

Yuanchen Zhang



# Cinematic Chinatown

Raum, Narration und Repräsentation



Yuanchen Zhang

Cinematic Chinatown. Raum, Narration und Repräsentation

Umschlagabbildung: © www.shutterstock.com | Margot Petrowski

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5541-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der  
ISBN 978-3-8288-2891-9 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

## Danksagung

Das vorliegende Buch basiert auf meiner im Oktober 2009 gefertigten Magisterarbeit. Mein bester Dank geht an Klara von Carlsburg, die mich während des ganzen Studiums unterstützte und meine Arbeit geduldig korrigiert hat. Ohne sie hätte ich die Arbeit nicht so schreiben können. Ich bedanke mich auch bei einigen Freunden, die meine Arbeit mit Ideen bereicherten oder Korrektur lasen. Sie sind Fernando da Ponte, Yongmi Lee, Linyan Fan und Mathias Bliemeister. Ich danke Prof. Harro Segeberg, Prof. Knut Hickethier und Prof. Jens Eder für die Betreuung und für die Anregungen im Studium. Bei ihnen habe ich die meisten Seminare absolviert. Ich danke meinen Eltern, die mein Studium in Deutschland großzügig finanziert haben.



# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>9</b>
1.1	Jeder Ort hat seine Chinatown.....	9
1.2	Cinematic Chinatown und Raumtypologien.....	11
1.3	Methodik .....	16
<b>2</b>	<b>Cinematic Chinatown: sozio-historische Ursprünge und filmisches Raummotiv</b> .....	<b>19</b>
2.1	Sozio-historische Urprünge der Cinematic Chinatown.....	19
2.1.1	Seide, Porzellan und Buddha - Faszination des Exotischen.....	19
2.1.2	Abwertung der Gelben Gefahr - Der Kuliwettbewerb und die Tong-Kriege .....	23
	Der Kuliwettbewerb in der Arbeitsmigration .....	24
	Die Tong-Kriege in Chinatown.....	26
2.2	Chinatown als ein filmisches Raummotiv.....	29
2.2.1	Chinatown als die Welt der Gangster.....	29
2.2.2	Das Imperium des Dr. Fu Manchu .....	30
2.2.3	Wiederbeleben des Raummotivs in der Postmoderne .....	33
<b>3</b>	<b>Raum der Repräsentation - am Beispiel des Raumes der Opiumhöhle</b> .....	<b>41</b>
3.1	Raum der Repräsentation - Projektionsfläche, Heterotopien und Hyperrealität .....	41
3.2	Das vorfilmische „Reale“ der Opiumhöhle .....	45
3.3	Die Repräsentation der Opiumhöhle im Film .....	50
3.3.1	Darstellung der Opiumhöhle im Stummfilm <i>Broken Blossoms</i> (1919).....	50
3.3.2	Darstellung der Opiumhöhle in <i>Once Upon a Time in America</i> (1984) des Postmoderne-Kinos.....	56

<b>4</b>	<b>Raum in der filmischen Narration.....</b>	<b>63</b>
4.1	Repräsentation des Raumes in der narrativen Mikrostruktur des Films <i>The Lady from Shanghai</i> (1947) .....	64
4.1.1	Protagonisten – die Femme fatale und der negative Held.....	65
4.1.2	Handlungen und Plot Point .....	68
4.1.3	Räumliche Repräsentation des Opernhauses .....	73
4.2	Repräsentation des Raumes in der narrativen Makrostruktur des Films <i>Year of the Dragon</i> (1985) .....	78
4.2.1	Das Lotman'sche Raummodell .....	79
4.2.2	Die Topographische Ordnung im Genre des Polizei-/Gangsterfilms .....	84
4.2.3	Raum des Anderen .....	90
4.2.4	Repräsentationen der Räume .....	94
	Die öffentlichen Räume .....	94
	Die halböffentlichen Räume .....	97
	Die versteckten Räume.....	101
<b>5</b>	<b>Zusammenfassung und Ausblick.....</b>	<b>107</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>113</b>
	Forschungen.....	113
	Internetquellen.....	116
	Audiovisuelle Materialien .....	117

# 1 Einleitung

## 1.1 Jeder Ort hat seine Chinatown

Im Sommer 2008, zur Zeit der Olympischen Sommerspiele in Beijing, machte jedes Thema, das mit China zusammenhing, bei der deutschen Presse auf sich aufmerksam. Am 26./27. Juli ist ein Artikel im Hamburger Abendblatt über die sogenannte Hamburger Chinatown erschienen: „In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gab es im Herzen von St. Pauli ein Chinesenviertel. Ein Mikrokosmos mit Lokalen, Wäschereien, Gemüseläden – und Opiumhöhlen [...]“<sup>1</sup>

Am 6. September 2008 wurde ein Text mit ähnlicher Thematisierung auch auf Spiegel Online veröffentlicht: „Drogenhöhlen, Spielhöhlen, geheime Tunnel: Im Hamburger Hafenviertel existierte bis in die dreißiger Jahre Deutschlands einzige Chinatown [...]“<sup>2</sup>

Aufgeführt werden hier die Teaser der beiden Artikel. Bemerkenswert sind ihre Gemeinsamkeiten, nämlich Orte wie Opiumhöhlen, Drogenhöhlen oder geheime Tunnel inhaltlich zu überhöhen. Obschon die beiden Autoren die tatsächliche Existenz dieser Orte bestritten, wurden sie dennoch im Teaser genannt – der unheimliche und spektakuläre Charakter dieser Orte sollte den Leser sicherlich zum Weiterlesen verlocken. Ähnliches funktioniert auch im Film.

Der Ausdruck Chinatown bezeichnet in der englischen Sprache Stadtviertel mit einem überwiegenden Bevölkerungsanteil chinesischer Abstammung. Die Chinatowns finden sich weltweit, vor allem in Südostasien, Nordamerika, Australien und Europa. Bekannt sind sie heutzutage in den westlichen Ländern als touristische Attraktionen in Großstädten wie Los Angeles, New York oder London. In den Vereinigten Staaten begann ihre Geschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der chinesischen Arbeitsmigration während des Goldrausches an der kalifornischen Küste und beim Ausbau der Zentraleisenbahnstrecken.<sup>3</sup> In den USA sind umfangreiche Studien über Chinatown mit sozio-

---

<sup>1</sup> Nehmzow, Ralf: Mitten in Hamburg – eine Zeitreise nach Chinatown, in: Hamburger Abendblatt 26./27. 07 (2008), S. 3.

<sup>2</sup> Huhtasaari, Hanna: Opium und Pils vom Fass. Hamburgs vergessene Chinatown, unter: [http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2620/opium\\_und\\_pils\\_vom\\_fass.html](http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2620/opium_und_pils_vom_fass.html) [09.09.2008].

<sup>3</sup> Über New Yorks Chinatown vgl. Wong, Bernard P.: Chinatown: economic adaptation and ethnic identity of the Chinese. Fort Worth [u.a.]: Holt, Rinehart and Winston 1982; Kwong, Peter: The new Chinatown. New York: Neenday

logischen und anthropologischen Schwerpunkten erschienen.<sup>4</sup> Auch in der Literaturwissenschaft nimmt die „Literary Chinatown“ einen eigenständigen Bereich ein.<sup>5</sup>

In der Filmforschung findet Chinatown allerdings wenig Beachtung. Dies steht im Gegensatz zu der Tatsache, dass Chinatown ein häufig eingesetzter Schauplatz ist, wie besonders in einigen Werken namhafter Filmemacher Hollywoods sichtbar wird. D.W.Griffith lieferte zum Beispiel in *Broken Blossoms* (1919) erste Bilder eines kleinen Chinesenviertels in London ab. Auch in *The Cameraman* (Edward Sedgwick, 1929) nahm Buster Keaton in der Rolle eines Straßenfotografen einen Bandenkrieg in Chinatown auf. Im Laufe der Filmgeschichte wurde der Ort Chinatown stets von Neuem als ein Raummotiv etabliert. Orson Welles inszenierte ein chinesisches Opernhaus in Chinatown in *The Lady from Shanghai* (1947) und der gleichnamige Film *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) griff das filmische Motiv bereits im Titel auf. Die Filmemacher verwandelten die soziale Lebenswelt der Auslandschinesen in einen Ort der Fiktion und manche schafften sogar eine fantastisch konstruierte Welt, die häufig in Fantasy-, Abenteuer- oder Mysterienfilmen herausgebildet wurde. *Big Trouble in Little China* (John Carpenter, 1986) ist beispielsweise ein Gemisch aus diversen Chinatown-Fantasien und handelt vorwiegend von einem fantastischen, filmarchitektonischen Raum, der wenig mit der außerfilmischen Lebenswelt übereinstimmt.

Der filmische Schauplatz Chinatown wurde bisher unter anderem in filmsoziologischer Hinsicht im Rahmen der Stereotyp-Forschung thematisiert. Die Studien beschäftigten sich in erster Linie mit den Menschenbildern, genauer gesagt den chinesischen Stereotypen, wobei der primäre Charakter von Chinatown als eine ethnische Gemeinde der chinesi-

---

Presse 1991; Kinkead, Gwen: *Chinatown: a portrait of a closed society*. New York: Harper Collins 1992. Über San Franciscos Chinatown vgl. Chen, Yong: *Chinese San Francisco, 1850 - 1943: a trans-Pacific community*. Stanford: Stanford Univ. Press 2002. Zudem ist die Geschichte Chinatowns von der Migrationsgeschichte der Übersee-Chinesen in den USA schwer zu trennen. Über die Einwanderungsgeschichte der Chinesisch-Amerikaner vgl. Takaki, Ronald T.: *Strangers from a different shore: a history of Asian Americans*. New York [u.a.]: Penguin Books 1990; Daniels, Roger: *Asian America. Chinese and Japanese in the United States since 1850*. Seattle, Or. [u.a.]: Univ. of Washington Press 1995.

<sup>4</sup> Siehe die oben genannten Veröffentlichungen.

<sup>5</sup> Vgl. Lin, Mao-chu: *Identity and Chinese-America experience: a study of Chinatown American literature since World War II*. Ann Arbor, Mich.: UMI 1993; Partridge, Jeffrey F. L.: *Beyond literary Chinatown*. Seattle [u.a.]: University of Washington Press 2007.

schen Menschengruppe im Vordergrund steht.<sup>6</sup> Ist von Chinatown die Rede, so sprechen viele von den Menschen, der ethnischen Gemeinde, der Raum selbst wird selten mit seinen Lokalitäten thematisiert.

Aus dem bereits Ausgeführten kann geschlossen werden, dass Chinatown zum einen ein wiederkehrendes filmisches Motiv ist, zum anderen nichtsdestotrotz als ein Raum samt seinen spezifischen Ansichten in der Filmforschung kaum wahrgenommen wird. Aus diesen Gründen rückt in dieser Arbeit die filmische Raumkonstruktion von Chinatown ins Zentrum des Interesses. Dies ist bis jetzt in der Forschung vernachlässigt worden.

## 1.2 Cinematic Chinatown und Raumtypologien

In Anlehnung an David B. Clarkes *Cinematic City*<sup>7</sup> möchte ich in dieser Arbeit den Begriff *Cinematic Chinatown* verwenden. Unter Cinematic Chinatown ist die filmisch imaginierte Konstruktion der Chinatown zu verstehen, wobei diese Klärung jedoch auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen zu entfalten ist. Auf der ersten Ebene verwandelt sich Chinatown von einem sozialen Raum in der alltäglichen Wahrnehmung in einen fiktional filmischen Raum, der durch die Verknüpfung einzelner Teilräume entsteht – filmisch inszenierte Opiumhöhlen, Restaurants, Theater, Spielhöhlen und Orte wie Straßenecken und Hinterhöfe. Auf einer weiteren Ebene sind Chinatowns und ihre Teilräume keine „bloße Kulisse“ oder „Location-Lieferanten“<sup>8</sup>, die lediglich in den Film hineingestellt werden, sondern sie sind in die Struktur der Erzählung bzw. Hand-

---

<sup>6</sup> Zu den chinesischen Stereotypen vgl. Cho, Cindy; Hsiao, James; Hsu, Andy; Wang, Bea: „Yellow Myths on the Silver Screen“: The Representation of Asians in American Mainstream Cinema, unter: <http://web.mit.edu/21h.153j/www/aacinema/> [25.02.2009]; Kashiwabara, Amy: Vanishing Son: The Appearance, Disappearance, and Assimilation of the Asian-American Man in American Mainstream Media, unter: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/Amydoc.html> [13.01.2009]; Marchetti, Gina: Romance and the “Yellow Peril”: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction. Berkeley, CA: University of California Press 1993; Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean: America on Film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies. Malden, Masse. [u.a.]: Blackwell 2004, S. 116-134.

<sup>7</sup> Vgl. Clarke, David B. (Hg.): The Cinematic City. London[u.a.]: Routledge 1997. Eine Begriffsklärung zur Cinematic City findet sich auch bei Fröhlich, Hellmut: Das neue Bild der Stadt: filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. Stuttgart: Steiner 2007, S. 123f.

<sup>8</sup> Fröhlich 2007, S. 123.

lung eingebunden und haben narrative oder symbolische Funktionen.<sup>9</sup> Drittens wird der zur erzählten Handlung gehörende Raum erst durch die filmischen Inszenierungen und Gestaltungsmittel geschaffen – durch Konstruktion spezieller Figuren, Lichtsetzung und Kameraarbeit etc. Zuletzt ist die Cinematic Chinatown kein isoliert zu betrachtendes, sondern ein kontextabhängiges Phänomen. Kulturelles Verständnis, politische Interessen und gesellschaftliche Wahrnehmung haben unmittelbaren Einfluss auf die Filmproduktion wie auch auf die Filmrezeption.

Angesichts des komplexen Gefüges von Raumbedeutungen in der Cinematic Chinatown ist es für eine raumbezogene filmanalytische Arbeit relevant, verschiedene Raumbegriffe zu typologisieren. Was den filmischen Raum betrifft, lassen sich nach Eric Rohmer drei Raumtypen unterscheiden: der *Bildraum* als „das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild“<sup>10</sup>, der *Architekturraum* als natürlicher oder künstlicher Teil der Welt, wie sie auf die Leinwand mehr oder weniger getreu projiziert wird, und der *Filmraum* als die Welt, die der Zuschauer in seiner Vorstellung zusammensetzt.<sup>11</sup>

Der Bildraum bezieht sich auf die mechanische Bildebene der fotografischen Apparatur, wobei das Medium Film sowohl über die gleichen Raummechanismen der Malerei und der Fotografie als auch die filmspezifischen Raumillusionen verfügt, die erst durch die Bewegungen der Kamera und Objekte erzeugt werden.<sup>12</sup> Gerade durch diese Dynamisierung grenzt sich der filmische Bildraum vom statischen Bühnenraum des Theaters ab. Hierzu formuliert Erwin Panofsky Folgendes:

Es bewegen sich nicht nur die Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegungen und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen – nicht zu reden von Spezialeffekten wie Erscheinungen, Verwandlungen, Unsichtbarwerden, Zeitlupen-, Zeitraffer-, Negativ- und Trickauf-

---

<sup>9</sup> Vgl. Wulff, Hans J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr 1999.

<sup>10</sup> Rohmer, Eric: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll. München [u.a.]: Hanser 1980, S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. Rohmer 1980, S. 10.

<sup>12</sup> Vgl. Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer: ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg: Winter 1992, S. 79-83.

nahmen. Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.<sup>13</sup>

Dieser mechanische Bildraum ist insofern wenig im Sinne eines geometrischen, lokalisierten Raumes – wie die Bühne des Theaters – zu verstehen, sondern es handelt sich um eine mechanische Projektion eines dreidimensionalen Handlungsraumes auf einer zweidimensionalen Leinwand.<sup>14</sup> Eine systematische Auseinandersetzung mit dem mechanischen Bildraum hat Hartmut Winkler und in jüngster Zeit Rayd Khouloki vorgenommen.<sup>15</sup> Khouloki beschäftigt sich mit der Raumkonstruktion in der kleinsten filmischen Einheit, nämlich der Einstellung. Dabei berücksichtigt er sowohl die kamerabedingten technischen Möglichkeiten der Konstruktion filmischen Raumes als auch die damit verbundenen wahrnehmungspsychologischen Aspekte der Rezeption.<sup>16</sup>

Die weitere Raumtypologie des Architekturraumes nach Rohmer ist insofern für die Bezeichnung der Projektion des natürlichen oder künstlichen Teils der Welt maßgebend, da der Ausdruck *Architektur* besonders im Zusammenhang des ästhetisch Konstruierten zu begreifen ist. In Anlehnung an Claudia Liebrand ist es die grundlegende Annahme in dieser Arbeit, dass es in der Cinematic Chinatown keinen Raum jenseits der Inszenierungen gibt.<sup>17</sup> Sehr wenige Filme kennen „kulturell unmarkierte“, „semantikfreie“ Räume, vielmehr „operieren sie mit Set-Designs, mit Filmarchitekturen und Filmlandschaften, die immer schon mit Bedeutungen aufgeladen sind“.<sup>18</sup> Diese Auffassung Liebrands schließt sich grundlegend an den raumsemantischen Ansatz des russischen Kultur-

---

<sup>13</sup> Panofsky, Erwin: Die ideologische Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Still und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1993, S. 23.

<sup>14</sup> Vgl. Risholm, Ellen: Film, Raum, Figur: Raumpraktiken in F.W.Murnaus Film *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. In: Lange, Sigrid (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2001, S. 265f.

<sup>15</sup> Vgl. Winkler 1992; Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum: Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer 2007.

<sup>16</sup> Vgl. Khouloki 2007, S. 113-124.

<sup>17</sup> Diese Ansicht vertritt Claudia Liebrand besonders im Rahmen der Perforanztheorie. Vgl. Liebrand, Claudia: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2003.

<sup>18</sup> Liebrand 2003, S. 17.

semiotikers Jurij M. Lotman an.<sup>19</sup> Insofern bleibt der letztere eine Argumentationsfigur, die in dieser Arbeit wiederholt aufgegriffen wird.

Zum analytischen Aspekt des Architekturraumes zählt unter anderem die *Mise en Scène*. Sie bezeichnet die Gestaltung des vorfilmischen Raumes vor der Kamera: „das gewählte Setting, die Architektur, die Kulissen, das Licht, die Gegenstände, die Schauspieler und deren Bewegungen“.<sup>20</sup> Die *Mise en Scène* ist für die Filmpioniere von besonderer Bedeutung, da die apparativen Beschränkungen ihrer Geräte noch enorm groß waren und die Aussagefähigkeit des Dargestellten vor allem durch die Bewegungen der Figuren und die gewählten Kamerastandpunkte erzeugt wurde. Eine künstlerische Wiederaufwertung der *Mise en Scène* erfolgte in den 1930er- und 40er-Jahren, als Fortschritte der Linsen- und Beleuchtungstechnik den Regisseuren wie Orson Welles, Wyler oder Hitchcock größere Tiefenschärfe der Bilder ermöglichten.<sup>21</sup>

Zur Kategorie des Architekturraumes füge ich zugunsten der Filmanalyse dennoch den Begriff der *Topographie* hinzu. Die Einführung des Begriffs ist deshalb für die filmanalytische Arbeit hilfreich, da mit der Bedeutung des Ortes die Topographie mehr auf das Lokalisieren der Figuren und Gegenstände weist. Während der Architekturraum beschreibt, was und wie es inszeniert wird, gibt die Topographie an, wo sich etwas oder jemand befindet oder wo etwas stattfindet.<sup>22</sup> Bemerkenswert ist, dass sowohl der Architekturraum als auch die Topographie nicht filmspezifisch sind. Sie finden sich bereits in der vor- bzw. außerfilmischen Wirklichkeit mit ihren raumzugehörigen Merkmalen.

Die Technik der Montage trägt schließlich zum Bilden eines sinnhaft erzählten filmischen Raumes bei. Mit Hilfe der Montage versteht sich der filmische Raum als ein narrativer Handlungsrahmen, der schließlich vom Zuschauer zur räumlichen Erzählung eines Films zusammengetragen wird.<sup>23</sup> Mit dem narrativen Raum setzt sich unter anderem Hans J.

---

<sup>19</sup> Zum raumsemantischen Raum vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München:Fink 1993, S. 311-347.

<sup>20</sup> Risholm 2001, S. 265.

<sup>21</sup> Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verl.-Ges. 2002, S. 97ff; Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, S. 515-518.

<sup>22</sup> Vgl. Waldenfels, Bernhard: Topographie der Lebenswelt, in: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 75f.

<sup>23</sup> Vgl. Fröhlich 2007, S. 114f.