

---

Jörn Glasenapp

## Gebäudebesichtigungen

*Architekturen der Macht in Zhang Yimous früher Trilogie  
(»Rotes Kornfeld«, »Judou«, »Rote Laterne«)*

---

### *Kontexte*

Es ist üblich, die Regisseure des festlandchinesischen Kinos in unterschiedliche Generationenkohorten einzuteilen.<sup>1</sup> Sechs sind es bislang, wobei es die fünfte Generation war, die erstmals auch jenseits der Grenzen Chinas, zumal im westlichen Ausland breit rezipiert wurde. Ihre Vertreter, darunter Zhang Yimou, Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang, schlossen ab 1982, also nach Ende der Kulturrevolution, ihr Studium an der erst vier Jahre zuvor für den Lehrbetrieb wieder geöffneten Pekinger Filmakademie ab, um Mitte bis Ende der 1980er Jahre ihre Debütfilme zu drehen. Deren prominent herausgestellte Individualität einerseits sowie unübersehbare Frontstellung zum bis dahin verbindlichen revolutionären Realismus mit seiner ungebrochenen Mao-Verherrlichung andererseits weisen sie als Produkte der auch und vor allem kulturellen Liberalisierungstendenzen unter Deng Xiaoping aus. Hiervon legt unter anderem *Gelbe Erde* (1984) ein deutliches Zeugnis ab, Chens immer wieder zu Recht als Initialwerk der fünften Generation gehandelter, subtil Systemkritik übender Erstling.

Für die vorzüglichen, seinerzeit als hochgradig experimentell wahrgenommenen Aufnahmen des Films zeichnete der anfangs auch als Schauspieler tätige Zhang Yimou verantwortlich, der mittlerweile in China ebenso wie im Ausland als der bei weitem bekannteste Vertreter nicht nur der fünften Generation, sondern des festlandchinesischen Kinos überhaupt gilt. Sein Regiedebüt legte er 1987 mit *Rotes Kornfeld* vor, der das vom so genannten Kultur-Fieber<sup>2</sup> gepackte heimische Publikum begeisterte, aber auch im westlichen Ausland für Furore sorgte. Zahlreiche Auszeichnungen gingen an den Film, darunter, 1988 auf der Berlinale, der Goldene Bär, der damit erstmals einem asiatischen Film verliehen wurde. Mit diesem Triumph, so ist man sich einig, »betrat das chinesische Kino endlich die Weltbühne des Films«<sup>3</sup> oder anders gesagt: feierte es seine »internationale Geburtsstunde«,<sup>4</sup> wobei *Rotes Kornfeld* gleichsam den Startschuss für eine erstaunliche, mehrere Jahre anhaltende Erfolgsserie des chinesischen Kinos abgab. Protagonisten derselben waren Zhang und Chen,

deren Filme die internationale Festival- sowie Arthauskinoszene nachhaltig prägten und mit Kritikerlob, Nominierungen und Preisen förmlich überschüttet wurden.<sup>5</sup> Ohne ihre enormen Qualitäten dadurch in Abrede zu stellen, wird man getrost behaupten können: Für den Erfolg der Regisseure speziell im Westen dürfte in nicht unerheblichem Maße der Umstand verantwortlich gewesen sein, dass man ihre Schöpfer als couragierte Kämpfer für Demokratie und »westliche« Werte im eigenen Land meinte reklamieren zu können.<sup>6</sup> Schließlich wurde ihnen in China von staatlicher Seite aus massiv zugesetzt, sei es dadurch, dass man ihnen die Teilnahme an Festivals und Preisverleihungen im Ausland verweigerte, dass man ihnen Berufsverbot erteilte oder dass man die Aufführung ihrer Filme in der Heimat untersagte. Etwas überspitzt ausgedrückt: Die Drangsalierungen zu Hause avancierten zu einer Art Gütesiegel im Westen, der sich implizit mit jedem Preis, den er zensierten chinesischen Regisseuren verlieh, selbst gleich mit auszeichnete.<sup>7</sup>

Von dieser Konsekrationspolitik profitierte ganz besonders Zhang, der im westlichen Kontext wie kein anderer seiner Landsleute als ein seine Filmkunst in den Dienst der Freiheit stellender Dissident wahrgenommen wurde – und zwar spätestens, nachdem die beiden Nachfolger von *Rotes Kornfeld*, *Judou* (1990) und *Rote Laterne* (1991), erschienen und in China sogleich verboten worden waren. Letzteres gab aus westlicher Sicht keine allzu großen Rätsel auf. Handelte es sich bei beiden, wie ihr Vorgänger im feudalen China der 1920er Jahre spielenden Filmen denn nicht eigentlich um Werke, die – indem sie den letztlich vergeblichen Kampf junger Frauen gegen patriarchale Unterdrückung in Szene setzten – im schützenden Mantel der Allegorie, aber doch unmissverständlich Anklage gegen den repressiven chinesischen Staat erhoben? Dieser hatte im Juni 1989 Panzer gegen die friedlichen Studentenproteste auf dem Tian’anmen-Platz auffahren lassen und Letztere durch ein Massaker beendet. Konnte es da ein Zufall sein, dass es sich bei der Protagonistin aus *Rote Laterne* um eine Studentin handelt? Und wer konnte mit den ob ihrer Traditions- und Machtbesessenheit Tod und Unheil herbeiführenden Alten in *Judou* gemeint sein, wenn nicht die gerontokratische Führungsriege des Deng-Regimes?<sup>8</sup> Und schließlich: War die ihren geschundenen nackten Körper schutzlos dem Blick des Voyeurs aussetzende Titelheldin des Films nicht mit dem zur globalen Widerstandssikone avancierten Tank Man vergleichbar, der sich, mit Einkaufstüten in beiden Händen, den anrollenden Panzern in den Weg gestellt hatte?<sup>9</sup> Keine Frage: Wer interpretiert, betreibt immer auch eine Form von Politik, das zeigen die allegoretischen Bemühungen um Zhangs erste drei Filme in kaum zu überbietender Prononziertheit.

Wie so viele andere Filme der fünften Generation auch, gehen *Rotes Korn-*

*feld*, *Judou* und *Rote Laterne* auf literarische Vorlagen zurück.<sup>10</sup> Zusammengekommen bilden sie eine Trilogie, die, wiewohl ihre einzelnen Teile voneinander unabhängige Geschichten erzählen, von erstaunlicher Geschlossenheit ist, in inhaltlicher und thematisch-motivischer ebenso wie in formal-ästhetischer Hinsicht. Ebendies wurde rasch erkannt, unter anderem von Rey Chow, die in ihrer wirkmächtigen Auseinandersetzung mit Zhangs frühen Filmen deren sich bald schon zum Markenzeichen des Regisseurs verdichtenden Rekurrenzen und Charakteristika zusammenfasst.<sup>11</sup> Folgen wir ihrem Katalog und erweitern ihn anschließend noch um einen maßgeblichen Aspekt, um so den Ausgangspunkt für die hier vorgelegten Überlegungen zu setzen: In jedem der Filme ist, wie oben bereits angesprochen, die Handlung (größtenteils) im China der 1920er Jahre, also in präkommunistischer Zeit, verortet. Dafür, dass diese insbesondere vom westlichen Zuschauer als eklatant rückständig, fremdartig und exotisch wahrgenommen wird – der Zhang vielfach gemachte Vorwurf, er leiste mit seinen Filmen dem Orientalismus Vorschub, kommt nicht von ungefähr<sup>12</sup> –, sorgt nicht zuletzt die ausgiebige Behandlung von ethnischen Bräuchen und Ritualen, die zu guten Teilen vom Regisseur frei erfunden wurden. Man denke hier etwa an das Sänfteschaukeln zu Beginn von *Rotes Kornfeld* oder aber die Fußmassagen in *Rote Laterne*.<sup>13</sup> Hauptverantwortlich für die beklemmende Atmosphäre zeichnet in allen drei Filmen ein alter oder älterer Patriarch, dessen Machtmissbrauch zumal auf Kosten seiner stets im Mittelpunkt stehenden und stets von Gong Li gespielten schönen jungen Frau geht, die ihm für die Ehe verkauft wurde. Die derart zum Objekt Gemachte tritt, so Chow, als »sexualisierter Körper« in Erscheinung, »[der] von den Fesseln sozialer Unterdrückung befreit werden [muss].«<sup>14</sup> Die Auseinandersetzung mit diesem Imperativ wiederum ist Teil einer Geschehensabfolge – zumindest für *Rotes Kornfeld* und *Judou* gilt dies –, deren ödipale Grundierung das gern überstrapazierte Attribut »unüberschbar« wahrlich verdient.<sup>15</sup> Widmet man sich der formal-ästhetischen Gestaltung der Filme, so lässt sich die »rauschhafte Begeisterung für Stil und Stilisierung«,<sup>16</sup> die sich der Regisseur selbst einmal attestierte, allorten ausmachen. Insbesondere der Kontrast von düsterer Stimmung einerseits und Sinnlichkeit des Dekors andererseits ist es, der diesbezüglich ins Auge fällt, wobei die stets exquisite, mitunter offensiv artifiziell anmutende Farbgebung sowie die oftmals streng symmetrischen Bildkompositionen das Ihrige tun, um dieses spannungsreiche Zusammengehen noch besonders herauszustreichen.

So weit Chows Katalog, der das Universum des frühen Zhang zweifelsohne angemessen vermisst, einen markanten Aspekt desselben allerdings unberücksichtigt lässt: die enorme, von Film zu Film zunehmende Begrenztheit und Ge-

schlossenheit der Welt, in der sich die Handlung abspielt, das heißt die immer strikter werdende Konzentration Letzterer auf einen einzigen Schauplatz. Dessen Zentrum wird durch ein Gebäude oder einen Gebäudekomplex gebildet – eine Schnapsbrennerei in *Rotes Kornfeld*, eine Tuchfärberei in *Judou* sowie einen Herrnsitz in *Rote Laterne* –, der entschieden mehr ist als ein konventioneller Raum oder Rahmen des Geschehens und der spätestens im Finale der Trilogie derart effektiv und speziell in Szene gesetzt wird, dass man ihm den Status eines Protagonisten, und zwar eines außerordentlich wirkmächtigen sowie durch und durch sinistren, schwerlich wird absprechen können. »The function of the ›architectural apparatus‹ in the film«, heißt es in Jacqueline Loeb's Interpretation von *Rote Laterne* ganz in diesem Sinne. »is difficult to overestimate; it functions almost as a character. The long, ghoulish shots of the compound at night seem deliberately to propose the presence of a giant monster, an anthropomorphised creature with glowing eyes and branching arms.«<sup>17</sup> Wenn der nun folgende Durchgang durch Zhangs Trilogie demnach einen Schwerpunkt bei der Gebäudebesichtigung setzt, so ist dies durch seinen Gegenstand allemal gerechtfertigt – ebenso wie die Tatsache, dass *Rote Laterne*, der sich dem Zuschauer von allen drei Werken zweifelsohne am entschiedensten als Gebäude- oder Architekturfilm empfiehlt, hierbei eine besonders ausgiebige Berücksichtigung findet. Wie sich zeigen wird, ist es ganz besonders das Finale der Trilogie, das dazu einlädt, dem unter anderem von Martin Seel profilierten zweifachen Ereignischarakter des filmischen Raums Rechnung zu tragen, dem Umstand also, dass dieser formgebendes Behältnis von Ereignissen ist und sich beim Sich-Ereignen derselben zugleich selbst ereignet, also ein Ereignis *sui generis* darstellt.<sup>18</sup>

#### Gebäudebesichtigung I: »Rotes Kornfeld«

Sowohl in *Rotes Kornfeld* als auch in *Judou* und *Rote Laterne* erfolgt der Ruf zum Abenteuer, der den Helden im *classical cinema* aus der ihm bekannten Welt herausreißt und auf Heldenreise schickt,<sup>19</sup> auf die stets gleiche Weise: durch eine Zwangsverheiratung. Sie ist es, die die Protagonistin gegen ihren Willen in die Welt eines wohlhabenden, entschieden älteren Patriarchen hineinstößt. Wer Parallelen zum französischen Volksmärchen *La belle et la bête* zu erkennen meint, liegt gewiss nicht ganz falsch, auch wenn der Hausherr bei Zhang die Bezeichnung ›Bestie‹ ganz im Gegensatz zu seinem Pendant aus dem Märchen auch und vor allem aufgrund seines boshaften Wesens und Verhaltens verdient.<sup>20</sup> In seiner vom Außen nahezu komplett abgekoppelten Welt hat er die uneingeschränkte Macht, wobei es für sein ›Opfer‹, die ihm überant-

wortete Heldin, der er die Geburt eines männlichen Nachkommen abverlangt, kein Entkommen gibt und erst Recht kein Zurück in die Welt, aus der sie gekommen ist. Das heißt, die Heldenreise, von der uns die frühen Filme Zhangs erzählen, ist eine um ihre letzte Phase, die Rückkehr, gebrachte. Es ließe sich folglich von einer kupierten Heldenreise sprechen.

Doch kommen wir nun zu den Filmen im Einzelnen und beginnen mit *Rotes Kornfeld*, der als Trilogie-Auftakt, wie schnell zu erkennen ist, bezogen aufs erzählte Geschehen eine in vielfacher Hinsicht positive Kontrastfolie abgibt, vor der der extreme Pessimismus und Fatalismus seiner beiden, so Zhang, »Schwestern-Filme« nur um so schärfere Konturen gewinnt.<sup>21</sup> Augenfällig wird dies auch und vor allem dann, wenn man als *tertium comparationis* das jeweils im Mittelpunkt stehende Gebäude in den Blick rückt. Dieses besitzt in *Rotes Kornfeld* Qualitäten, die wir in *Judou* und *Rote Laterne* vergeblich suchen und die es, wenn man so will, als einen Ort der doppelten Verwandlung ausweisen: Zum einen nämlich eignet ihm die Macht zu verwandeln, und zwar – wir haben es mit einer Schnapsbrennerei zu tun – Hirse und Wasser (und Urin) in allerbesten Hirseschnaps; zum anderen hat das Gebäude aber auch die Macht, sich selbst zu verwandeln oder vielmehr verwandelt zu werden, und zwar von einem lebensfeindlichen Ort des ausbeuterischen Feudalismus in einen hochvitalen Ort der egalitären, brüderlichen Gemeinschaft.<sup>22</sup> Die Voraussetzung hierfür bildet die Ermordung des impotenten, an Lepra leidenden, dadurch »seine« Welt unverkennbar als infertil und krank charakterisierenden Patriarchen, auf die unmittelbar die Dekontamination der Destillerie folgt. Dieser kollektiv betriebene Reinigungsakt wiederum wird bezeichnenderweise mittels Schnaps ins Werk gesetzt. Mit anderen Worten: Das Produkt der Verwandlung, das Getränk, ist eine *conditio sine qua non* für die (Selbst-)Verwandlung des Gebäudes. Wollte man die Verwandlungsrhetorik noch weiter strapazieren – wozu einen der Vergleich mit *La belle et la bête* noch zusätzlich animieren könnte –, so ließe sich gar von einer (via Ersetzung erfolgenden) Verwandlung der Hausherren-»Bestie« sprechen, deren Platz an der Seite der Protagonistin sogleich von einem jungen, physisch attraktiven Mann eingenommen wird, den Letztere, obschon auch er ihr gegenüber ein eminent patriarchales Gebaren an den Tag legt,<sup>23</sup> liebt und auch sexuell begehrt. Strotzend vor Virilität und fruchtbarer Kraft, vermag dieser den Schnaps dadurch zu veredeln, dass er in dessen vaginal geformte Behältnisse uriniert, und passend hierzu gebiert ihm die Protagonistin nur wenige Monate später einen Sohn.<sup>24</sup>

Vom Sprecher aus dem Off vermeldet, wird dieses Ereignis schließlich durch das Aufrichten eines Fahnenmastes samt Fahne angezeigt, die das kreisrunde steinerne Eingangstor des Brennereiareals in prononciert phallischer Weise

überragen. Als einziger Bauteil desselben findet es sich nicht weniger als ein gutes Dutzend Mal markant ins Bild gerückt, wobei es Zhang offenkundig darauf angelegt hat, im Tor den proteischen Charakter der Brennerei auch visuell festzuschreiben. Denn nicht zuletzt durch die unterschiedlichsten Lichtverhältnisse oszilliert es in seiner Erscheinung erheblich, erscheint es auch in übertragener Hinsicht in immer neuem Licht. Entsprechend wirkt es mal bedrohlich wie ein Schlund, mal zukunftsverheißend, etwa wenn der Sprecher aus dem Off vom plötzlichen Tod des Patriarchen berichtet und passend hierzu die spektakulär hinter dem Tor untergehende Sonne der heranreitenden Protagonistin ihr neues Zuhause, das ihr wie ein Gefängnis vorgekommen war, als einen Ort des kaum mehr für möglich gehaltenen Glücks in Aussicht stellt.

Gibt die Destillerie zwar eindeutig das Zentrum des Films ab, ist ihr räumliches Jenseits, zumal durch das nahegelegene Hirsefeld, sehr wohl recht klar profiliert. Seine entscheidende Ausweitung erfährt es aber erst im letzten Drittel des Films, und zwar durch die plötzliche Ankunft der Japaner. Diese nämlich ist es, die ein auf die Nation China bezogenes Außen explizit macht, wobei die feindlichen Aggressoren, indem sie China überfallen, auf weltgeschichtlicher Ebene gleichsam das kriminelle Tun des die Gegend unsicher machenden Räubers wiederholen, der zuvor mit seiner Bande die Brennerei heimgesucht hatte. In der patriotisch lesbaren Volte am Ende des Films verwandelt sich diese ein letztes Mal – und zwar in ein Zentrum der Subversion, von dem der lokale Widerstand gegen die bestialisch wütenden Besatzer ausgeht, die man schließlich mitsamt ihrem Fahrzeug in die Luft sprengt. Dies wiederum gelingt nicht etwa mit Dynamit, sondern – die Verwandlungen wollen kein Ende nehmen – mit dem seinem Ruf als »Feuerwasser« alle Ehre machenden Schnaps,<sup>25</sup> ebenjenem Getränk also, dessen man sich Jahre zuvor bei der Desinfektion des leprös kontaminierten Areals bedient hatte.

Auf die Tilgung des inneren folgt am Schluss von *Rotes Kornfeld* die des äußeren Feindes, mit dessen Auf-den-Plan-Treten nicht nur ein wahrer Gewaltexzess in den Film Einzug hält, sondern darüber hinaus ein Faktor, der im ansonsten mythisch-zeitlos anmutenden Gefüge des Zhang'schen Debüts einen radikalen Fremdkörper bildet: und zwar die Geschichte, die sich nicht zuletzt im Rattern des – das Hereinbrechen der technischen Moderne ebenso unmissverständlich wie brutal anzeigenden – japanischen Maschinengewehrs als Agens der Veränderung lautstark zu Wort meldet. Wie wir im Folgenden sehen werden, sind die Nachfolgefilme *Judou* und *Rote Laterne* diesbezüglich entschieden hermetischer, handelt es sich bei ihnen doch um Werke, in denen das historische Voran gleichsam sabotiert, die Zeit somit stillzustehen oder in ein fortwährendes Kreisen eingefasst zu sein scheint. Oder um die bei beiden

Filmen naheliegende Hausmetapher zu bemühen: Geschichte wird in ihnen beharrlich ausgesperrt, wobei man über diese Gemeinsamkeit den entscheidenden Unterschied zwischen ihnen selbstredend nicht übersehen sollte. Pointiert ließe er sich wie folgt fassen: Während die rurale Welt von *Judou* Geschichte als Faktor der Progredienz schlicht nicht kennt, die Handlung des Films also ganz im mythischen »Strom des Zeitlosen«<sup>26</sup> mit seinen die einmal gefundene Ordnung fortwährend von Neuem bestätigenden Zyklen und Repetitionen aufgeht, ist es Zhang in *Rote Laterne* darum zu tun, den durch konsequente und niemals ruhende »Enthistorisierungsarbeit«<sup>27</sup> produzierten Ausschluss der *in absentia* sehr wohl wirkenden Geschichte als ein mächtiges Instrument der Herrschaftssicherung und Systemstabilisierung erkennbar werden zu lassen.

*Gebäudebesichtigung II: »Judou«*

Es wirkt nach außen hin enorm verschlossen und abgedichtet, da lediglich die Eingangstür und das eine oder andere Fenster eines Nebenraums an der Straßenfront liegen. Was der Architekturhistoriker Leonardo Benevolo in seiner *Geschichte der Stadt* (1975) als charakteristisch für das traditionelle chinesische Haus ausweist,<sup>28</sup> findet sich durch das im Mittelpunkt von *Judou* stehende Gebäude, die Tuchfärberei des alten Yang Jinshan, vollauf verifiziert. Ihr Tor steht offen, als sie nach wenigen Sekunden Spielzeit das erste Mal im Bild ist, doch das tiefe Schwarz, das uns aus ihrem Innern entgegenschlägt, lässt uns nicht das Geringste erkennen, dafür aber umso deutlicher spüren, dass, wer die Schwelle dieses Gebäudes überschreitet, nichts Positives zu erwarten hat. Rasch werden wir in unseren Ahnungen bestätigt, als wir erfahren, dass der Hausherr in der Vergangenheit sowohl seine erste als auch seine zweite Ehefrau zu Tode gequält hat, weil sie nicht schwanger wurde, ihm also keinen Sohn gebären konnte. Dass er impotent ist, wissen wir zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass wir es mit einem Haus des Todes zu tun haben, dagegen sehr wohl.

In diesem herrscht eine ebenso perverse wie fatale Logik der Ersetzung, die der Alte mit seinem Wahn von Patrilinearität am Laufen hält: Was seine erste Frau nicht zu leisten vermag, wird, nach deren »Entsorgung«, der zweiten abverlangt. Und weil auch sie versagt, tritt – und damit hebt die Handlung des Films an – dessen Titelheldin an ihre Stelle. Der Patriarch hat sie für teures Geld erstanden, um sie sogleich nach ihrer Ankunft Nacht für Nacht zu misshandeln, wobei er sie – in einem Substitutionsakt gleichsam am Rande – sattelt wie seinen Esel. Freilich bleiben die Schreie der Gepeinigten in dem hellhörigen Gemäuer nicht ungehört, denn sie erreichen das Ohr Tianqings, des dritten Bewohners des Hauses und Adoptivsohnes Jinshans. Dies wiederum ist der

Auslöser dafür, dass die Ersetzungsserie zwar nicht abreißt, sie hinsichtlich ihres Objektes aber gleichsam auf ein neues Gleis gerät. Nun nämlich steht, wie bereits in *Rotes Kornfeld*, der Patriarch zur Auswechslung an, und zwar zunächst durch Tianqing.

Die unverkennbar ödipale Motorik, die von jetzt an alles Weitere bestimmt, setzt sich als ein Spiel der Blicke in Gang, wobei es anfangs ganz und gar geschlechterrollenkonform zugeht: mit Judou als Objekt und Tianqing als Träger des Blicks. Spielfeld ist die Färberei, in deren labyrinthischem und unübersichtlichem, sich über mehrere Ebenen verteilendem Inneren die Blicke fortwährend plakativ und im wörtlichen Sinne als Durchblicke inszeniert sind – beispielsweise, wenn der skopophile ›Sohn‹ seine ›Mutter‹ durch die Speichen eines Treibrades oder das Gitter einer Tür hindurch beobachtet oder wenn er sie vom Stall aus durch ein (von ihm eigens vergrößertes) Loch in der Wand bei ihrer morgendlichen Wäsche fixiert. Freilich bleibt Judou die Aufmerksamkeit Tianqings nicht verborgen, und so »nimmt sie das ›Angeschaut-Werden«, wie es bei Chow heißt, »in die eigene Hand«,<sup>29</sup> indem sie eines Morgens im Wissen darum, unter Beobachtung zu stehen, sich langsam und unter Tränen umdreht und dem Voyeur ihren nackten, malträtierten Oberkörper präsentiert. Dass die Heldin durch ihre kühne Selbstentblößung »die Erotik des Spektakels [...] in eine bewusste *Demonstration* der destruktiven patriarchalen Ordnung umkehrt«,<sup>30</sup> dadurch die Macht über ihren Körper wiedererlangt und zu einer Subjektposition zurückfindet, wird seitens der Forschung völlig zu Recht immer wieder vermerkt. Besondere Sensibilität legt in diesem Zusammenhang Shuqin Cui an den Tag, deren Ausführungen zu der berühmten Szene, auch weil sie die Transformation Tianqings im Angesicht der versehrten Nacktheit seiner ›Mutter‹ mitberücksichtigen, hier in einiger Ausführlichkeit zitiert seien:

In wresting control of her body from Jinshan and Tianqing, Ju Dou transforms herself from an animal into an individual and at the same time humanizes Tianqing by turning him from voyeur into lover. Her return of Tianqing's gaze, her silent expression, bruised body, and confrontational look raise her feelings from shame to rebellion and announce her desire to be understood and freed from abuse. For Tianqing, the reciprocation produces a tremendous psychological disturbance. The sight of the bruises on her body replaces his anxiety about looking at woman as a sexual object with a sense of guilt and responsibility for what man has done to woman. Tianqing has to avert his gaze.<sup>31</sup>

Nur kurze Zeit später kommt es zur Verführung Tianqings durch Judou, somit zum Geschlechtsverkehr zwischen ›Mutter‹ und ›Sohn‹, die sich von nun an, als Liebende und beiderseits Unterdrückte, gegen ihren Unterdrücker zusam-

mentun, dessen Autorität durch eine unfallbedingte Lähmung seinerseits noch zusätzlich schwindet. Die ödipale Maschinerie, die in den gewaltigen, immer wieder bedrohlich in Szene gesetzten Treibrädern und Hämmern der Färberei ihr physisches Pendant findet, läuft mittlerweile auf Hochtouren – mit der nicht eben unerheblichen Einschränkung, dass Tianqing nicht dazu gewillt ist, den Weg seines antiken Vorgängers konsequent zu Ende zu gehen. Er, der durch und durch servile Schwächling, der nur mehr eine Schwundstufe des hypermaskulinen, tatkräftigen ›Retters‹ aus *Rotes Kornfeld* darstellt,<sup>32</sup> hält bis zum Schluss an der Ideologie des patriarchalen Konfuzianismus fest und glaubt mithin, es bei der Ersetzung des ›Vaters‹ im Bett der ›Mutter‹ belassen, das heißt, auf die – von der Titelheldin sehr wohl geforderte – Ermordung Jinshans verzichten zu können.<sup>33</sup> Dies wiederum erweist sich auf lange Sicht als kapitaler Fehler. Denn Tianbai, der Sohn, der aus der Beziehung zwischen Judou und Tianqing hervorgeht, erkennt seinen leiblichen Vater nicht in Letzterem, sondern in dem alten Patriarchen, der ihn, wiewohl er um die Wahrheit der Zeugung wissen dürfte, als Sohn und Erben freudig akzeptiert und dessen ›Bestialität‹ das Kind vollkommen zu absorbieren scheint. Was Tianqing nicht vermochte – nämlich Vätermord zu begehen –, fällt Tianbai entsprechend nur allzu leicht, was der infernale Spross, in dem manch westlicher Kritiker seinerzeit die Roten Garden repräsentiert sah,<sup>34</sup> gleich zweimal unter Beweis stellt: Noch als Kind ertränkt er lauthals lachend den Alten, und damit denjenigen, den er für seinen Vater hält, in einem der Färbebecken, wodurch er sich, freilich ohne dass es ihm zu diesem Zeitpunkt schon bewusst wäre, dessen Stelle als Oberhaupt der Familie sichert. Jahre später, als junger Mann, wendet er sich schließlich gegen Tianqing und damit gegen denjenigen, der sein leiblicher Vater ist. Vor den Augen Judous erschlagen, endet dieser im selben Färbebecken wie der Erstgemordete.

Analog zu *Rotes Kornfeld* kommt es auch in dessen Nachfolger zu einem Reinigungsakt, und wie in Zhangs Debüt gilt er dem im Zentrum stehenden Gebäude. Allerdings wird er in *Judou* im Bewusstsein vollzogen, dass jedwede Hoffnung auf Verwandlung zum Besseren vergeblich ist, dass es sich bei ihm demnach gleichsam um ein Tun ohne ein Danach handelt. Etwas zu Ende führend, steht der Akt, dessen revolutionären Charakter Chow zu Recht herausstellt,<sup>35</sup> konsequenterweise am Ende, bildet also nicht, wie in *Rote Laterne*, den euphorischen Startschuss für einen Neuanfang. Die Wahl des Reinigungsmittels liegt denn auch auf der Hand: Es wird sich der Kraft des Feuers bedient, bei der, wie es Gaston Bachelard in seiner klassisch gewordenen Auseinandersetzung mit dem Element so wortreich beschreibt, Destruktion und Purifikation in eins fallen.<sup>36</sup> Losgelassen wird diese Kraft durch die Titelheldin, die das

unselige Haus den Flammen überantwortet, in denen sie selbst den Freitod sucht und findet.

In *Rotes Kornfeld* lässt sich das Gebäude, das die ›Welt‹ der Protagonistin ausmacht, verwandeln, in *Judou* immerhin noch zerstören – ein Befund, den es im Hinterkopf zu behalten gilt, wenn wir uns nun *Rote Laterne* zuwenden.

### Gebäudebesichtigung III: »Rote Laterne«

Die erste Einstellung von *Rote Laterne* zeigt uns Songlian, die 19-jährige Protagonistin des Films, im Dialog mit ihrer Stiefmutter. Bereits drei Tage lang, so erfahren wir, hat sie sich gegen deren als Rat daherkommende Forderung, sich als Ehefrau oder Konkubine zu verkaufen, zur Wehr gesetzt, doch nun gibt sie nach. Ihr Gegenüber ist sichtlich erleichtert, wobei dies nicht wörtlich verstanden werden darf, bleibt die Stiefmutter doch – wie alle anderen Machtträger und -instanzen im Film auch – unsichtbar und gesichtslos und ist allein als Stimme aus dem Off präsent. Selbst völlig statisch, zeigt die knapp über eine Minute dauernde Einstellung im Close-up Songlians makellooses, nahezu unbewegtes Gesicht, das, strikt bildmässig platziert, vor einem weißen Wandschirm prominent zur Abhebung kommt. Dessen symmetrisches Gittermuster wiederum verleiht dem Bild einen prononcierten Rahmen, der gemäß seiner unter anderem von José Ortega y Gasset und Georg Simmel herausgestellten Aufgabe, als ein »Isolator«<sup>37</sup> für die »Abtrennung des Bildes von allem Ringsumher«<sup>38</sup> zu sorgen, das Gezeigte, also die Heldin, einkapselt und ihm dadurch die Anmutung eines (Kunst-)Objekts verleiht, vergleichbar einem Gemälde. Letzteres ruhe »wie eine Insel in der Welt«,<sup>39</sup> stelle »eine imaginäre Insel« dar, »die rings von Wirklichkeit umbrandet ist«,<sup>40</sup> so Simmel und Ortega weiter, deren Inselmetapher sich, wie wir sehen werden, *mutatis mutandis* auch vorzüglich auf den der Welt und zugleich der Zeit weitgehend enthobenen Herrensitz beziehen lässt, der in Zhangs Film alles bestimmend ist. Seine Mauern werden, als architektonisches Pendant zum Rahmen, Songlian kurz darauf aufnehmen und bis zum Schluss nicht mehr freigeben, das heißt, in der Funktion eines (zumal) visuell reizvollen Objekts wird sie zur Gefangenen, was innerhalb der *Mise-en-Scène* immer wieder durch ein markantes Framing noch zusätzlich herausgestrichen wird. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an jene Einstellung, die uns die erneut bildmässig positionierte Heldin zeigt, wie sie, auf dem Bett sitzend und eingefasst durch dessen mächtiges Holzgestell, als erotische Kostbarkeit ihren Besitzer, den »ehrenwerten Herrn«, erwartet, um mit ihm die erste gemeinsame Nacht zu verbringen. Ob Zhang bei der minutiösen Komposition dieser und anderer Shots an das chinesische Schriftzeichen

für »Gefangener« (囚) gedacht hat, das diesen als einen Menschen (人) in einer Umzäunung (□) visualisiert, sei dahingestellt. Denkbar wäre es aber allemal.

Kommen wir nun zu Einstellung zwei, die auf einen Zwischentitel folgt, der das sich Anschließende als im »Sommer« spielend ausweist: Als Totale eröffnet sie uns den Blick auf eine von Birken gesäumte Landstraße, auf der sich ein traditioneller Hochzeitszug samt roter Brautsänfte in die Tiefe des Bildes hineinbewegt. Wir hören chinesische Hochzeitsmusik und wähen Songlian in der Sänfte, doch zu unserer Überraschung tritt diese nach wenigen Sekunden, einen Koffer in der Hand, von rechts in den Kader, wobei sie dem Zug nachblickt, sich dann jedoch von ihm abwendet, um in die entgegengesetzte Richtung, also in Richtung Kamera, zu gehen. Es kommt demnach zu einer Gegenläufigkeit von Bewegungen, in der man die Inadäquatheit und Nichtpassung der, wie wir an ihrer Kleidung (weiße Bluse und Strümpfe, schwarzer Rock) und Zopffrisur erkennen, Studentin als Braut bereits subtil in Szene gesetzt sehen mag. Dass sie – dies erfahren wir kurze Zeit später – zuvor auf den Transfer mit Sänfte verzichtet hat, um den Weg zu ihrem neuen Heim zu Fuß zurückzulegen, wirkt entsprechend durchaus stimmig, ist aber auch mit Blick auf eines der wichtigsten Rituale jener ihr fremden Welt, in die sie eintreten wird, von erheblicher Bedeutung. Pointiert gesagt: Songlian benutzt ihre Füße anfangs noch organadäquat, nämlich zum Gehen. Später, im Ehegefängnis, das ihr keinerlei nennenswerte Mobilität gestattet und das vom Willen eines Mannes beherrscht wird, der die Füße zum wichtigsten Organ einer Frau deklariert, werden ihre Füße wie auch jene ihrer drei Konkurrentinnen um die Gunst des »gnädigen Herrn« verwandelt, denn sie verkümmern zu einem hochgradig fetischisierten Körperareal, das einzig und allein dazu da zu sein scheint, dem neben den roten Laternen zentralen Zeichen des Auserwähltseins, der Fußmassage, einen Ort zu geben.<sup>41</sup>

Einstellung drei präsentiert uns Songlian schließlich am Ziel ihres Marches. Bezeichnenderweise befindet sie sich, als wir ihr begegnen, bereits innerhalb der Mauern des Gebäudekomplexes, der somit komplett unverortet bleibt,<sup>42</sup> woran sich bis zum Schluss nichts ändern wird. Da wir an die Perspektive der Protagonistin gebunden sind, ist der Eindruck einer Welt ohne Umwelt unvermeidlich. Erneut tritt Songlian von rechts ins Bild, das, analog zu Einstellung eins, nach hinten gleichsam abgedichtet ist, und zwar denkbar augenfällig durch eine Wand voller chinesischer Schriftzeichen, die unmissverständlich anzeigt, dass es für die Heldin kein Zurück gibt und sich diese einem System strikter Regeln und Konventionen überantwortet hat.<sup>43</sup> Konsequenterweise wird ihr Schwellenübertritt von Zhang elliptisch ausgespart, um nicht die Eingangstür in den Blick rücken und dadurch einen möglichen Ausweg für die

Heldin explizit machen zu müssen. »Damit das Haus dem Menschen nicht zum Gefängnis werde«, vermerkt der Philosoph Otto Friedrich Bollnow, »braucht es Öffnungen in die Welt hinein, die das Innere des Hauses in einer geeigneten Weise mit der Außenwelt verbinden. Sie öffnen das Haus für den Verkehr mit der Welt. Das aber leisten im Haus die Tür und das Fenster. Beides sind Verbindungsglieder, die die Welt des Drinnen zu der Welt des Draußen in Beziehung setzen.«<sup>44</sup> Bis zum Abspann des Films werden wir keines von diesen Verbindungsgliedern zu Gesicht bekommen, aber auch – nimmt man die Baumkronen aus, die während der auf dem Dach spielenden Szenen bisweilen im Hintergrund eher zu erahnen denn zu sehen sind – nichts von der Welt des Draußen. Diese tauscht die verkaufte Protagonistin, und zwar für immer, gegen eine Welt des Drinnen ein, die ihr, aber auch und vor allem dem (westlichen) Zuschauer als eine absolut fremde gegenübertritt.

Erheblichen Anteil hieran hat der mächtige Gebäudekomplex, der sich allein durch seine schiere Größe dagegen sperrt, auch nur annähernd in seiner Gesamtheit durch die Kamera erfasst zu werden.<sup>45</sup> Wir können ihn, wie es Lorenz Engell mit Blick auf das Overlook Hotel aus Stanley Kubricks *Shining* (1980) getan hat,<sup>46</sup> als ein gebautes Programm begreifen: Als ein solches schreibt der Herrnsitz seinen Bewohnern, und zumal den vier Frauen des »gnädigen Herrn«, strikt vor, wie sie sich zu bewegen, was sie zu tun und wie und wo sie es zu tun, kurz: wie sie zu leben haben, das heißt, die Materialität seiner Architektur verleiht dem Sozialen eine sicht- und greifbare Gestalt, wobei sie die Mitglieder desselben gleichsam zu Funktionären des Raums macht. Ganz im Gegensatz zu Kubricks sich der Ratio so flagrant entziehendem Hotel spielt das Gebäude bei Zhang allerdings mit offenen Karten. Schließlich sind seine Funktionsweise ebenso wie sein Sinn und Zweck letztlich ganz und gar transparent. Auf einen Nenner gebracht: Der Herrnsitz ist »Architektur für die Handhabung der Macht«,<sup>47</sup> genauer: Disziplinararchitektur reinsten Wassers. Dass die Forschung bei ihrer Auseinandersetzung mit *Rote Laterne* regelmäßig auf Michel Foucault und dessen Überlegungen zur Disziplinarmacht und -gesellschaft rekurriert, die er zumal in *Surveiller et punir* (1975) vorgelegt hat, kann insofern nicht überraschen.<sup>48</sup> In der Tat: Wenn es bei Foucault heißt, die »Mikrophysik der Macht«<sup>49</sup> artikuliere sich als Disziplinierung, als Produktion fügsamer, gelehriger Körper und Subjekte, welche für die Gesellschaft nützlich sind, und wenn er in diesem Zusammenhang auf Jeremy Bentham's Panoptikum mit seiner baulich generierten Selbstüberwachung der Inhaftierten zu sprechen kommt, um es als Architektur gewordene Politik und Sinnbild einer Gesellschaft herauszustellen, die darauf abzielt, dass die Aufgabe der Disziplinierung des Individuums dieses selbst übernimmt, dann sind die Parallelen

zu Zhangs Film nicht zu übersehen. Führen wir bei unserer nun folgenden Besichtigung des Herrensitzes also das Foucault'sche Theoriearsenal mit und bringen es, wann immer es passt, zum Einsatz.

Noch einmal zurück zu Einstellung drei: In ihrem weiteren Verlauf zeigt diese die, wie so oft, bildmittig positionierte Songlian beim Betreten eines der zahlreichen Innenhöfe des Komplexes, wobei die Heldin von der vor ihr zurückweichenden Kamera, wie in den beiden vorherigen Einstellungen, frontal fokussiert wird. Da die Einstellungsgröße zwischen halbnahe und amerikanisch liegt, gerät das Umfeld, also das Gebäude, noch so gut wie nicht in den Blick, was freilich keineswegs bedeutet, dass seine bedrohliche Präsenz und beklemmende Atmosphäre hier nicht bereits ihren Ausdruck fänden – etwa über die ängstlichen, wiederholt nach oben gerichteten Blicke Songlians, die uns auf bauliche Höhe schließen lassen, oder aber den durch ihre Schritte verursachten Hall, der bauliche Enge in Aussicht stellt. Beides bestätigt Einstellung vier, eine Totale, bei der die um 180 Grad gedrehte Kamera nun hinter der Protagonistin platziert ist und die uns den gesamten Innenhof präsentiert, der, von circa zehn Meter hohen Mauern komplett eingefasst, schlund- und gefängnishofartig wirkt. Es dürfte demnach kein Zufall sein, dass Zhang den Zuschauer über das laute Vogelgezwitscher auf der Tonspur implizit an jenes Potenzial der gefiederten Geräuschverursacher, das Fliegen-Können, erinnert, von dem speziell der Gefangene gern träumt. Darüber hinaus passt es ins Bild, dass Songlian im weiteren Verlauf der Handlung, ebenso wie die »dritte Herrin« auch, der klaustrophobischen Enge immer wieder dadurch zu entkommen trachtet, dass sie den weitläufigen Dachbereich des Komplexes aufsucht. In ihrem vorherigen Leben als Studentin hatte sie eine Zukunft, also Aussichten. Um diese gebracht, geht es ihr auf dem Dach nur mehr um eine – nun wörtlich verstandene – Aussicht.

Wie wir schon bald erfahren, handelt es sich bei dem Gebäudekomplex um das, was Aleida Assmann als einen Generationen- oder Familienort bezeichnet, einen Ort also, der eine feste und langfristige Verbindung mit einer speziellen Familie unterhält.<sup>50</sup> Als ein solcher ist er einer Wertstruktur verpflichtet, »die sich auf Alter, Dauer und Kontinuität stützt«<sup>51</sup> und im vorliegenden Fall im Dienste einer Ordnung steht, welche nicht als historisch gewachsen, sondern als von den Ahnen gestiftet gilt und in der Gegenwart stets von neuem reaktualisiert werden muss. Eindrucksvoll findet sich demnach bestätigt, was Pierre Bourdieu in *La domination masculine* (1998) betont, nämlich »daß das Ewig-Währende in der Geschichte nichts anderes sein kann als das Ergebnis einer geschichtlichen Verewigungsarbeit.«<sup>52</sup> Ein Nicht-Vergehen der Vergangenheit ist das angestrebte Ziel, eine totale Erstarrung der Welt, die denjenigen, der

in sie eintritt, gleichsam aus der Zeit fallen lässt. Oder um es unter Rekurs auf Claude Lévi-Strauss' berühmte Unterscheidung zwischen heißen und kalten Gesellschaften zu sagen: Der Generationenort in *Rote Laterne* beherbergt eine kalte Gesellschaft, die um der Aufrechterhaltung der tradierten Ordnung willen alles daran setzt, das Eindringen von Geschichte und damit das In-Frage-Stellen des Anciennitätsprinzips zu verhindern.<sup>53</sup> Dies in Rechnung gestellt, versteht es sich von selbst, dass jedwede Person, die von außen kommt, also auch jede neue Konkubine, als eine potenzielle Gefahr betrachtet wird. Schließlich könnte sie den ›Virus der historischen Progredienz‹ in das – eben niemals vollständig (ab-)geschlossene – System einschleppen. Entsprechend muss sie sogleich auf Spur gebracht und, wie die anderen Mitglieder dieser ›Kältesozietät‹ auch, zu einem Trägermedium der familiären Tradition transformiert werden, auf dass sich diese – potenziell unaufhörlich – am Leben halte.<sup>54</sup> Bedenkt man nun, dass Songlian Studentin war, das heißt in einer Institution ein und aus ging, zu deren Selbstverständnis auch und vor allem die Generierung von Neuem zählt, so ist es sehr begreiflich, dass man sie unter ganz besonderer Beobachtung hält, und das von Anfang an.

Implizit offenkundig wird dies schon in den ersten Einstellungen, die die Heldin innerhalb des Gebäudekomplexes zeigen, weswegen wir ihnen noch ein wenig Aufmerksamkeit schenken sollten. Da uns hierbei insbesondere die eigentümliche Kameraführung interessieren wird, möchte ich voranschicken, was die Kamera im *classical cinema* üblicherweise tut: Sie operiert in Gefolgschaft des Charakters, dessen gleichsam demiurgische Macht, durch sein Handeln den filmischen Raum zu erschaffen, sie anerkennt, was sich unter anderem darin äußert, dass, wo er hinget, auch sie hinget, und wohin er blickt, auch sie blickt. Ganz anders dagegen die Kamera, mit der wir es am Anfang von Zhangs Film zu tun haben, wenn Songlian von dem Haushälter durch das Gebäude zu dem ihr zugewiesenen Zimmer gebracht wird. Wie Jacqueline Loeb in ihrer subtilen Sichtung des Vorgangs treffend darlegt,<sup>55</sup> entsteht hier keineswegs der Eindruck, die Kamera würde sich mit den beiden Personen mitbewegen, das heißt auf diese reagieren. Vielmehr ist sie es, die die Definitionsmacht innehat, was dadurch ersichtlich wird, dass sie wiederholt – analog zum Gebäudekomplex, der die Struktur festlegt, in die sich Songlian hineinbegibt – die jeweiligen Kader vorgibt, in die die Heldin und der Angestellte aus dem Off hineintreten. Entsprechend nahe, so Loeb, liege die Assoziation ›technisches Sicherheitssystem‹, wobei das Hintereinanderschalten der einzelnen Einstellungen durch die Montage an das Switchen zwischen den einzelnen Kanälen oder an Überwachungskameras denken lasse.<sup>56</sup>

Indem die Einstellungen Songlian und den Haushälter auf ihrem – bemer-

kenswert langen – Weg durch den Gebäudekomplex zeigen, präsentieren sie Letzteren selbstredend mit, und zwar als einen labyrinthischen Raumkosmos, bei dem es sich offenbar um eine Addition von äußerst ähnlich wirkenden Innenhöfen handelt. Diese wiederum scheinen um keinerlei Zentrum herum gruppiert zu sein – ein Eindruck, der sich im Verlauf des Films als richtig herausstellen wird. Die Zentrumslosigkeit verweist, damit implizit Foucault Recht gebend, auf die Ortlosigkeit der Macht und damit auf deren Ubiquität,<sup>57</sup> wobei man hinzufügen könnte: Vor allen Dingen als Atmosphäre tingiert oder stimmt die Macht den Raum,<sup>58</sup> der in architektonischer Hinsicht unter das Joch striktester Symmetrie gezwungen wurde. Unmissverständlich zeigt diese an: Wir haben es mit einer Ordnung zu tun, die keinerlei Devianz duldet, wobei die Kameraarbeit das Ihrige tut, die bauliche Symmetrie noch zusätzlich durch stabile, achsensymmetrische Totalen zu betonen, die, kaderästhetisch und geometrisch organisiert, »zentripetal alles Sichtbare in einem Feld versammeln und so die Bedeutung des *hors-champ* auf ein Minimum reduzieren.«<sup>59</sup> Als diesbezüglich paradigmatisch kann jene Einstellung gelten, in der wir die Protagonistin die Stufen zu ihrem Zimmer hinaufgehen sehen. Man beachte das oben bereits angesprochene, exzessive Framing, man beachte aber auch den Koffer der Heldin, der als offenkundiges Störelement innerhalb der strengen Bildkomposition bereits andeutet, was sich schon bald bestätigen wird: nämlich, dass das, was das vorherige Leben seiner Besitzerin ausmachte (und durch das Gepäckstück symbolisiert wird), an diesem Ort keinen Platz hat, also im wörtlichen Sinne ›out of place‹ ist.<sup>60</sup> Entsprechend wird Songlians geliebte Flöte, die ihr ihr verstorbener Vater vermacht hat, kurzerhand verbrannt. Die Logik dahinter ist klar: Sie, die zum Besitz geworden ist, soll ihrerseits nichts besitzen.

Doch wie verhält es sich mit den Qualitäten von Songlian als Störelement innerhalb der strikten Hausordnung? Erweist sie sich, wie ihr Koffer innerhalb des Frames, als deviant? Probt sie den Aufstand? Oder ist sie eine Taktikerin im Sinne Michel de Certeaus? Zur Erinnerung: De Certeau hatte sich in seiner berühmten, unter anderem gegen Foucaults Machtanalyse in Stellung gebrachten Studie *L'invention du quotidien* (1980) für eine »kriegswissenschaftliche Analyse der Kultur«<sup>61</sup> stark gemacht und in diesem Zusammenhang das Begriffspaar ›Strategie/Taktik‹ ins argumentative Spiel gebracht. Hierbei bezeichnet er mit Strategie »die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Institution) ausmachbar ist.« Ist die Strategie nicht denkbar ohne einen »Ort [...], der als etwas *Eigenes* beschrieben werden kann«,<sup>62</sup> einen »Macht-Ort«also,<sup>63</sup>

so ist die Taktik »durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt«, das heißt, ihr steht »nur der Ort des Anderen« zur Verfügung. Folglich »muß Isiel mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.« Als »eine Bewegung ›innerhalb des Sichtfeldes des Feindes«, fährt de Certeau als offenkundiger Freund der Taktik fort, »muß Isiel wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist die List selber.«<sup>64</sup>

Mag die Versuchung speziell von feministischer Seite auch groß sein, in Songlian wenn auch keine offen Rebellierende, so doch eine Taktikerin zu erkennen, die sich über die »wildernde« Nutzung des Systems subversive Gratifikationen einholt,<sup>65</sup> so ist eine derartige Sicht durch den Film nicht im Mindesten gedeckt. Im Gegenteil: Kaum, dass die Heldin den Gebäudekomplex betreten hat, agiert sie weitgehend systemkonform. Offensichtlich wird dies bereits bei ihrem Erstkontakt mit der Dienerin Yan'er, der gegenüber sie ihre Macht als »vierte Herrin« sogleich ausspielt. »In one breath«, vermerkt hierzu Joann Lee, »she has taken in the pleasure of power over the powerless«,<sup>66</sup> wobei der Zuschauer ahnt, dass ihm eine Solidarisierung mit dieser Heldin entschieden weniger leicht fallen wird als die mit ihren beiden Vorgängerinnen aus *Rotes Kornfeld* und *Judou*. Weiß Songlian die Fußmassage zunächst nicht recht zu würdigen und macht sie vor der ersten gemeinsamen Nacht mit dem »gnädigen Herrn« noch einen ausgesprochen ängstlichen Eindruck, so ändert sich dies denkbar rasch. Folglich fällt es ihr schon nach wenigen Tagen sichtlich schwer, auf die Massage zu verzichten, reibt sie, die Augen sehnsuchtsvoll geschlossen, die Füße aneinander, als sie den Klang der Massagehämmerchen aus dem Zimmer der »dritten Herrin« hört. Und mag sie auch ein falsches Spiel spielen und den »gnädigen Herrn« betrügen, indem sie ihm eine Schwangerschaft vortäuscht, so treibt sie dabei ein Denken an, das keineswegs systemilloyal ist. Um es mit Bourdieu zu sagen: Als Beherrschte wendet Songlian »auf das, was sie beherrscht, Schemata an [...], die das Produkt der Herrschaft sind.«<sup>67</sup> Schließlich will sie sich durch dieses Manöver Vorteile im Rahmen der Gunstkonkurrenz verschaffen, die das System ausdrücklich fördert, um mögliche Solidarisierungstendenzen zwischen den Frauen von vornherein zu unterbinden. Dass diese, Häftlingen gleich, isoliert voneinander wohnen, ist leicht begreiflich, dass sie zu den Mahlzeiten und dem allabendlichen Auswahlritual zusammenkommen müssen, ebenfalls: Beim Essen darf die aktuell in der Gunst des »gnädigen Herrn« Stehende über die Gerichte entscheiden, bei der Selektion, bei der die vier Frauen nur allzu sehr an Prostituierte auf

dem Straßenstrich erinnern, entscheidet sich, wer für die kommende Nacht auserkoren wird. Neid und Missgunst sind demnach vorprogrammiert.

Keine Frage: Foucaults mit Blick auf Benthams Gefängnisbau formulierte These, dass »die Häftlinge [...] Gefangene einer Machtsituation [sind], die sie selber stützen«,<sup>68</sup> belegen die Frauen aus *Rote Laterne* in formidabler Weise – mit einer Ausnahme: Meishan, der »dritten Herrin«. Neben der Protagonistin ist allein sie es, von deren vorherigem Leben wir etwas erfahren. Und zwar war sie eine berühmte Opernsängerin, was nicht zuletzt die zahlreichen Opernmasken anzeigen, die an den Wänden ihres Zimmers hängen.<sup>69</sup> Dass ihr als einziger der vier Frauen eine solche, die eigene Identität stützende Aneignung des Raums gestattet wird, dürfte gewiss auch darauf zurückzuführen sein, dass sich der »gnädige Herr« den Nachweis des gesanglichen Talents Meishans von Zeit zu Zeit gern gefallen lässt. Dass sie im Morgengrauen lauthals zu singen beginnt, um seine Nacht an der Seite Songlians zu stören, ahndet er nicht – möglicherweise, weil er in ihrem Tun einen Ausdruck ihres eifersüchtigen Ärgers darüber zu erkennen meint, dass nicht sie, sondern eine andere sich seiner körperlichen Nähe erfreut. Was er nicht weiß: Meishan unterhält eine geheime Affäre mit dem jungen Arzt, der häufig zu Gast ist, das heißt, sie, die ihre biopolitische Pflicht, dem »gnädigen Herrn« einen männlichen Nachkommen zu gebären, bereits erfüllt hat, schlüpft durch die »Maschen der Macht«<sup>70</sup> und versteht es ganz im Sinne de Certeaus, die Lücken des Systems zu nutzen, um sexuell auf ihre Kosten zu kommen. Geübt in der »Kunst des Schwachen«,<sup>71</sup> ist sie die Taktikerin im Haus, deren Geheimnis aber schon bald verraten wird, und zwar bezeichnenderweise von der – mittlerweile als Schwangerschaftsbetrügerin aufgeflogenen und deshalb in Ungnade gefallenen – Songlian, die ihren Weg vom Opfer zur Täterin nun immer entschlossener geht. In flagranti erwischt, bekommt Meishan die volle Härte des tradierten Familiengesetzes zu spüren und wird von den Dienern des »gnädigen Herrn« kurzerhand erhängt. Eine feministische Deutung dieses Vergeltungsvorgangs, der nur allzu deutlich belegt, dass sich das System vor keiner juristischen Instanz des Außen zu rechtfertigen hat, dass es also rechtlich völlig autonom zu agieren vermag, kommt zu dem folgenden Schluss: Die Anmaßung Meishans, sich als Frau wie der »gnädige Herr« sexuell selbstbestimmt zu gerieren, ist zutiefst phallischer Natur und wird durch das patriarchale System mit dem Tod als der ultimativen Kastration bestraft.<sup>72</sup> Demnach ist es denn auch keineswegs unerheblich, dass die Exekution nicht, wie in Su Tongs literarischer Vorlage des Films, durch Ertränken in einem im Garten gelegenen, stark weiblich konnotierten Brunnen vollzogen wird,<sup>73</sup> sondern dass sie in einem auf dem Dach thronenden Pavillon erfolgt, den die Forschung unter anderem als »phallic chamber« und

»quintessential symbol of masculine power« tituiert,<sup>74</sup> der darüber hinaus aber auch an ein den gesamten Komplex erfassendes panoptisches Auge der Macht denken lässt.<sup>75</sup>

Da sich das System trotz Meishans Vergehen seiner absoluten Macht völlig sicher ist und angesichts der Anerkennung durch die allermeisten der Machtunterworfenen auch sicher sein kann, bedarf es weder eines öffentlichen Theaters der Grausamkeit in Form eines Hinrichtungsspektakels, das der »Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzen Souveränität«<sup>76</sup> oder aber der Abschreckung dienen müsste, noch einer betont klandestinen Aktion. Entsprechend wird Meishan pragmatisch-nüchtern früh am Morgen exekutiert, wobei als Beobachterin aus der Ferne ihre Verräterin Songlian fungiert. Entsetzt über das Gesehene (und letztlich durch sie Verursachte), gerät diese außer sich, beginnt zu schreien und erhebt lautstark Mordvorwürfe gegen das Haus und den »gnädigen Herrn«, die der jedoch strikt beiseite wischt. »Du bist verrückt!«, erklärt er der Heldin schroff, mit dem Finger drohend auf sie zeigend, und was das Bemerkenswerte und zugleich Bittere ist: Seine Worte, bei denen es sich um nichts anderes als eine im Dienst der Wahrheitsleugnung stehende konstative Beschreibung zu handeln scheint, stellen sich retrospektiv als etwas heraus, das einer performativen Äußerung im Sinne John L. Austins nahekommt, einer Äußerung also, die keine Tatsachen beschreibt, sondern Tatsachen schafft<sup>77</sup> – und die im vorliegenden Fall, weil der »gnädige Herr« zu ihr autorisiert ist und Songlian dies akzeptiert, gelingt. Die Heldin verfällt also dem Wahnsinn, und zwar als eine durch die Worte des »gnädigen Herrn« Verwandelte, um nicht zu sagen: auf Geheiß. Dies in Rechnung gestellt, sehe ich keine Veranlassung dazu, allzu vorbehaltlos feministischen Lesarten des Films zu folgen, die – argumentativ munitioniert unter anderem durch die Romantisierung des Wahnsinns durch den frühen Foucault<sup>78</sup> – in Songlians Eintreten ins Außerhalb der Ratio eine Selbstbefreiung und Widerstandsgeste ausmachen und hierbei die am Ende des Films mit wirrem Blick und Haar unablässig umhergehende Protagonistin zur nicht heilen wollenden Wunde im Fleisch des Patriachats stilisieren.<sup>79</sup> Ganz abgesehen davon, dass sich das System durch Songlian offenbar nicht im Geringsten bedroht sieht und sich der Unantastbarkeit seiner Macht derart gewiss ist, dass es auf eine Wegschleifung der Verrückten, wie wir sie beispielsweise aus Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) kennen (und die im vorliegenden Fall einer Internierung einer Internierten gleichkäme), verzichten zu können meint.

Nicht zufällig greift Songlian in ihrem Wahnsinn auf etwas Eigenes zurück, und zwar auf jene Kleidung und Frisur, die sie einst als Studentin getragen hatte, also vor ihrem Eintritt in die fatale Ehe, deren Schließung sie somit im-

plizit annulliert. Das heißt, das Substrat ihres Wahns, der von der Veränderung nichts wissen will (und der damit der Traditionsversessenheit des Systems so fern nicht steht), bildet eine gern und zu Recht als eskapistisch und regressiv gescholtene Nostalgie. Letztlich ist sie es, die der äußerlich zurückverwandelten Heldin, welche einst auf die Sänfte verzichtete, um selbstständig gehen zu können, als Antrieb für ihr rastloses, irres Gehen dient. Der eigentümliche Anblick, den sie dabei abgibt, wird – mittlerweile ist es erneut Sommer, der Jahreszyklus, der bezeichnenderweise keinen Frühling zu kennen scheint, damit geschlossen – von der soeben eingezogenen »fünften Herrin« irritiert zur Kenntnis genommen. »Das ist die frühere vierte Herrin. Sie ist wirr im Kopf«, erklärt man ihr, der für Ersatz sorgenden neuen Gefangenen und Immobilitierten, die derweil ihre erste Fußmassage erhält. Das Rad der Unterdrückung dreht sich folglich unverändert weiter, wobei Zhangs Film die Handlung durch seinen prägnanten Zirkelschluss gleichsam einkapselt und nach außen hin abdichtet, Letzterer damit also auf narrativer Ebene zum Pendant des in ihm zentral gesetzten Baus wird.

#### *Vom Gefängnis zum Bollwerk*

Die Zeiten, in denen man Zhang Yimou für einen Kinorenegaten halten konnte, der ob seines mutigen Einsatzes für die Freiheit in einem unfreien Land die Unterstützung des »freien Westens« verdient, sind definitiv vorbei – und das schon seit langem. Hatte sich der Regisseur bereits mit seinem weltweit außerordentlich erfolgreichen, den despotischen König von Qin und mit ihm eine starke chinesische Autorität feiernden Wuxia-Film *Hero* (2003) den Vorwurf eingehandelt, einen Kotau vor dem chinesischen Regime zu machen, so gilt er spätestens, seitdem er 2008 die ganz auf Überwältigung setzende Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in Peking choreografierte und dabei sein in *Hero*, vor allem aber in *Der Fluch der goldenen Blume* (2006) ausgestelltes Talent für ornamentale Massenszenen erneut unter Beweis stellte, als durchweg systemkonformer chinesischer Staatskünstler, manchen gar als »a kind of Chinese Leni Riefenstahl«.<sup>80</sup> Zhangs Werdegang, resümiert Martin Kraus, »kann als Sinnbild gelten für den Aufstieg Chinas zur Weltmacht, aber auch als Beispiel für den Tribut, den dieser Aufstieg fordert.«<sup>81</sup>

Kein Wunder, dass Zhangs Filme mittlerweile nur mehr selten auf westlichen Festivals gezeigt werden und wenn ja, dass sie dann außerhalb der Wettbewerbskonkurrenz laufen – wie beispielsweise das 2011 uraufgeführte Kriegsdrama *The Flowers of War* 2012 auf der Berlinale, dort also, wo der Regisseur ein knappes Vierteljahrhundert zuvor mit seinem Debüt *Rotes Kornfeld* für

Begeisterungstürme gesorgt hatte. Dies zu wiederholen, gelang Zhang mit *The Flowers of War*, dem mit 94 Millionen Dollar Produktionskosten bis dahin teuersten chinesischen Film überhaupt, nicht. Im Gegenteil: Man zeigte sich ebenso befremdet wie enttäuscht von dem – in China sehr populären – Werk, das von der westlichen Presse nahezu einhellig verrissen und immer wieder als trauriger Beleg für den Niedergang des Regisseurs Zhang ausgewiesen wurde, der an die eigenen Großtaten von einst, etwa *Rotes Kornfeld*, *Judou*, *Rote Laterne*, *Die Geschichte der Qiu Ju* (1992) oder *Leben!* (1994), filmkünstlerisch nicht mehr herankomme.<sup>32</sup> Letzteres mag stimmen, doch sollte man den auf Geling Yans Roman *Die Mädchen von Nanking* (2006) basierenden Blockbuster von Zhangs Frühschaffen auch nicht allzu strikt trennen, unterhält er doch zahlreiche Resonanzen zu diesem, die es durchaus wert sind, näher untersucht zu werden. Hierfür wiederum bietet sich erneut unter anderem der im vorliegenden Aufsatz gewählte Fokus an. Immerhin operiert auch *The Flowers of War* mit einer strikten Innen/Außen-Dichotomie, begrenzt auch er seine Welt drastisch und setzt auch er ein Gebäude als Schauplatz zentral. Und zwar handelt es sich dabei um eine katholische Kathedrale, die während des Massakers von Nanking im Jahr 1937 einer Gruppe Klosterschülerinnen und einer Gruppe Freudenmädchen als Zuflucht vor den brutal wütenden Japanern dient. Vermittelnd zwischen ihnen steht ein von Hollywoodstar Christian Bale gespielter US-amerikanischer Bestatter namens John Miller, der als erstes die Transformationskraft zu spüren bekommt, die von dem Sakralbau ausgeht (und die diesen in die Nähe der Schnapsbrennerei aus *Rotes Kornfeld* rückt): Vom verstoffenen, allein um den eigenen Vorteil bedachten Zyniker und Hasardeur verwandelt er sich in einen das Priestergewand tragenden Retter, gefolgt von den Prostituierten, die ihre durch aufdringliches Makeup, Lingerie und Strümpfe prominent angezeigte Frivolität und Leichtlebigkeit ablegen und zu ihrem verschütteten moralischen Kern zurückfinden, indem sie sich dazu entschließen, sich für die durch die Japaner bedrohten Klosterschülerinnen zu opfern. Der inneren schließt sich die äußere Verwandlung an, wobei der zuvor verwandelte Miller seine berufsbedingten kosmetischen Transformationstalente höchst produktiv ins Spiel bringt, so dass schon bald nicht nur die Freudenmädchen, sondern auch der Kirchendienerknabe wie die Klosterschülerinnen aussehen, die es zu ersetzen und dadurch vor dem Zugriff der feindlichen Soldaten zu bewahren gilt. Auf den Abtransport der Verwandelten durch die Japaner folgt schließlich die Rettung der Ersetzten: Mit einem zu Beginn noch fahruntauglichen Lastwagen, über dessen Reparatur er die eigene Konversion, das heißt seine moralische ›Reparatur‹, gleichsam am Objekt wiederholt, schafft Miller die Klostermädchen aus der Stadt und in Sicherheit.

*The Flowers of War*, der nicht zufällig manchen an *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) erinnerte und Zhangs sich seit Mitte der 2000er Jahre zunehmend verfestigenden Ruf als »chinesischelrl Steven Spielberg«<sup>83</sup> einmal mehr bestätigte, setzt das zentrale Bauwerk, die Kathedrale, als schutzbietendes Gebäude in Szene, an dem sich der Ansturm der Invasoren bricht. Vergleichbares kann, und zwar noch entschiedener, von Zhangs bislang letztem Werk, dem mit 150 Millionen Dollar Produktionskosten sogar noch teureren Spektakelfilm *The Great Wall* (2016), behauptet werden. Hier dient die titelgebende chinesische Mauer der Abwehr von Monstern, wobei wie in *The Flowers of War* ein anfangs zwielichtiger, am Ende strahlender Westler seine Retter- und Heldenqualitäten ausspielt. In seiner Besprechung des – von der westlichen Kritik erneut nicht eben begeistert aufgenommenen – Films sieht Bert Rebhandl keinerlei allegorische Subtexte am Werk.<sup>84</sup> Allerdings legt ein für die Bauten sensibilisierter Vergleich mit den frühen Arbeiten des Regisseurs offen, woraus sich eine These von gehöriger Reichweite generieren ließe: nämlich, dass der Systemkritiker Zhang das Gebäude als Gefängnis begreift, der inoffizielle Staatsfilmer Zhang hingegen als Bollwerk gegen ein feindliches Außen.

#### Anmerkungen

---

- 1 Zur Problematisierung des intergenerationelle Differenzen mitunter überbetonen, innergenerationelle Differenzen dagegen gern über die Maßen nivellierenden Generationenschemas vgl. Yingjin Zhang, *Directors, Aesthetics, Genres. Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010*, in: ders. (Hg.), *A Companion to Chinese Cinema*, Malden 2012, 57–74, hier 58–62 sowie Karl Sierek, Guido Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, in: dies. (Hg.), *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg 2011, 11–28, hier 12 f., aber auch Yingjin Zhang, *Screening China. Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor 2003, 22–26.
- 2 Der Begriff bezeichnet jene kulturelle Wiederbelebung, die in den 1980er Jahren das zuvor durch Mao weitgehend bis völlig isolierte, sich nun aber nach außen hin öffnende China erfasste und im Filmbereich seinen stärksten Ausdruck fand. Vgl. hierzu Kai Vogelsang, *Geschichte Chinas*, Stuttgart 2012, 586–588.
- 3 Josef Schnelle, Rüdiger Suchsland, *Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai*, Marburg 2008, 52–57, hier 54.
- 4 Rao Shuguang, *Reform und Öffnung. 30 Jahre chinesischer Film*, in: Sierek, Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, 57–72, hier 64.
- 5 Vgl. hierzu Shuguang, *Reform und Öffnung*, 64 sowie Nikki J. Y. Lee, Julian Stringer, *Ports of Entry. Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 239–261, passim, aber auch Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick–London 2011, 17.
- 6 Vgl. hierzu Zhang, *Directors, Aesthetics, Genres*, 65.

- 7 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Zhang, *Screening China*, 26 ff. sowie Wong, *Film Festivals*, 88 f. Allgemein zur Filmzensur in China vgl. Sheila Cornelius, *New Chinese Cinema. Challenging Representations*, London–New York 2002, 46–52, Matthew D. Johnson, *Propaganda and Censorship in Chinese Cinema*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 153–178 sowie Zhiwei Xiao, *Prohibition. Politics, and Nation-Building. A History of Film Censorship in China*, in: Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (Hg.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York 2013, 109–130.
- 8 Vgl. hierzu W. A. Callahan, *Gender, Ideology, Nation. »Ju Dou« in the Cultural Politics of China*, in: *East-West Film Journal*, 7(1993)1, 52–80, hier 59.
- 9 Vgl. hierzu Gina Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square. Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*, Philadelphia 2006, 2f.
- 10 Verfasst wurden diese von Mo Yan (*Das rote Kornfeld*, 1986), Liu Heng (*Fuxi Fuxi*, 1987) und Su Tong (*Rote Laterne*, 1990). Eine instruktive, vor allem *Rote Laterne* berücksichtigende Auseinandersetzung mit Zhang als Literaturadapteur bietet Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the Screen. The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu 2010, 34–60.
- 11 Rey Chow, *Die Macht der Oberflächen. Zur Widerständigkeit in Zhang Yimous Filmen* (1995), in: Sierek, Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, 175–209, hier 175 ff., passim. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Tonglin Lu, die von einem »Zhang Yimou Model« spricht, dessen Erfolg zur Folge hatte, dass auch viele andere chinesische Regisseure dieses mit ihren Werken bedienten – Lu nennt unter anderem He Pings *Red Firecracker, Green Firecracker* (1994) sowie Li Shaohongs *Blush* (1995). Vgl. Tonglin Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, Cambridge 2002, 157–172. Schließlich sei noch angemerkt, dass Zhang viele Jahre später mit seiner schwarzen Komödie *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* (2009), einem eigenwilligen, aber allenfalls mäßig überzeugenden Remake von *Blood Simple* (Joel und Ethan Coen, 1984), in verschiedentlicher Hinsicht auf das durch seine Trilogie etablierte Model rekurriert.
- 12 Vgl. hierzu Zhang, *Screening China*, 222 ff. und 227, Shuqin Cui, *The Return of the Repressed. Masculinity and Sexuality Reconsidered*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 499–517, hier 503 f. sowie Dai Qing, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, in: *Public Culture*, 5(1993)2, 333–337, hier besonders 336: »[T]his kind of film is really shot for the casual pleasures of foreigners« mit ihren »oriental fetishisms.« Chow freilich argumentiert dagegen und spricht Zhang vom Orientalismus-Vorwurf frei, indem sie seinem Orientalismus ein subversives Kalkül unterstellt: »Wenn der Orientalismus, so wie ihn Said versteht, eine Form voyeuristischer Aggression beinhaltet, dann ist das, was Zhang im Gegenzug produziert, eine exhibitionistische Selbstentblößung, die gerade in ihren exzessiven Spielarten eine Kritik des voyeuristischen Orientalismus darstellt.« (Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 205).
- 13 Vgl. ebd., 177, aber auch Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, 159 sowie Dai, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, passim.
- 14 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 176. Vgl. in diesem Zusammenhang ein Zitat Zhangs: »What I want to express is the Chinese people's oppression and confinement, which has been going on for thousands of years. Women express this more clearly on their bodies because they bear a heavier burden than men.« (Zitiert nach Deppman, *Adapted for the Screen*, 201).

- 15 Vgl. Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 180 f., aber auch Mary Ann Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, in: *Cinemas*, 3(1993)2/3, 60–86.
- 16 Zhang zitiert nach Christiane Peitz, *Schattentheater*, in: *Die Zeit*, 29.7.1994, <http://www.zeit.de/1994/31/schattentheater> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 17 Jacqueline Loeb, *Dissonance Rising. Subversive Sound in Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«*, in: *Film-Philosophy*, 15(2011)1, 204–219, hier 209.
- 18 Vgl. hierzu Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt/Main 2013, 20 f. sowie 25 f.
- 19 Zum Heldenreise-Narrativ im *classical cinema* vgl. vor allem Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt/Main 2004.
- 20 Er sei kein Mensch, sagt die geschundene Judou über ihren Peiniger, der sie wie ein Tier behandelt.
- 21 Vgl. Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 65.
- 22 Lesenswert in diesem Zusammenhang ist auch die der meinigen durchaus nahe-stehende Deutung von Wendy Larson, die die transformatorische Kraft nicht im Gebäude der Schnapsbrennerei, sondern im erotischen Körper der Heldin verortet. Vgl. Wendy Larson, *Zhang Yimou. Inter/National Aesthetics and Erotics*, in: Søren Clausen, Roy Starrs, Anne Wedell-Wedellsborg (Hg.), *Cultural Encounters. China, Japan, and the West*, Aarhus 1995, 215–226, hier 215–220.
- 23 Besonders flagrant wird dies in jener Szene, in der er die Heldin ins Kornfeld verschleppt, um sich ihrer sexuell zu bemächtigen. Darüber, ob dies mit oder gegen ihren Willen geschieht, ist die Forschung uneins. Unterschiedliche Positionen finden sich unter anderem bei Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 65 und 70 f., Zhang, *Screening China*, 210, David Leiwei Li, *Capturing China in Globalization. The Dialectic of Autonomy and Dependency in Zhang Yimou's China*, in: *Texas Studies in Literature and Language*, 49(2007)3, 293–317, hier 296 ff. sowie Stefanie Rauscher, *»Kino gegen das Vergessen«. Die filmischen Metamorphosen des Zhang Yimou*, Bochum-Freiburg 2009, 45.
- 24 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jerome Silbergelds Charakterisierung des glatzköpfigen neuen Partners der Protagonistin als »a phallic creature – body and head all one – who seizes the woman he wants and marks territory like a wild animal, pissing on what he claims as his own and battling all those who dare to cross his line, whether Chinese bandits or Japanese invaders.« (Jerome Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London 1999, 58). Vgl. zudem Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 71.
- 25 Zum Alkohol als »Feuer« und »brennendes Wasser« vgl. Gaston Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers* [1938], München 1985, 111–129.
- 26 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], in: ders., *Kritische Studienausgabe*, München-Berlin-New York 1988, Bd. 1, 9–156, hier 147.
- 27 Pierre Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt/Main 2005, 144.
- 28 Vgl. Leonardo Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt/Main-New York 1991, 68.
- 29 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 201.
- 30 Ebd.
- 31 Shuqin Cui, *Women Through the Lens. Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu 2003, 137. Weitere Lesarten der Szene bieten dies., *The Return of the Repressed*, 503, Callahan, *Gender, Ideology, Nation*, 55–58 sowie Jenny Kwok Wah Lau, *»Judou«. A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema*, in: *Film Quarterly*, 45(1991/92)2, 2–10, hier 3. Vgl. darüber hinaus aber auch Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square*, 2 f.

- 32 In *Rote Laterne* ist die Position des potenziell Erlösung versprechenden ›Retters‹ der Heldin mit einem noch ›schwächeren‹ Mann besetzt, und zwar dem homosexuellen Sohn des ›gnädigen Herrn‹. Vgl. hierzu auch Larson, *Zhang Yimou*, 215 f. und 222.
- 33 Vgl. hierzu auch Callahan, *Gender, Ideology, Nation*, 65 ff.
- 34 Vgl. etwa Roger Ebert, ›Judou‹ (12.4.1991), <http://www.rogerebert.com/reviews/judou-1991> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 35 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 181.
- 36 Vgl. Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, 130–141.
- 37 José Ortega y Gasset, *Meditation über den Rahmen* [1921], in: ders., *Triumph des Augenblicks. Glanz der Dauer. Auswahl aus dem Werk*, Stuttgart 1983, 63–70, hier 68.
- 38 Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band I*, Frankfurt/Main 1995, 101–108, hier 103.
- 39 Ebd., 104.
- 40 Ortega y Gasset, *Meditation über den Rahmen*, 67.
- 41 Grundlegend zum Zusammenhang von Fußfetischisierung und weiblicher Immobilisierung vgl. Claudia Lillge, ›Zeigt her Eure Füße, zeigt her Eure Schuh!‹ *Narrative der Bewegung und Bewegungsarretierung*, in: Christian F. Hoffstadt u.a. (Hg.), *Was bewegt uns? Menschen im Spannungsfeld zwischen Mobilität und Beschleunigung*, Bochum–Freiburg 2010, 231–249.
- 42 Hier lohnt ein vergleichender Blick auf die beiden Vorgängerkfilme, die ebenfalls mit einer Ankunft am Hauptschauplatz einsetzen, diese allerdings für eine mehr als nur rudimentäre Lokalisierung desselben nutzen.
- 43 Vgl. hierzu auch Deppman, *Adapted for the Screen*, 53.
- 44 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* [1963], in: ders., *Schriften*, Bd. 6, Würzburg 2011, 12 f.
- 45 Gedreht hat Zhang in dem berühmten, im 18. Jahrhundert entstandenen Wohnhof der Familie Qiao, einer traditionellen chinesischen Privatresidenz, die zu den schönsten ihrer Art gezählt werden darf. Sie befindet sich in der Nähe der historischen Stadt Pingyao in der nordchinesischen Provinz Shanxi und besteht aus einem über zehn Meter hoch ummauerten Ensemble von 313 miteinander verbundenen Zimmern sowie sechs großen und 19 kleineren Höfen, die auf einer Fläche von ca. 9.000 Quadratmetern angeordnet sind, und zwar in der Form eines Schriftzeichens, das doppeltes Glück bedeutet. »I was so excited«, vermerkt Zhang zu dem Bau, »when I discovered the walled, gentry mansion, which is hundreds of years old in Shanxi Province. Its high walls formed a rigid square grid pattern that perfectly expresses the age-old obsession with strict order. The Chinese people have for a long time confined themselves within a restricted walled space.« (Zitiert nach Deppmann, *Adapted for the Screen*, 53 f.). Schenkt man Hinweisen im Internet Glauben, so hat die Anlage bis heute neben *Rote Laterne* noch über 40 weiteren Filmen und TV-Serien als Drehort gedient. Vgl. hierzu etwa <http://www.tiwy.com/pais/china/2014/pingyao/qiao/eng.phtml> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 46 Lorenz Engel, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, 261–273.
- 47 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1977, 320.
- 48 Vgl. diesbezüglich Suzie Young-Sau Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's ›Da Hong Deng Long Gao Gao Gua‹ (›Raise the Red Lantern‹)*, in: *Asian Cinema*, 7(1995)1, 12–23, hier 15 und 16 sowie Deppman, *Adapted for the Screen*, 48, vor allem aber Loeb, *Dissonance Rising*, 204 und 208–212.

- 49 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 38, passim.
- 50 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, 301–303.
- 51 Ebd., 302.
- 52 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, 144.
- 53 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], Frankfurt/Main 1997, 270, aber auch Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, 68–70.
- 54 Vgl. hierzu auch Loeb, *Dissonance Rising*, 211.
- 55 Vgl. ebd., 205.
- 56 Vgl. ebd.
- 57 Vgl. hierzu Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* [1976], Frankfurt/Main 1983, 114: »Nicht weil sie alles umfaßt, sondern weil sie von überall kommt, ist die Macht überall.«
- 58 Einführend zum Atmosphäre-Begriff vgl. vor allen Dingen Gernot Böhme, *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995, 21–48, zum Verhältnis von Raum, Architektur und Atmosphäre ders., *Architektur und Atmosphäre*, München 2013, zum »gestimmten Raum« wiederum Bollnow, *Mensch und Raum*, 185–197.
- 59 Ulrich Meurer, *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München 2007, 122 f.
- 60 Vgl. hierzu auch Loeb, *Dissonance Rising*, 206.
- 61 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 20.
- 62 Ebd., 87.
- 63 Ebd., 91.
- 64 Ebd., 89.
- 65 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's »Da Hong Deng Long Gao Gao Gua« (»Raise the Red Lantern«)*, 16 sowie Loeb, *Dissonance Rising*, 215.
- 66 Joann Lee, *Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«. Contextual Analysis of Film Through a Confucian/Feminist Matrix*, in: *Asian Cinema*, 8(1996)1, 120–127, hier 123.
- 67 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, 27 f.
- 68 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 258.
- 69 Ohne daraus eine Kritik am Film ableiten zu wollen, sei erwähnt, dass es derlei Masken zur Zeit, in der *Rote Laterne* spielt, noch nicht gab. Vgl. hierzu Dai, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, 335 sowie Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, 159.
- 70 Vgl. Michel Foucault, *Die Maschen der Macht* [1976], in: ders., *Analytik der Macht*, Frankfurt/Main 2013, 220–239.
- 71 De Certeau, *Kunst des Handelns*, 89.
- 72 Lee, *Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«*, 124.
- 73 Vgl. Su Tong, *Rote Laterne*, München 1992, 149 f. Vermerkt sei ferner, dass es sich beim Ertränken um eine typischerweise an Frauen vollzogene Strafe handelt. Vgl. hierzu Wolfgang Sofsky, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt/Main 2005, 126 f.
- 74 Deppman, *Adapted for the Screen*, 58, 56.
- 75 Vgl. Li-ling Hsiao, *Dancing the Red Lantern. Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera*, in: *Southeast Review of Asian Studies*, 32(2010), 129–136, hier 131.

- 76 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 64.
- 77 Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1976, passim.
- 78 Vgl. hier vor allem seine *Histoire de la folie* [1961].
- 79 Vgl. diesbezüglich vor allem Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's »Da Hong Deng Long Gao Gao Gua«* (»Raise the Red Lantern«), 18 f. sowie 22.
- 80 Vgl. David Barboza, *Gritty Renegade Now Directs China's Close-Up*, in: *New York Times*, 7.8.2008, <http://www.nytimes.com/2008/08/08/sports/olympics/08guru.html> lletzter Zugriff 23.3.2017.
- 81 Martin Kraus, *Hollywood, made in China*, in: *Der Spiegel*, 6.2.2012, 107 f., hier 107.
- 82 Vgl. unter anderem Mike Hale, *A Shady American in the Nanjing Massacre*, in: *New York Times*, 20.12.2011, <http://www.nytimes.com/2011/12/21/movies/flowers-of-war-zhang-yimou-on-nanjing-massacre-review.html> lletzter Zugriff 23.3.2017, Tara Brady, »The Flower of War«, in: *The Irish Times*, 3.8.2012, <http://www.irishtimes.com/culture/film/the-flowers-of-war-jin-l%C3%ADng-sh%C3%AD-chai-1.529894> lletzter Zugriff 23.3.2017 und Kraus, *Hollywood, made in China*.
- 83 Rüdiger Suchsland, *Macbeth in China*, <http://www.artehock.de/film/text/kritik/fldego.htm> lletzter Zugriff 23.3.2017.
- 84 Bert Rebhandl, *Jetzt wissen wir, wofür die große Mauer gut ist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2017, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kinofilm-the-great-wall-jetzt-wissen-wir-wofuer-die-grosse-mauer-gut-ist-14630747.html> lletzter Zugriff 23.3.2017.