

V&R Academic

Xiaojing Wang

Jenseits des *Orientalismus*

Neues Fremdbild und neue Kulturpsyche
in Filmen europäischer Regisseure 1980 – 2010

Mit 14 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8471-0335-6

ISBN 978-3-8470-0335-9 (E-Book)

Gefördert durch die Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG).

© 2014, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Birkach

Titelbild: © kallejipp / photocase.de

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Danksagung	9
Vorwort	11
0 Einleitung	15
0.1. Überblick: Relevanz des Themas und Stand der Forschung	15
0.2. Theoretische und methodologische Grundlagen	24
0.2.1. Fremdbild: Zwischen Imagologie und Kulturanalyse	24
0.2.2. Filmische Ontologie	27
0.2.3. Strukturalistische Hermeneutik nach Roman Jakobson . . .	30
0.2.4. Semiologie nach Roland Barthes	30
0.3. Arbeitsmethode	33
0.3.1. Filmanalyse	33
0.3.2. Vergleich	34
0.4. Die konkreten Forschungsgegenstände	35
0.4.1. Auswahlkriterien und Hauptforschungsgegenstände	35
0.4.2. Sekundäre Forschungsgegenstände	36
0.5. Fragestellung	37
0.6. Das China- und das Tibetbild in Europa	38
0.6.1. Das China- und das Tibetbild in der europäischen Literatur	38
0.6.2. Das China- und das Tibetbild in europäischen Filmen (bis 1980)	43
Kapitel 1. Chinabild im Film <i>Der letzte Kaiser</i> (Italien, 1986) im Vergleich zum Film <i>Die letzte Kaiserin</i> (China, 1985)	45
1.1. Vorstellung der Filme <i>Der letzte Kaiser</i> und <i>Die letzte Kaiserin</i> . .	45
1.2. Vergleich auf der manifesten Ebene	51
1.2.1. Komposition und Handlung	51
1.2.2. Bauformen	62
1.2.3. Zwischenbilanz: Traum und Realität	67

1.3. Vergleich auf der latenten Ebene	68
1.3.1. Der Vorspann als die Einleitung des <i>Kaisers</i>	68
1.3.2. Skopophilie	70
1.3.3. Die Freiheit und das Schicksal	86
1.3.4. Der »Ödipus-Komplex«	105
1.3.5. Ein guter Mensch in China	116
1.3.6. Zwischenbilanz: Schuldiger oder Unschuldiger	120
1.4. Das Chinabild in den Filmen der 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts	121
Kapitel 2. Das Tibetbild im Film <i>Sieben Jahre in Tibet</i> (Frankreich, 1997) im Vergleich zum Film <i>Das rote Flusstal</i> (China, 1996)	
2.1. Vorstellung der Filme <i>Sieben Jahre in Tibet</i> und <i>Das rote Flusstal</i>	125
2.2. Vergleich auf der manifesten Ebene	130
2.2.1. Komposition und Handlung	130
2.2.2. Bauformen	138
2.2.3. Zwischenbilanz: Das orientalische Paradies und die orientalistische Geschichte	140
2.3. Vergleich auf der latenten Ebene	141
2.3.1. Zwei Arten Tibet und Tibeter	141
2.3.2. Zwei Formen des Verhältnisses zwischen Europa und Tibet	171
2.3.3. Zwei Formen der Einstellung zur kulturellen Kommunikation	193
2.3.4. Zwischenbilanz: Heterotopie und ihre Alternativen	196
2.4. Das Chinabild in den Filmen der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts	198
2.4.1. Die erste Umkehrung – <i>L'amant</i> (Frankreich, 1992)	198
2.4.2. Die gemeinsame Heldin – <i>Irma Vep</i> (Frankreich, 1996)	201
2.4.3. Das zu zerschlagende Spiegelbild – <i>Augustin, roi du Kung-fu</i> (Frankreich, 1999)	204
2.4.4. Zusammenfassung	207
Kapitel 3. Das Chinabild im Film <i>Chinaman</i> (Dänemark, 2005) im Vergleich zum Film <i>The Contract</i> (China, 2006)	
3.1. Vorstellung der Filme <i>Chinaman</i> und <i>The Contract</i>	211
3.2. Vergleich auf der manifesten Ebene	214
3.2.1. Komposition und Handlung	214
3.2.2. Bauformen	218
3.2.3. Zwischenbilanz: Subjektiver Film und objektiver Film	222
3.3. Vergleich auf der latenten Ebene	223
3.3.1. Vorspann/Prolog als Einführung	223
3.3.2. Umgang mit dem Anderen in <i>Chinaman</i>	228

3.3.3. Umgang mit dem Anderen in <i>The Contract</i>	265
3.3.4. Zwischenbilanz: Mutualismus und Parasitismus	274
3.4. Chinabild in den Filmen der 10er-Jahre des 21. Jahrhunderts . . .	276
3.4.1. »China«, außer Betrieb! – <i>Maður eins og ég</i> (Island, 2002) . .	276
3.4.2. Die gemischte Heldin – <i>Clean</i> (Frankreich, 2004)	278
3.4.3. Die gemeinsame Wurzel – <i>Jadesoturi</i> (Finnland, 2006)	281
3.4.4. Wir sind die Mitschuldigen. – <i>Gomorra</i> (Italien, 2008)	283
3.4.5. Exkurs: Die Gegenströme – <i>John Rabe</i> (Deutschland, 2009) und <i>Nanjing! Nanjing!</i> (China, 2009)	287
3.4.6. Zusammenfassung	294
Kapitel 4. Zusammenfassung	297
Appendizes 1 – 4	311
Appendix 5: Filmografie	313
Appendix 6: Bibliografie	315

Danksagung

Es ist mir eine Ehre und ein Anliegen, mich bei allen Personen zu bedanken, die mich über Jahre hinweg begleitet und zum Entstehen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben.

Gefördert durch Promotionsstipendien der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG) habe ich diese Dissertation an der Abteilung Komparatistik des Seminars für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen in den Forschungsbereichen Kulturwissenschaft und Filmanalyse verfasst. Vom Exposé-Stipendium bis zum Postdoc-Stipendium und zur Gewährung eines Druckkostenzuschusses hat mir die GSGG in fast jeder spannenden Phase meiner akademischen Laufbahn geholfen. Für ihre Unterstützung gebührt ihr ganz besonderer Dank.

Wissenschaftlich betreut wurde die Arbeit von Herrn Prof. Dr. Matthias Freise, Frau Prof. Dr. Barbara Schaff und Frau Dr. Ricarda Strobel. Bei Herrn Prof. Dr. Matthias Freise bedanke ich mich nicht nur dafür, dass er mich als Doktorvater und Erstgutachter der vorliegenden Arbeit mit seinem umfangreichen Fundus an fachlichen Hinweisen stets zu neuen Horizonten gelenkt hat, sondern auch dafür, dass er und seine Ehefrau Frau Dr. Katja Freise sich immer wie Vater und Mutter um mich gekümmert haben. Seine dialogische Methodologie hat sowohl meinen Forschungsstil als auch meine Lebensattitüde tief greifend geprägt. Ganz besonders herzlichen Dank verdient der ebenso fachliche wie persönliche Beistand von Frau Prof. Dr. Barbara Schaff, die als Doktormutter und Zweitgutachterin vom Anfang bis zum Ende, besonders in meiner schwersten Zeit, auf meine Fähigkeiten und die Qualität meiner Arbeit vertraut hat. Für die professionelle Einführung in die Filmwissenschaft danke ich ganz herzlich Frau Dr. Ricarda Strobel, die mir stets wertvolle Rückmeldungen und hilfreiche Ratschläge vermittelt hat.

Bei Frau Prof. Dr. Ruth Florack will ich mich besonders für die Betreuung meines auf dieser Arbeit basierenden Postdoc-Projektes im Rahmen der Initiative »Mentoring für Postdoktorandinnen« der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen bedanken. Mit ihren Anregungen und ihrer Kritik hat sie

es mir ermöglicht, ein neues, originelles Modell der kulturellen Morphologie zu konstruieren.

Meiner Tandempartnerin und auch guten Freundin Frau Anna-Lena Robisch sei ebenfalls herzlich gedankt. Mit ihrer kostbaren Freundschaft und geduldigen Hilfe habe ich Deutsch mit viel Spaß weiter gelernt und gleichzeitig viele deutsche Spezialitäten genossen.

Mein Dank geht ebenso an meine Studenten an der ZESS und am Ostasiatischen Seminar der Universität Göttingen für ihre Liebe, Wärme und Anerkennung. Durch sie bin ich davon überzeugt, dass das Ideal der dialogischen Didaktik in der Praxis erfolgreich umgesetzt werden kann.

Ganz großer Dank gebührt den Geschwistern und guten Freunden aus den Chinesischen Christlichen Gemeinden Deutschlands, insbesondere der Familie John & Ruth Chan, Familie Boiten & Zhou, Familie Li & Wang in Göttingen sowie anderen Geschwistern in München, Frankfurt und im Ruhrgebiet. Ihre Taten haben mir gezeigt, was »Geben macht glücklicher als Nehmen« (Apostelgeschichte 20:35) heißt.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinem Ehemann Herrn Dipl.-Ing. Qinchao Zhang und meinen Eltern Herrn Xiqiang Wang und Frau Meiju Min, denen ich aus ganzem Herzen dafür danke, dass sie mit ihrer bedingungslosen Liebe, Toleranz sowie finanziellen Unterstützung mein Studium, meine Promotion sowie mein glückliches Leben ermöglichten und ermöglichen.

Zuletzt, aber deswegen nicht minder wichtig, gilt mein besonderer Dank auch der Dr.-Walther-Liebehenz-Stiftung für die Auszeichnung meiner Dissertation. Dadurch habe ich die Bedeutung von »Die Furcht des HERRN ist der Weisheit Anfang« (Psalm 111:10) persönlich erfahren dürfen. Nicht zuletzt nehme ich diese Anerkennung als eine Ermutigung und Bestätigung meines Engagements, den Dialog zwischen Deutschland und China weiterhin zu fördern.

Xiaojing Wang, im August 2014

Vorwort

Imagologie, die Erforschung der nationalen und ethnischen Eigen- und Fremdstereotype, ist ein außerordentlich aktuelles und darum in den letzten Jahren viel untersuchtes Thema in der Soziologie, der interkulturellen Philologie und der Kulturwissenschaft. Methodisch jedoch ging man dabei bislang eher grobschlächtig zur Sache. In publizistischen und literarischen Texten, in Bildern, Filmen, öffentlichen Reden und Manifestationen suchte man nach reduktionistischen, einseitigen und in der Regel auch verächtlichmachenden Bildern vom fremden Anderen. Als Gründe für Fremdstereotypen werden mangelnde Information über andere Kulturen, Ängste, traumatische historische Erfahrungen, das Absolut-Setzen eigener Wertvorstellungen und ökonomische Ungleichgewichte angesetzt. Stereotype in Kunstwerken werden »entlarvt« und dem Autor angelastet. Literarische Stereotype dienen darum häufig auch als Argument für die künstlerische Abwertung eines Kunstwerks.

Eine zentrale argumentative Rolle spielt die Imagologie im kulturwissenschaftlichen Orientalismuskurs. Koloniale und postkoloniale Konstellationen führen zur Stereotypie sowie auf der Seite der kolonialisierten Kultur zur Übernahme des fremden Blicks auf die eigene kulturelle Identität. Diesen Mechanismen scheinen die Beteiligten nicht entkommen zu können. Ein Dialog auf Augenhöhe erscheint ausgeschlossen. Dieser Befund gilt anscheinend nicht nur für den vorderen Orient, sondern auch für China und Ostasien. Chinastereotype »objektivieren« dabei aber eine Kultur und Gesellschaft, die sich letztlich mit ganz ähnlichen Problemen konfrontiert sieht wie die europäischen Kulturen und Gesellschaften. Spannungen zwischen nationaler Tradition und globaler Moderne, heftigste Migrationsbewegungen, wenn auch wegen der Größe des Landes vorwiegend innerterritorial, ein Ende der »großen Erzählungen« des 20. Jahrhunderts... Wirken da die gegenseitigen Stereotype nicht anachronistisch?

Hier stellt nun Xiaojing Wang eine These auf, die die Orientalismusdebatte in der Kunst-, Literatur und Filmwissenschaft in eine ganz neue Richtung lenkt. Natürlich transportieren Kunstwerke auch stereotype Vorstellungen. Sie tun dies jedoch meist nur auf der thematischen Ebene – das heißt, solche Bilder werden

als Material verwertet, bilden aber nicht unbedingt die »Message« des Kunstwerks. Dagegen ist das Kunstwerk auf der Ebene seiner strukturellen Semantik, das heißt auf seiner nicht-thematischen Ebene, in der Lage, Stereotypen zu überwinden und die gegenseitigen Fremdbilder zu Elementen eines Dialogs zwischen den Kulturen umzuwandeln.

Um solche Prozesse zu beobachten, bedarf es nun aber anderer kultursemiotischer Voraussetzungen als derer, die in der Imagologie üblicherweise verwendet werden. Wenn man nämlich von Roland Barthes' in »Mythen des Alltags« entwickeltem zweistufigem semiologischem Modell von kulturellem Zeichen und Ideologie ausgeht, dann ist das Signifikat von kulturellen Zeichen wie Bildern, Texten oder Filmen für den Leser des Mythos bereitseine Ideologie. Zu Ideologie erstarrt, kann das Signifikat des kulturellen Zeichens die Stereotypen nur noch »enthalten«, »transportieren« oder »propagieren«. Der das Kunstwerk analysierende »Mythologe« hat dann nur noch die Option, die darin enthaltene Ideologie zu »entlarven«. Xiaojing Wang erweitert nun aber Barthes' Modell um eine weitere, dazwischen liegende Ebene, auf der der latenten Botschaft des kulturellen Zeichens ein selbständiger semiologischer Status zuerkannt wird. Es entsteht damit durch das Kunstwerk, so Xiaojing Wang, zunächst ein mythologisches Konstrukt, das erst auf einer weiteren Stufe des kulturellen Prozesses zu Ideologie werden kann, also zu dem, was Barthes »Mythos« nennt. Diese Modifikation ist wichtig, weil Kunstwerke sich als mythologische Konstrukte einerseits und als Ideologien andererseits hinsichtlich ihrer kommunikativen Ebene und ihrer Funktionen unterscheiden. Nur wenn dieser Unterschied gemacht wird, kann das Kunstwerk als Teil eines kulturellen Dialogs verstanden werden, der in der Lage ist, sich dynamisch zu entwickeln. Anstatt »Eigenschaften« des Fremden zu modellieren, die durchweg potenzielle Stereotypen sind, bringt das Kunstwerk als mythologisches Konstrukt Szenen der Begegnung zum Ausdruck. Der Mythos ist damit eine Szene, an der immer zwei Komponenten beteiligt sind – das Eigene und das Fremde. Das Fremdbild wird dabei nicht einfach »ausgelöscht«, die »Weltgemeinschaft« wird nicht homogenisiert, wie dies der Begriff der Globalisierung suggeriert. Vielmehr löst die Begegnung mit der anderen Kultur ein Ambivalenzerlebnis aus, in das das Eigene und das Fremde eingehen.

Um dieses mythologische Konstrukt zu rekonstruieren, bedarf es nun aber besonderer Analysemethoden. Darum untersucht Xiaojing Wang die Filmsprache nicht nur symptombezogen (wo und wie werden stereotype Vorstellungen transportiert?). Sie arbeitet vielmehr die innere Ambivalenz der Szenen der Begegnung zwischen Europa und China heraus. Das würde übertragen auf das berühmte Barthes'sche Beispiel des Afrikaners, der vor der französischen Flagge salutiert, bedeuten, dass die Ambivalenz von Integration und Ausgrenzung, die im französischen Kolonialismus einerseits und im französischen Staatsbürger-

recht andererseits liegt, einer weiteren Ambivalenz gegenübersteht: der inneren Zerrissenheit zwischen der nationalen »staatsbürgerlichen« und der ethnischen Identität, in der der Afrikaner sich befindet. Hier gibt es keine eindeutigen und damit ideologischen Antworten mehr. Eine Szene entsteht, in der alle Recht und alle Unrecht haben, und gerade darum ist die Szene wahr, denn genauso ist es im wirklichen Leben.

Auf eine entsprechende Weise analysiert Xiaojing Wang die von ihr als Belege für das Chinabild im europäischen Film ausgewählten Kinofilme. Die Orientalismus-These von Edward Said wird dabei in ein diachrones Modell integriert, in dem unterschiedliche »Orientalismus«-Typen möglich sind und ineinander übergehen können. Der objektivierende (Kolonialmacht) und der objektivierte (kolonisierte Kultur) Typ sind also veränderbar. Wir sind nicht zum orientalistischen Klischee verurteilt, auch dialogische Formen des »Orientalismus« sind möglich. In Kenntnis der Orientalismusdebatte in den Kulturwissenschaften bezieht Xiaojing Wang damit eine klare und eigenständige Position. Der Orientalismus in Bezug auf China und der Tibet-Orientalismus werden dabei zusammen betrachtet, als »fernöstliche Kultur« aus europäischer Perspektive. Die Einbeziehung Tibets ist wichtig, weil in Bezug auf Tibet ein wesentliches Element des Orientalismus zum Tragen kommt – die (durch den Buddhismus verkörperte) spirituelle Dimension des europäischen Fremdbildes. So bilden das China- und das Tibetbild die zwei Archetypen der grundlegenden Funktionen aller europäischen Fremdbilder.

Als besonders fruchtbar erweist sich für die Frage nach der Entwicklung der Fremdkultur-Bilder die Konzentration auf die Gattung des Films. Filme verfügen über viele verschiedene Register visueller, musikalischer, klanglicher, sprachlicher und narrativer Kategorien, die Klischees produzieren, die aber auch als produktive dialogische Angebote aufgegriffen und gedeutet werden können. Zugleich ist der Film eine genuin künstlerische Gattung, und Xiaojing Wang nimmt die Filme, die untersucht werden, durchweg als Kunstwerke mit ihrer spezifischen Formsprache ernst. Da Kunstwerke zugleich immer auch eine metakulturelle Funktion ausüben, kann Xiaojing Wang nicht nur zeigen, welche Bilder transportiert werden, sondern auch, wie die jeweiligen Filme diese Bilder durch ihre Formsprache selbst kommentieren und neu kontextieren. Es geht also ausdrücklich nicht darum, wie sich stereotype Fremdbilder auch in Filmen manifestieren, sondern darum, wie diese Filme, indem sie Kunstwerke sind, selbst Fremdbilder reflektieren und kommentieren.

Das europäische Chinabild hat sich in den letzten 30 Jahren tiefgreifend gewandelt. Jedem kulturellen Wandel wohnt eine innere Logik inne, die zu entdecken ein Verstehen der in ihm entstehenden Bilder von innen und von außen zugleich zur Voraussetzung hat. Xiaojing Wang leistet dieses Verstehen, denn sie schaut mit chinesischen und europäischen Augen gleichzeitig. Dass dies möglich

ist, hat mit dem Prozess zu tun, den sie selbst in diesem Buch beobachtet und nachzeichnet. Der Dialog auf Augenhöhe zwischen China und Europa hat längst begonnen – das vorliegende Buch dokumentiert ihn und ist zugleich selbst ein Teil davon.

Prof. Dr. Matthias Freis

Im Juni 2014

0 Einleitung

*Try to bend, mentally, over another's soul: you will
see nothing but a vast, empty, black abyss, and you
will only be seized with giddiness for your pains. [...]*

*The other's soul remains as invisible as before;
we only guess at it, perhaps rightly, perhaps mistakenly.
[...] Perhaps it is only upon the approach of an outside
soul that another's soul becomes invisible.*

*[...] Why look for another's soul when you have
not seen your own?*

*[...] [I]n return we may at last be granted a glimpse
of the mysterious »Thou«, and perhaps the »I« will cease
to be problematical as well.¹*

— Leon Shestov

0.1. Überblick: Relevanz des Themas und Stand der Forschung

In den letzten Jahrzehnten hat sich ein neues Verständnis des Begriffs Weltbild herausgebildet, das im Wesentlichen durch Martin Heidegger geprägt wurde. Heidegger behauptet: »Weltbild, wesentlich verstanden, meint [...] nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen.«² Das Seiende im Ganzen wird gegenwärtig so verstanden, dass es erst und nur dann seiend ist, sofern es durch den »vorstellend-herstellenden Menschen«³ gestellt ist. Das Sein des Seienden wird in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden. Dass die Welt zum Bild wird, bzw. dass das Seiende in der Vorgestelltheit seiend wird, zeichnet das Wesen der Gegenwart aus.⁴ Nicholas Mirzoeff erklärt die Heidegger'sche Formulierung folgendermaßen: »In other words, visual culture does not depend on pictures themselves but the modern tendency to picture or visualize existence. This visualizing makes the modern period radically different from the ancient and medieval worlds.«⁵

1 Leon Shestov: *Penultimate Words and Other Essays*. Manchester (New Hampshire), 1916. S. 143 – 145.

2 Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt am Main, 2003. S. 82.

3 Ebd. S. 82.

4 Vgl.: Ebd. S. 82 – 83.

5 Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. London, 1999. S. 5 – 6.