kolonialkino beschränkt (siehe Kapitel 7.3.1). Vielmehr sehe ich in Paulette, Yvette und der Eurasierin jenen Typus in abgewandelter Form verkörpert. Ihre sexuelle Aufgabe als Ersatz asiatischer Prostituerter, die im Kolonialkino zentral war, tritt in den Hintergrund und hat vielfach nur noch metaphorischen Wert. Demnach hat sich die filmische Funktion dieses Frauencharakters verändert. Ihre Rolle im postkolonialen französischen Film ist die der unterlegenen bzw. sittenlosen Kontrahentin der anderen europäischen Frau, gewöhnlich der Protagonistin. Als solche ist sie Zielscheibe abwertender Kommentare innerhalb der Narration, aber auch Montage und Inszenierung sind ihr weniger gutgesinnt. So ergibt sich im französischen postkolonialen Film ein Typus Frau, der im Vergleich zu den anderen Figuren unpassend, naiv oder kindlich wirkt, einen

minderen Gesellschaftsstatus besetzt und sich zum Teil sogar *selbst* unterordnet, wie am Beispiel von Yvette und Paulette deutlich wird. Beide lassen sich von ihrem Partner demütigen, scheinen dies jedoch aufgrund ihrer Naivität selbst nicht zu erkennen. Ihre unvoreilhaftige Inszenierung und Mangelhaftigkeit ihres Filmcharakters unterstreichen im Gegenzug das Bild der vollkommeneren, emanzipierteren, ehrenwerteren Weiblichkeit der anderen französischen Frau im Film. So zeigt sich Elianes Unabhängigkeit und Überlegenheit im Kontrast zu Yvettes Einfältigkeit besonders deutlich (siehe Kapitel 9.2).

Doch auch die Darstellung asiatische Frau dient dazu, das positive Selbstbild der französischen Weiblichkeit zu betonen, wie beispielsweise Camille, die in ihrer filmischen Abwesenheit ihre Aufgabe als Mutter an Eliane übergibt. Diese wird dadurch zur ewigen Mutterfigur hochgehoben. Überdies wird dem Portrait der asiatischen Frau als passiv, schweigend und untergeordnet (bspw. Cuc, Nai-Rea, Hoa oder die verschleierte Braut des *Chinaman*) die Repräsentation der weißen Frau als emanzipiertes, unabhängiges Subjekt gegenübergestellt.

Durch diesen Vergleich wird ein Bild erzeugt, das die weißen Frau mit Attributen von immerwährender Schönheit, Intelligenz, Glamour und Charisma belegt. In frauenzentrierten Filmen wird zudem die Willensstärke und ein fast zwanghafter Individualismus der Protagonistin betont. In den männerdominierten Filmen hingegen liegt der Fokus auf weiblicher Zurückhaltung. Die Stärke der weißen Frau offenbart sich in diesen Produktionen nicht in ihrem Individualismusbestreben, sondern vielmehr darin, dass sie die Projekte der Männer ohne Vorbehalt unterstützt, wie Mathilde in *Deux frères* oder Béatrice in *Diên Biên Phú*.

Im Kontrast zum Kolonialfilm hat die weiße Frau im postkolonialen Film nicht mehr die Rolle der moralischen Eroberung inne (siehe Kapitel 7.3.1), sondern wird vielmehr als visuelles Spektakel inszeniert. Hier zeigt sich die grundlegende Gemeinsamkeit in der Repräsentation der Frauen unterschiedlicher Herkunft. Ob emanzipiert oder den männlichen Strukturen untergeordnet dargestellt, in beiden Fällen werden Idealbilder von Schönheit und von perfektem Aussehen konstruiert. Die Sexualität der Frau, ob weiß oder südostasiatisch, wird demgemäß wiederholt mit der sogenannten *to-be-looked-at-ness* codiert und visuell inszeniert oder fetischisiert (siehe Kapitel 7.1 und 7.2). Ob Béatrice auf der Bühne, der fragmentierte Körper des Mädchens oder Camilles

entblößter Oberkörper, der weibliche Körper befriedigt ungeachtet der Kategorien von *race*, Klasse oder Ethnizität wiederholt die Schaulust.

Andererseits möchte ich die Darstellung starker, unabhängiger Frauencharaktere positiv hervorheben. Mit Eliane, dem Mädchen aber auch Madame Minh Tam und der Eurasierin werden Weiblichkeitsentwürfe gezeichnet, die den Frauen Unabhängigkeit, Willensstärke und einen scharfen Geist zuschreiben.

Obgleich einige Filme auch emanzipierte Frauencharaktere darstellen, zeigt sich allgemein, dass auch filmische Zugänge, die vermeintlich feministische Codes anwenden, stereotypisierte und reduzierende Repräsentationen von Weiblichkeit enthalten können. Das emanzipierte Portrait der europäischen Frau gründet so im postkolonialen Film wiederholt auf der marginalisierenden Darstellung der südostasiatischen Frau. An dieser Stelle möchte ich auf Mohantys Begriff der *globalen Schwesternschaft* verweisen (siehe Kapitel 5.1). Das positive, moderne Selbstbild der weißen weiblichen Identität soll die indigenen Frau nicht exkludieren oder viktimisieren. Demgemäß fordere ich im Sinne Mohantys eine gleichberechtigte Repräsentation der Frau unabhängig ihrer Herkunft.

11. Conclusio

Die im Verlauf dieser Arbeit diskutierten Filmwerke thematisieren die vergangene Ära des französischen Kolonialismus in Indochina. Ihre differenten filmischen Zugänge zur Kolonialzeit zeigen sich auch in ihrer heterogenen Inszenierung von Weiblichkeit. Den Produktionen ist dennoch gemein, dass sie eine französische Vision auf die Vergangenheit favorisieren und die indigene Bevölkerung wiederholt ausklammern. Dementsprechend ist in allen Filmen die primäre Identifikationsfigur weiß und westlich. Durch die Macht über den Blick und die Handlung wird durch die ProtagonistInnen wiederholt die Ausbeutung der indigenen Bevölkerung legitimiert oder ihre Verwerflichkeit abgeschwächt. Obwohl die Filme auch kritische Elemente enthalten, produzieren sie durch Montage, Musik und Inszenierung schließlich ein nostalgisches Bild der ehemaligen Kolonie. Folglich bestätigt sich meine Hypothese, dass der im Zuge dieser Arbeit analysierte Filmkorpus in die Kategorie des *second wave colonial films* fällt.

Zur Beantwortung meiner Forschungsfragen werde ich kurz auf meine Filmauswahl eingehen. Diese beschränkt sich auf zwei weiblich- sowie zwei männlich-dominierte filmische Räume. Ihre Darstellungen von Gender gründen jeweils auf Kosten des anderen Geschlechts. Somit passiert in zwei Filmen eine Marginalisierung der Frau, während die anderen Werke ein positiveres, emanzipierteres Bild der französischen Weiblichkeit abbilden. Der starke Frauenfokus und eine weibliche Identifikationsfigur dieser Filme scheinen die Darstellung von freizügiger Sexualität zu erlauben. Unter dem Deckmantel einer emanzipierten Protagonistin und der Anwendung feministischer Codes wird die Frau, französisch sowie südostasiatisch, als visuelles Spektakel inszeniert.

Der große Unterschied in der Darstellung der französischen gegenüber der indigenen Frau ist das Vermögen der weißen Frau sich zu äußern und eigenständig Individualität zu erlangen. Die gängige Repräsentationspraxis ist einerseits das weibliche südostasiatische Subjekt an die französische Kultur zu assimilieren und zu desexualisieren. Andererseits steht die Darstellung der Zum-Schweigen-Gebrachten, passiven und untergeordneten asiatischen Weiblichkeit. Gleichgültig ihrer Art der Repräsentation dient die indigene Frau in der Regel dazu, das positive Bild der

unabhängigen westlichen Protagonistin zu verstärken. Dieses Bild perfekter weißer Weiblichkeit soll auch von der europäischen Frau minderen Status unterstrichen werden, indem diese als unterlegene Rivalin dient. Vielfach als große, jedoch unwichtige Verliererin der Geschichte ist ihre Person Zielscheibe von Misogynie.

Schlussendlich ist deutlich sichtbar, dass die Kategorien von Gender, *race*, Ethnizität und Klasse bedeutenden Einfluss auf die Repräsentation von Weiblichkeit in französischen Filmen mit kolonialem Setting haben. Es lässt sich ein positiveres Portrait von südostasiatischen Frauen ausmachen, als im Kolonialfilm. Ihr gängigstes Stereotyp ist aber weiterhin jenes von Phlegma, Passivität und Unterordnung. Demnach schließe ich mich Forderungen nach einer angemesseneren Repräsentation von indigener Weiblichkeit an, die weder der männlichen Schaulust dienen, noch im Schatten des emanzipierten Selbstbildes der westlichen Frau stehen soll.

12. Bibliographie

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (1995): *The post-colonial studies reader*. London; New York: Routledge.
- Astier Loutfi, Martine (1996): „Imperial Frame: Film Industry and Colonial Representation“. In: Sherzer, Dina (Hrsg.) *Cinema, colonialism, postcolonialism : perspectives from the French and francophone world*. 1. Aufl. Austin: University of Texas Press. S. 20–50.
- Austin, Guy (1996): *Contemporary French cinema : an introduction*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Beauvoir, Simone de (1981): *Das andere Geschlecht : Sitte u. Sexus d. Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Beauvoir, Simone de (1949): *Le deuxième sexe I*. Paris: Gallimard.
- Bhabha, Homi K (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Bhabha, Homi K (1994): *The location of culture*. London; New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K (1996): „The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism“. In: Baker, Houston A; Diawara, Manthia; Lindeborg, Ruth H (Hrsg.) *Black British cultural studies : a reader*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blum-Reid, Sylvie (2003): *East-West encounters : Franco-Asian cinema and literature*. London; New York: Wallflower Press.
- Brigard, Emilie de (1995): „The History of Ethnographic Film“. In: Hockings, Paul (Hrsg.) *Principles of visual anthropology*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. S. 13–43.
- Brooks, Dwight E.; Hébert, Lisa P. (2006): „Gender, race, and media representation“. In: Dow, Bonnie J; Wood, Julia T (Hrsg.) *The SAGE handbook of gender and communication*. California: Thousand Oaks, Sage Publications. S. 297–317.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York; London: Routledge.
- Castro Varela, María; Dhawan, Nikita (2009): „Europa provinzialisieren? Ja, bitte! Aber wie?“. In: *Femina Politica - Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft*. Heft 2 (Schwerpunkt: Feministische Postkoloniale Theorie: Gender und (De-)

Kolonisierungsprozesse).

- Castro Varela, María; Dhawan, Nikita (2005): *Postkoloniale Theorie: eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Castro Varela, María; Dhawan, Nikita (2003): „Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik“. In: Steyerl, Hito; Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hrsg.) *Spricht die Subalterne deutsch?: Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast. S. 270–290.
- Centre national du cinéma et de l’image animée (2012): *CNC Dossiers - Results 2011*. (Nr. n° 322) Paris.
- Doane, Mary Ann (1995): *The Desire to desire: the woman’s film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eades, Caroline (2006): *Le cinéma post-colonial français*. Paris; Condé-sur-Noireau: Éditions du Cerf; Éditions Corlet.
- Eder, Jens (1999): *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit Verlag.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- Feng, Peter X (2002): „Introduction“. In: *Screening Asian Americans*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. S. 1–18.
- Gaines, Jane (1999): „White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory“. In: Thornham, Sue (Hrsg.) *Feminist film theory a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 293–306.
- Gaston-Mathé, Catherine (2001): *La société française au miroir de son cinéma: de la débâcle à la décolonisation*. Paris: Édition du Cerf.
- Gray, Gordon (2010): *Cinema: a visual anthropology*. Oxford; New York.: Berg.
- Greene, Naomi (1996): „Empire as Myth and Memory“. In: Sherzer, Dina (Hrsg.) *Cinema, colonialism, postcolonialism: perspectives from the French and francophone world*. 1. Aufl. Austin: University of Texas Press. S. 103–119.
- Groth, Sibylle (2003): *Bilder vom Fremden: zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Gunning, Tom (2000): „The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde“. In: Stam, Robert; Miller, Toby (Hrsg.) *Film and theory: an anthology*. Malden; Mass: Blackwell. S. 229–235.

- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2003): „Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik“. In: Steyerl, Hito; Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hrsg.) *Spricht die Subalterne deutsch? : Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast S. 17–37.
- Hagedorn, Jessica (1994): „Asian Women in Film: No Joy, No Luck“. In: *Ms. Magazine*. 4 (4), S. 74–79.
- Haggis, Jane (2003): „White Women and Colonialism: Towards a Non-Recuperative History“. In: Lewis, Reina; Mills, Sara (Hrsg.) *Feminist postcolonial theory : a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 161–189.
- Hall, Stuart (2004): „Das Spektakel des „Anderen““. In: Hall, Stuart; Koivisto, Juha (Hrsg.) *Ausgewählte Schriften 4 Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hamburg: Argument-Verlag. S. 108–166.
- Hall, Stuart (1997a): „Introduction“. In: Hall, Stuart (Hrsg.) *Representation : cultural representations and signifying practices*. London; California: Sage in association with the Open University. S. 1–11.
- Hall, Stuart (1997b): *Representation : cultural representations and signifying practices*. London; California: Sage in association with the Open University.
- Hall, Stuart (1992): „The West and the Rest: Discourse and Power“. In: Hall, Stuart; Gieben, Bram (Hrsg.) *The Formations of Modernity: (Introduction to sociology)*. Cambridge: Polity Press. S. 275–320.
- Hall, Stuart (1997c): „The Work of Representation“. In: Hall, Stuart (Hrsg.) *Representation : cultural representations and signifying practices*. London; California: Sage in association with the Open University. S. 13–64.
- Haskell, Molly (1987): *From reverence to rape : the treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayward, Susan (1993): *French national cinema*. London; New York: Routledge.
- Heinecken, Dawn (2003): *The warrior women of television : a feminist cultural analysis of the new female body in popular media*. New York: P. Lang.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Hipfl, Brigitte (2006): „Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang“. In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hrsg.) *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos : interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Von Halem. S. 148–171.

- Holmlund, Christine Anne (1993): „Displacing Limits of Difference: Gender, Race, and Colonialism in Edward Said and Homi Bhabha’s Theoretical Models and Marguerite Duras’s Experimental Films“. In: Naficy, Hamid; Gabriel, Teshome H (Hrsg.) *Otherness and the media : the ethnography of the imagined and the imaged*. Chur; Langhorne.: Harwood Academic Publishers S. 1–22.
- Hughes, Alex; Williams, James S (2001): „Introduction“. In: *Gender and French cinema*. Oxford; New York: Berg. S. 1–18.
- Johnston, Claire (1999): „Women’s cinema as counter-cinema“. In: Thornham, Sue (Hrsg.) *Feminist film theory a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 31–40.
- Kang, Laura Hyun-Yi (2002): „The Desiring of Asian Female Bodies: Interracial Romance and Cinematic Subjection“. In: Feng, Peter X (Hrsg.) *Screening Asian Americans*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. S. 71–98.
- Kaplan, E. Ann (2000): „Is the Gaze Male?“. In: *Feminism and film*. Oxford; New York: Oxford University Press. S. 119–138.
- Kaplan, E. Ann (1997): *Looking for the other : feminism, film, and the imperial gaze*. New York: Routledge.
- King, Victor (2005): *The sociology of south-east Asia : transformations in a developing region*. Copenhagen; Abingdon: NIAS; Marston.
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse : ein Arbeitsbuch ; mit Beispielanalysen*. Berlin: Schmidt.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse : Theorien, Methoden, Kritik*. Wien: Böhlau.
- Kuhn, Annette (1992): *The power of the image. Essays on representation and sexuality*. London; New York: Routledge.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehman, Peter (2007): *Running scared : masculinity and the representation of the male body*. Detroit: Wayne State University Press.
- Low, Gail Ching-Liang (1989): „white skins/black masks: the pleasures and politics of imperialism“. In: *new formations - a journal of culture/theory/politics*. 9 (winter), S. 83–103.
- McCabe, Janet (2004): *Feminist film studies : writing the woman into cinema*. London: Wallflower.

- McClintock, Anne (1995): *Imperial leather : race, gender, and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.
- Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlag-Ges.
- Modleski, Tania (1999): „Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film“. In: Thornham, Sue (Hrsg.) *Feminist film theory a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 321–335.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003): *Feminism without borders*. Durham; London: Duke University Press.
- Moore-Gilbert, Bart; Stanton, Gareth; Maley, William (1997): „Introduction“. In: *Postcolonial criticism*. London: Longman.
- Mulvey, Laura (1999): „Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by King Vidor’s „Duel in the sun“ (1946)“. In: Thornham, Sue (Hrsg.) *Feminist film theory a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 122–130.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and other pleasures*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Macmillan.
- Norindr, Panivong (1996a): „Filmic Memorial and Colonial Blues - Indochina in Contemporary French Cinema“. In: Sherzer, Dina (Hrsg.) *Cinema, colonialism, postcolonialism : perspectives from the French and francophone world*. 1. Aufl. Austin: University of Texas Press. S. 120–146.
- Norindr, Panivong (1996b): *Phantasmatic Indochina : French colonial ideology in architecture, film, and literature*. Durham: Duke University Press.
- Österreichisches Filminstitut (2011): *Filmwirtschaftsbericht 2011 - Österreich 2010 facts + figures*. (Nr. n° 7) Wien.
- Parry, Benita (1995): „Problems in Current Theories of Colonial Discourse“. In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (Hrsg.) *The post-colonial studies reader*. London; New York: Routledge. S. 36–44.
- Rollet, Brigitte (1999): „Identity and Alterity in Indochine (Wagnier, 1992)“. In: Powrie, Phil (Hrsg.) *French cinema in the 1990s : continuity and difference*. Oxford; New York: Oxford University Press. S. 37–46.
- Ruby, Jay (2000): *Picturing culture : explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago press.
- Said, Edward (1993): *Culture and imperialism*. 5. reprint. New York: Vintage Books.

- Said, Edward (2003): *Orientalism*. London: Penguin.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie ; zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Akademie Verlag.
- Sherzer, Dina (1996a): „Introduction“. In: Sherzer, Dina (Hrsg.) *Cinema, colonialism, postcolonialism : perspectives from the French and francophone world*. 1. Aufl. Austin: University of Texas Press. S. 1–19.
- Sherzer, Dina (1996b): „Race Matters and Matters of Race - Interracial Relationships in Colonial and Postcolonial Films“. In: *Cinema, colonialism, postcolonialism : perspectives from the French and francophone world*. 1. Aufl. Austin: University of Texas Press. S. 229–248.
- Shimizu, Celine Parreñas (2007): *The hypersexuality of race : performing Asian/American women on screen and scene*. Durham: Duke University Press.
- Shohat, Ella (1993): „Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema“. In: Naficy, Hamid; Gabriel, Teshome H (Hrsg.) *Otherness and the media : the ethnography of the imagined and the imaged*. Chur; Langhorne: Harwood Academic Publishers. S. 45–84.
- Slavin, David Henry (2001): *Colonial cinema and imperial France, 1919-1939 : white blind spots, male fantasies, settler myths*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1995): „Can the Subaltern speak?“. In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (Hrsg.) *The post-colonial studies reader*. London; New York: Routledge. S. 24–28.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1997): „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism“. In: Moore-Gilbert, Bart; Stanton, Gareth; Maley, William (Hrsg.) *Postcolonial criticism*. London: Longman. S. 135–165.
- Stam, Robert; Spence, Louise (1985): „Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction“. In: Bill Nichols (Hrsg.) *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press.
- Sutton, David; Wogan, Peter (2009): *Hollywood blockbusters : the anthropology of popular movies*. Oxford: Berg.
- Tajima, Renee E. (1989): „Lotus Blossoms don’t bleed: images of Asian women“. In: Asian Women United of California (Hrsg.) *Making waves : an anthology of writings by and about Asian American women*. Boston: Beacon Press. S. 308–317.

- Tasker, Yvonne (2000): *Working girls: Gender and Sexuality in popular cinema*. London: Routledge.
- Thornham, Sue (1999): *Feminist film theory a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Trinh, Thi Minh-Ha (1991): *When the moon waxes red : representation, gender, and cultural politics*. New York: Routledge.
- Weakland, John H. (1995): „Feature Films as Cultural Documents“. In: Hockings, Paul (Hrsg.) *Principles of visual anthropology*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. S. 45–67.
- Weghofer, Beate (2009): *Kinematographie einer Kolonie - französische Filmemacher in Indochina 1895 - 1975*. Wien.
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.) (2011): *Duden: das Fremdwörterbuch*. 10. Aufl. Mannheim; Zürich: Dudenverlag.
- Wood, Julia T (2011): *Gendered lives : communication, gender, and culture*. Australia; Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning.
- Yegenoglu, Meyda (1998): *Colonial fantasies : towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

12.1. Internetquellen

Internet Movie Database (imdb): www.imdb.com (zuletzt abgerufen am 23.08.2012).

Archives françaises du film: www.cnc-aff.fr (zuletzt abgerufen am 03.09.2012).

13. Filmographie⁴²

Die im Verlauf der Arbeit zitierten Filme werden sortiert nach der Jahreszahl ihrer Veröffentlichung angeführt.

Behandelte Filmauswahl

Annaud, Jean-Jacques (1992): *L'Amant*. Burrill Productions; Grai Phang Film Studio, Renn Productions, Films A2. 115 min.

1992 - Oscar-Nominierung für die beste Kamera

1993 - César Award für die beste Filmmusik

Schoendoerffer, Pierre (1992): *Diên Biên Phú*. Films A2; Production Marcel Dassault; Flach Film; Mod Films. 131 min.

1993 - Nominierung für César Award für beste Filmmusik

Wargnier, Régis (1992): *Indochine*. Orly Films; TF1 Films Productions; Ciné Cinq; Bac Films; Paradis Films; Général d'Images. 159 min.

1992 - Golden Globe für den besten fremdsprachigen Film

1993 - Oscar für den besten fremdsprachigen Film

Annaud, Jean-Jacques (2004): *Deux frères*. Pathé Renn Productions; Two Brothers Productions; Canal+; TF1 Films Production. 109 min.

Zitierte Filme

Girel, Constant (1896): *Coolies à Saigon*. Lumière.

Busy, Léon (1921): *Déshabillage et habillage d'une jeune femme vietnamienne*.

Feyder, Jacques (1921): *L'Atlantide*. SGDICC.

⁴² Die Angaben zu den Filmen sind den Datenbanken der *Internet Movie Database* (www.imdb.com) und der *Archives françaises du film* (www.cnc-aff.fr) entnommen.

Joyeux, A (1923): *Sous l'œil de Bouddha*. Service Cinématographique du Gouvernement Général.

Renoir, Jean (1929): *Le Bled*. Société des Films Historiques.

Allégret, Marc (1934): *Zouzou*. Productions Arys.

Benoit-Lévy, Jean; Epstein, Marie (1934): *Itto*. Eden Productions.

Duvivier, Julien (1935): *La Bandera*. SNC - Société Nouvelle de Cinématographie.

Pinoteau, Jack (1952): *Ils étaient cinq*. Sud Films; Jeannic Films.

Carné, Marcel (1953): *Thérèse Raquin*. Paris-Film Production; Lux Compagnie Cinématographique de France;...

Cloquet, Ghislain; Marker, Chris; Resnais, Alain (1953): *Les Statues meurent aussi*. Tadié-Cinéma.

Carpita, Paul (Produktion: 1955; Wiederaufführung: 1990): *Le Rendez-vous des quais*. PROFILIM.

Camus, Marcel (1957): *Mort en Fraude*. Intermondia Films.

Resnais, Alain (1959): *Hiroshima mon amour*. Como Films; Daiei Motion Picture Company;...

Resnais, Alain (1961): *L'année dernière à Marienbad*. Argos Films; Como Films;...

Godard, Jean-Luc (1963): *Le Petit Soldat*. Productions Georges de Beauregard; SNC.

Resnais, Alain (1963): *Muriel ou le temps d'un retour*. Les Films de la Pléiade; Argos Films;...

Schoendoerffer, Pierre (1965): *La 317ème Section*. Rome Paris Films; Producciones Benito Perojo; Les Productions Georges de Beauregard.

Schoendoerffer, Pierre (1966): *Objectif 500 Millions*. SNC; Rome Paris Films.

Godard, Jean-Luc; Ivens, Joris; Klein, William; Lelouch, Claude; Marker, Chris; Resnais, Alain; Varda, Agnès etc. (1967): *Loin du Vietnam*.

Coutard, Raoul (1970): *Hoa Binh*. Compagnie Artistique de Productions et d'A; Productions de la Guéville;...

Schoendoerffer, Pierre (1977): *Le Crabe-tambour*. Renn Productions; Productions Béla;...

Cavalier, Alain (1978): *Martin et Léa*. Productions de la Guéville.

Schoendoerffer, Pierre (1982): *L'Honneur d'un Capitaine*. TF1 Films Productions; Productions Béla.

Hung, Tran Anh (1993): *L'Odeur de la papaye verte*. Lazennec Films.

Bouchareb, Rachid (1995): *Poussières de vie*. 3B Productions; La Sept Cinéma;...

Schoendoerffer, Pierre (2004): *Là-haut, un roi au-dessus des nuages*. Euripide Productions; France 2 Cinéma;...

Tavernier, Bertrand (2004): *Holy Lola*. Little Bear Productions; Les Films Alain Sarde;...

Minh, Nguyễn Võ Nghiễm (2005): *Le gardien de buffles*. 3B Productions; Giai Phong Film Studio; Thoke Moebius Film Company;...

Lê, Lâm (2006): *20 nuits et un jour de pluie*. CinéCinéma.

14. Annex

Diên Biên Phú – Pierre Schoendoerffer, 1992

Abb.1



Abb. 2



Abb.3



Abb.4



Abb.5



Abb.6



Abb.7



Abb.8



Indochine – Régis Wargnier, 1992

Abb.9



Abb.10



Abb.11



Abb.12



Abb.13



Abb.14



Abb.15



Abb.16



L'Amant – Jean-Jacques Annaud, 1992

Abb.17



Abb.18



Abb.19



Abb.20



Abb.21



Abb.22



Abb.23



Abb.24



Deux frères – Jean-Jacques Annaud, 2004

Abb.25



Abb.26



Abb.27



Abb.28



Abb.29



Abb.30



Abb.31



Abb.32



Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Frauenbildern im französischen postkolonialen Film. Untersucht werden jene Filme, die seit 1990 über die ehemalige Kolonie Indochina entstanden und deren filmisches Setting in der Kolonialzeit verortet ist. Vier Filmwerke sind relevant und werden im Laufe der Arbeit einer detaillierten Analyse unterzogen: *Diên Biên Phú* (Schoendoerffer, 1992), *Indochine* (Wargnier, 1992), *L'Amant* (Annaud, 1992) und *Deux frères* (Annaud, 2004).

Die Filme zeigen großteils nostalgische und verklärende Bilder der französischen Kolonialherrschaft in Indochina, die an Darstellungsformen des Kolonialkinos erinnern. Ausgangspunkt der Arbeit ist folglich eine Verknüpfung der Filmwerke mit dem französischen kolonialen Film. Das *Cinéma colonial* fokussierte auf männlichen Heroismus und transportierte großteils stereotype, abwertende Frauenbilder. In rezenten Produktionen über die ehemalige Kolonie wird demgegenüber vielfach gerade durch Frauenfiguren ein Blick in Vergangenheit geworfen und die Geschichte aus weiblicher Perspektive neu erzählt. Im Rahmen der Arbeit soll geprüft werden, ob die Repräsentationsgrammatik, die basierend auf den kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen entstand, im postkolonialen Film noch wirksam ist und welchen Einfluss sie auf die Darstellung der Frauen hat. Spezieller Fokus wird auf die filmischen Inszenierungen von Weiblichkeit gelegt. Zudem werden die gesellschaftlichen Positionen und Funktionen der Frauencharaktere, französische und südostasiatische, in den ausgewählten Filmwerken beleuchtet und kontrastiert. Die Kategorien von Gender, *race*, Ethnizität und Klasse sind für die Analyse wesentlich.

Die Arbeit zeigt, dass die behandelten Spielfilme ein positiveres Bild der *Anderen* zeichnen. Dennoch unterstreichen sie das weit verbreitete Stereotyp von asiatischer Weiblichkeit als phlegmatisch, passiv und untergeben. Diese marginalisierte Darstellung der indigenen Frau dient in den Filmen wiederholt dazu, das emanzipierte, unabhängige Selbstbild der französischen Frau zu unterstreichen. Dementsprechend soll die Arbeit als Teil des Bestrebens nach gleichberechtigter Repräsentation von Weiblichkeit betrachtet werden.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE ANGABEN

Name: Teresa-Saja Wieser
Geburtsdatum & Ort: 02.04.1986; Raab, OÖ

SCHUL- UND UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG

Seit 2005 Diplomstudium der **Kultur- und Sozialanthropologie**,
Universität Wien
- Schwerpunktsetzung im Studium: Visuelle Anthropologie (Film,
Fotografie, Dokumentationsmedien), Medizinische Anthropologie

Seit 2010 Bachelorstudium der Psychologie

2000 – 2004 Bundesoberstufenrealgymnasium Grieskirchen, OÖ

AUSLANDSAUFENTHALTE

06/2011 Forschungsaufenthalt in Paris zum Zweck der Filmbeschaffung
und Bibliotheksrecherche

2010 Erasmus Auslandssemester an der Université Rene Descartes,
Sorbonne, Paris V

PRAXISERFAHRUNG

09 – 12/11 Praktikum beim *This Human World – internationales Filmfestival 2011*, Wien (<http://www.thishumanworld.com>)
Koordination, Planung und Durchführung des Festivals, Organisationstätigkeiten, Filmrecherche, Kommunikation mit RegisseurInnen und relevanten Organisationen, Assistenz bei der Erstellung und Redigierung des Programmhefts, Homepagebetreuung, Anzeigenakquise, etc.

08/2010 Fotografin und Volontärin bei der *Muslim – Jewish Conference 2010*, Wien (<http://www.mjconference.de>)

01-03/2010 Praktikum bei MASN Austria (Moving Anthropology Student/Social Network), Wien

10/2009 Visuelle Dokumentation (Film & Fotografie) der *ersten österreichischen Quellwasserkonferenz* im Schloss Schönbrunn inklusive anschließende Datenbearbeitung (Filmschnitt und Fotobearbeitung), Wien (<http://www.aquaanthropos.com>)

BESONDERE KENNTNISSE

Sprachen: **Deutsch** Muttersprache
Englisch verhandlungssicher, in Wort und Schrift
Französisch sehr gute Kenntnisse

EDV: Microsoft Office (Word, Excel, PowerPoint), Adobe Photoshop, Final Cut, Apple MacOS