

Sarah Brauckmann

Alienität und Alterität: Raumkonzepte in den Filmen David Leans

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15851>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brauckmann, Sarah: *Alienität und Alterität: Raumkonzepte in den Filmen David Leans*. Marburg: Schüren 2021 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 15). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15851>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.23799/9783741001253>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

SARAH BRAUCKMANN

ALIENITÄT UND ALTERITÄT



RAUMKONZEPTE IN DEN FILMEN DAVID LEANS

SCHÜREN

Sarah Brauckmann
Alienität und Alterität
Raumkonzepte in den Filmen David Leans

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik
herausgegeben von Martin Nies
Band 15
Räume – Grenzen – Identitäten

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

- Bd.1 Dennis Gräf: «Tatort»
- Bd. 2 Verena Schmöller / Marion Kühn (Hg.): «Durch das Labyrinth von LOST»
- Bd. 3 Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak / Hans Krah / Marietherese Wagner: «Filmsemiotik»
- Bd. 4 Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film – 1945 bis zur Gegenwart»
- Bd. 5 Martin Nies: «Venedig als Zeichen»
- Bd. 6 Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien: Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart»
- Bd. 7 Stephanie Lehmann: «Die Dramaturgie der Globalisierung»
- Bd. 8 Matthias C. Hänselmann: «Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation»
- Bd. 9 Dennis Gräf / Verena Schmöller (Hg.): «Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen»
- Bd. 10 Gerald Sieber: «Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels»
- Bd. 11 Matthias Herz: «Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen»
- Bd.12 Martin Hennig: «Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele»
- Bd. 13 Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.): «Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie»
- Bd. 14 Claudia Gremler: «Verheißungen des Nordens. Repräsentationen in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur»

Sarah Brauckmann

Alienität und Alterität

Raumkonzepte in den Filmen David Leans

SCHÜREN

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.

Finanziert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (WWU Münster).

Abbildungsnachweis

Arthaus (Abb. 58–96), Sony (1–33), Warner Bros. (34–57)



Dieses Werk ist veröffentlicht unter der CC BY-SA 4.0 Lizenz.
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/>

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2021

Lektorat: Fabian Ruhrländer

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen, unter Verwendung eines Screenshots aus LAWRENCE OF ARABIA (GB/USA 1962, Sony)

Veröffentlicht als OA Publikation unter CC BY-SA 4.0 Lizenz

Print ISBN 978-3-7410-0373-8

Print OA 978-3-7410-0125-3

DOI: 10.23799/9783741001253

Inhalt

Dank	9
1 Leans Filme im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution	11
1.1 Alienität und Alterität: Der <i>Cultural Turn</i> und die <i>Postcolonial Theory</i>	20
1.2 Der <i>Spatial Turn</i> : Der Raum als Dispositiv zur (filmischen) Wirklichkeitserzeugung	24
1.3 Der <Raum> als narrative Strategie: Die Strukturelle Erzähltheorie nach Lotman	31
1.4 Leans Hauptfiguren als Störfaktor der Geschichte: Ein Forschungsüberblick	42
2 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Ein Spiel mit Bedeutung zwischen Krieg, Wahnsinn und Prinzipientreue	53
2.1 Räume und Grenzen in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Befunde einer Annäherung	53
2.2 Die sujetlose Ebene	57
2.2.1 «He's mad»: Das Raumkonzept der Alienität	57
2.2.2 «[He] defines the word differently»: Das Raumkonzept der Alterität	65
2.2.3 Die Grenze der Textwelt	70
2.3 Die sujethafte Ebene: Die Ironie der Bedeutungsverschiebung	77
2.3.1 Kollision und rhetorische Vertauschung: Die Strategien von <Eigen- und Fremdsetzung>	77
2.3.2 Die Ereigniskette: Von der alienen zur alteritären Ordnung	86
2.3.2.1 Das Ereignis: Die Akzeptanz der Genfer Konvention	86
2.3.2.2 Das Metaereignis: Die Übernahme des Brückenbaukommandos	92

2.3.3	«Bedeutung» als ironisches Konstrukt: Alterität im Modellversuch	97
2.3.4	«What have I done?»: Grenzwiederherstellung und Ereignistilgung	106
2.3.5	«There's always the unexpected»: Die Ironie der Geschichte	115
2.4	THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Eine raumsemantische Auswertung	125
2.4.1	Alienität und Alterität als Raumkonzepte	125
2.4.2	Der Ausweg aus der Kriegsrhetorik: Clipton als «heterotope Figur»	130
3	LAWRENCE OF ARABIA: Im Größenwahn der Grenznivellierung	135
3.1	Räume und Grenzen in LAWRENCE OF ARABIA: Befunde einer Annäherung	135
3.2	Die sujetlose Ebene	139
3.2.1	«For ordinary men»: Das Raumkonzept der Alienität	139
3.2.2	«I'm different»: Das Raumkonzept der Alterität	144
3.2.3	Die Grenze der Textwelt	152
3.3	Die sujethafte Ebene	157
3.3.1	Die Ereigniskette: Von der alienen zur alteritären Ordnung	157
3.3.1.1	Die Grenze «Arabien-Europa»	157
3.3.1.2	Die Binnengrenzen Arabiens	164
3.3.2	Die Störung der alteritären Ordnung: Re-Alienierung und Grenzverfestigung	173
3.3.3	An den Grenzen alteritärer «Bedeutung»: Apotheose, Größenwahn und Realitätsverlust	180
3.3.4	«I thought it was true»: Grenzwiederherstellung im Metaereignis	192
3.4	LAWRENCE OF ARABIA: Eine raumsemantische Auswertung	204
3.4.1	Alienität und Alterität als Raumkonzepte	204
3.4.2	Diplomatie und Politik als Zukunftsentwurf: Ali als «heterotope Figur»	208
4	DR. ZHIVAGO: Grenzverschiebungen zwischen Ästhetik und Wirklichkeit	213
4.1	Räume und Grenzen in DR. ZHIVAGO: Befunde einer Annäherung	213
4.2	Die sujetlose Ebene	216
4.2.1	«There're two kinds of»: Das Raumkonzept der Alienität	216
4.2.2	«From here she looks beautiful»: Das Raumkonzept der Alterität	225
4.2.3	Die Grenze der Textwelt	236
4.3	Die sujethafte Ebene	241
4.3.1	Die Alterisierung der Textwelt: Die Räume «Moskau» und «Lazarett» als Verweisräume	241
4.3.2	Alienierung und Grenzverschiebung I: Der Ausbruch der Russischen Revolution	247
4.3.3	Die Wiederherstellung der alteritären Ordnung	251
4.3.3.1	Die Zugfahrt durch den Ural	251
4.3.3.2	«Varykino» und «Yuryatino» als Verweisräume	258

4.3.4	Alienisierung und Grenzverschiebung II: Jurijs Entführung an die Front	265
4.3.5	Alterität als Kunstprodukt: Der <Eispalast> und seine Demontage	275
4.4	DR. ZHIVAGO: Eine raumsemantische Auswertung	283
4.4.1	Alienität und Alterität als Raumkonzepte	283
4.4.2	Die <Erzählung> als Konstrukt: Yewgraf Zhivago als <heterotope Figur>	288
5	A PASSAGE TO INDIA: Klaustrophobie zwischen Grenzverschiebung und Grenzverfestigung	295
5.1	Räume und Grenzen in A PASSAGE TO INDIA: Befunde einer Annäherung	295
5.2	Die sujetlose Ebene	298
5.2.1	«East is East» and West is West: Das Raumkonzept der Alienität	298
5.2.2	«New horizons»: Das Raumkonzept der Alterität	306
5.2.3	Die Grenze der Textwelt	316
5.3	Die sujethafte Ebene	320
5.3.1	Die erste Grenzverschiebung: Die Moscheeruinne als alteritärer Transitraum	320
5.3.2	Das Störpotenzial der Grenzverschiebung	328
5.3.3	Die zweite Grenzverschiebung: Die Tempelruine als verstörender Transitraum	333
5.3.4	Die dritte Grenzverschiebung: Alterität als Stör- und Trugbild	347
5.3.4.1	Die Zugfahrt zu den Marabar Hills	347
5.3.4.2	Die erste Höhlenbesichtigung	352
5.3.4.3	Die zweite Höhlenbesichtigung	360
5.3.5	<I withdraw everything>: Das Metaereignis und die <(Nicht-) Ordnung> der Textwelt	367
5.4	A PASSAGE TO INDIA: Eine raumsemantische Auswertung	376
5.4.1	Alienität und Alterität als Raumkonzepte	376
5.4.2	Kulturkontakt im Zwischenraum: Fielding als <heterotope Figur>	380
6	Auswertung: Raumkonzepte bei David Lean	387
6.1	Leans Filme: Konflikte zwischen Alienität und Alterität	387
6.2	Leans <gestörte> Erzählungen	391
6.3	Leans <heterotope Figuren> am Rande der Geschichte(n)	393
6.4	Möglichkeiten einer Reformulierung der Strukturalen Erzähltheorie	396
6.5	Leans Filme zwischen <Old Hollywood> und <New Hollywood>	400
7	Medienverzeichnis	405
7.1	Filme und Serien	405
7.2	Forschungsliteratur	406

Dank

Dieses Buch ist im Jahre 2019 als Dissertation eingereicht, vom Fachbereich «Deutsche Philologie» an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommen und im November 2020 mit dem Dissertationspreis der WWU Münster ausgezeichnet worden.

Ein Vorwort würde man nicht schreiben, hätte man das Gefühl, es sei alles gesagt, würde man ohne beginnen. Und in der Tat. Auf den nachfolgenden Seiten steht nichts geschrieben über das, was hinter diesem Buch steht: die Menschen, auf deren Schultern ich stehe und ohne deren Unterstützung dieses Buch in dieser Form nicht hätte entstehen können.

Hier ist an vorderster Stelle Andreas Blödorn zu nennen, dem ich vor allem für die vielen inspirierenden Gespräche, konstruktiven Diskussionen und seinen unerschütterlichen Glauben an das Projekt danken möchte. Seinem mutmachenden Einsatz habe ich es zu verdanken, dass ich nie das Ziel aus den Augen verloren und Hürden als Herausforderungen wahrgenommen habe. An selbiger Stelle gilt mein Dank Moritz Baßler, seiner freundlichen und wertschätzenden Betreuung und der gewinnbringenden Perspektive, die seine Forschung auf mein Dissertationsprojekt eröffnet hat.

Im Zuge dessen richtet sich mein Dank auch an die regelmäßigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Doktorandenkolloquiums, die mir mit ihren ehrlichen und zugleich wohlwollenden Anmerkungen die Möglichkeit gegeben haben, meine Ideen über die Jahre zu entwickeln und auszuscharfen. Ein ganz persönlicher Dank gilt hier vor allem Stephan Brüssel, den ich über die Jahre des regelmäßigen Austausches nun mit Stolz zu meinen Freunden zählen darf. Er hat mit seiner fachlichen Kompetenz, seiner scharfsinnigen und pointierten Kritik und am Ende vor allem seiner unermüdlichen Hilfsbereitschaft meine Gedanken geschärft, Beistand geleistet und Zuversicht vermittelt, als ich es am dringendsten gebraucht habe.

Sehr verbunden bin ich am Ende aber auch Martin Nies und dem Schüren Verlag, der die Aufnahme meiner Dissertation in die Reihe «Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik» bewilligt hat, sowie der Förderstelle für «OA-Publikationen» in Münster, die mit ihrem großzügigen finanziellen Zuschuss eine Open-Access-Veröffentlichung ermöglicht hat.

Rückblickend auf die Jahre meiner Arbeit an diesem Buch kann ich jedoch sagen: Diese Arbeit hat vor allem auch abseits vom eigentlichen Schreiben stattgefunden, dort, wo meine Freunde sind, ihre aufrichtige Treue und ihr grenzenloser Glaube an mich. Ich möchte hier also meiner besten Freundin Mandy danken, die mich über viele Jahre begleitet, mich inspiriert hat und mir stets ein Vorbild dafür war, wie weit unerschütterlicher Mut zum eigenen Verstand führen kann. Ich danke Bianca, die mir in der Zeit meiner Dissertation mit ihrer selbstlosen und liebevollen Art Rückhalt und Geborgenheit gegeben hat. Und besonders danke ich Stefan, der mit seiner bedingungslosen Loyalität und seiner ehrlichen Freude am Leben mir den Blick für das geschenkt hat, was am Ende Glück ausmacht: Sich selbst nicht zu wichtig zu nehmen.

Begonnen bei meinen Großeltern, die dieses Buch sicherlich mit großem Stolz in den Händen halten würden, sind es am Ende jedoch vor allem meine Eltern, die als liebevolle Wegbereiter, kluge Vorbilder und weise Ratgeber stets an meiner Seite waren. Sie haben mich seit jeher darin ermutigt, eigene Ideen zu entwickeln, diese klar und deutlich zu formulieren und dabei nie aus den Augen zu verlieren: Wir alle stehen auf den Schultern von Riesen.

Es stellt sich am Ende also heraus, dass ich mit dem Beginn dieses Vorwortes Unrecht hatte. Auf den nachfolgenden Seiten steht im Gegenteil sehr viel geschrieben über die Menschen, die mich auf meinem Weg bis hierher begleitet haben. Es steht zwischen den Zeilen.

1 Leans Filme im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution

Sei es die Suche nach Heimat und Identität in der scheinbar grenzenlosen Weite der Wüste (LAWRENCE OF ARABIA, 1962), die Flucht in die Stille der eiserstarrten Weite Russlands (DR. ZHIVAGO, 1965), der kollektive Widerstand im unbekanntem Birma (THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI, 1957) oder die verstörende Konfrontation mit sich selbst in der Fremde des polyphonen Indiens (A PASSAGE TO INDIA, 1984) – Leans Filme, ihre Bildästhetik, aber vor allem ihre Geschichten von Begegnungen mit fremden Welten und unbekanntem Kulturen, von teils privaten, teils großen Abenteuer sind bis heute unvergessen. In Erinnerung geblieben ist vor allem ihre bildgewaltige Erzählweise: großformatige Kameraeinstellungen wie die der purpurrot aufgehenden Sonne über der arabischen Wüste; das bizarr-romantisch verschneite Anwesen in Varykino oder die effektvolle und symbolträchtige Brückensprengung durch den tödlich verwundeten Nicholson – Bilder, die sicherlich nicht nur die Kinoästhetik ihrer Zeit revolutioniert, sondern auch auf der Cinemascope-Leinwand den Zuschauer gefesselt und begeistert haben.¹

Leans Filme gelten bis heute vielerorts als Paradebeispiel für das epische Erzählen im Kino und sind berühmt für ihre monumentale Bildästhetik.² Durch sein «inti-

- 1 Die flächendeckende Einführung des Cinemascope-Formates ist zu Beginn der 1950er-Jahre noch nicht lange her und bedeutete für die Sehgewohnheiten des Kinopublikums und auch die Möglichkeiten der Bildästhetik eine einschneidende Zäsur. Als Beginn der sog. «modern anamorphic photography» (Grob 2003: 183) läutet das Cinemascope-Format eine Ära ein, die vor allem mit Blick auf die Bildästhetik des Kinofilms Innovationen vorantrieb, die bis heute die Erzählungen von Kinofilmen prägen. Siehe hierzu auch Brauerhoch 2008: 60f.; Grob 2003: 183ff.
- 2 Mit der Formulierung «episches Erzählen im Kino» wird auf eine Kategorie Bezug genommen, die in der einschlägigen Forschung zu Lean weitgehend unumstritten ist, siehe Brauerhoch 2008: 60; Silver/Ursini 1992: 3f.; Pratley 1974: 13f.; Moraitis 2001: 3f.; Santas 2012: xxxv; Williams 2014: 6.

mate feeling for landscape and atmosphere»³ habe Lean eine Filmwelt geschaffen, die sich nicht nur durch technische Innovationen, sondern vor allem auch durch ihren hohen ikonografischen Wiedererkennungswert auszeichne.⁴ Mit diesem Wiedererkennungswert bekleiden Leans Filme schließlich auch heute noch einen festen Platz in einschlägigen filmwissenschaftlichen Standardwerken. Dort gelten sie vielerorts als Inbegriff einer Hollywood-Ästhetik, die unter dem Stichwort des sog. <Old Hollywood> eine Ära bildgewaltiger Monumentalepen und aufwändiger Historienfilme prägte.⁵ Dabei umfasst das <Old Hollywood> oder auch <Classical Hollywood Cinema> eine Schaffensphase, die mit ihrer Art des filmischen Erzählens prägend für eine ganze Stilepoche war und im Zeitraum der 1930er- bis 1960er-Jahre (Kino)Filme hervorbringt, die sich – verkürzt gesagt – lieber an der historischen Vergangenheit abarbeiten als sich kritisch mit der politischen Gegenwart auseinanderzusetzen. Erst mit Beginn der 1980er-Jahre wird diese Stilepoche vom sog. <New Hollywood> flächendeckend abgelöst. Filmische Erzählformen verändern sich sowie das Selbstverständnis des Mediums, mit dem diese Erzählformen transportiert werden.⁶

Bis auf RYAN'S DAUGHTER (1969) waren Leans Hollywood-Produktionen einschlagende Publikumserfolge, nicht nur in Amerika, sondern auch auf dem europäischen Kontinent. Dafür sprechen nicht nur ihre zahlreichen Auszeichnungen und Nominierungen durch repräsentative Film-Festivals und namhafte Film-Institute (AMPAS, Cannes International Film Festival, American Film Institute), sondern auch ihre bis heute hohen Platzierungen in einflussreichen und repräsentativen Umfragen, Trends und Rankings.⁷ So wählte das American Film Institute beispielsweise

3 Prately 1974: 13; siehe auch Williams 2014: 12.

4 Die sog. <Lean Lens> – ein besonderes Objektiv zur Aufnahme extremer Weitwinkel motive – wird bis heute unter diesem Namen geführt und gehöre zum erweiterten Repertoire vieler Kunstfilme oder naturdokumentarischer Formate, vgl. Magid 1989: 96 ff.

5 Vgl. Fischer/Schuhbauer 2016: 41 f. In vielen weiteren film- oder kulturwissenschaftlichen Beiträgen werden Leans Filme als Beispiel für ein bestimmtes Genre oder den Stil der <Old Hollywood-Ära> genannt, so beispielsweise bei Töteberg 2005: 375 f.; Niemi 2006: 54 ff.; Chapman 2006: 67 f.; Scholz 2016: 54 ff.; Vidal 2012: 59 ff.

6 Die 1960er-Jahre des sog. <Hollywood-Kinos> werden vielerorts als eine Zeit des Umbruchs gedeutet, bei dem das sog. <alte Hollywood> und sein goldenes Zeitalter sukzessive auslaufen. Als sog. <klassische Ära>, die in einer Zeitspanne zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren verortet wird, zeichnet sich dieses traditionelle Hollywood über eine vergleichsweise Klischeebildende Rollenbesetzung, feste Genre Grenzen und den Trend zu unpolitischen Stoffen aus. Westernn, Liebeskomödien, Musicalfilme und große Ausstattungs- und Monumentalfilme (meist mit biblischen Stoffen) bestimmen jahrelang die Leinwände der großen <Traumfabrik>. Das sog. <New Hollywood>, das Regisseure wie Stanley Kubrick, Robert Altman oder Martin Scorsese hervorbringt, entwickelt neue, unkonventionelle Erzählformen, die einen teilweise unverhohlenen gesellschaftskritischen Impetus besitzen (etwa 2001: A SPACE ODYSSEE (1968), M.A.S.H (1970) oder ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (1975)), vgl. Grob/Bronfen 2013: 11 ff.; Grob 2017: 15 ff.; Santas 2012: xxiv.

7 Allein die Einnahmen seiner letzten vier Produktionen betragen rund 213 Millionen US-Dollar, die damit aus zeitgenössischer Perspektive zu den erfolgreichsten Filmen aller Zeiten zählten, siehe hierzu auch Prately 1974: 17; Brauerhoch 2008: 60 f.; Phillips 2006: 4 ff.

THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI und LAWRENCE OF ARABIA 1998 unter die 100 besten Filme der frühen Filmgeschichte; 2002 wurde David Lean von der *Sight and Sound Vereinigung* internationaler Regisseure und Filmkritiker zu den besten zehn Regisseuren aller Zeit gezählt; und das *Prime Magazine* lässt in einer Umfrage von 2003 Leans Titelfigur Lawrence als einen der <top-10-heroes> aller Zeit rangieren. Die Liste von Leans Erfolgen ist lang, nicht nur auf der Seite der Filmkritiken, sondern auch mit Blick auf ihr Publikum. Davon zeugt unter anderem die erst 2004 erstmalig veröffentlichte DVD-Collection von sieben Filmen, die Lean vor seinen großen Hollywood-Erfolgen in Großbritannien produziert hat. Nicht zuletzt spricht aber auch die jährliche Ausstrahlung seiner größten <Erfolgsfilme> im amerikanischen und europäischen Fernsehen dafür, dass die Faszination an seiner Art des filmischen Erzählens nach wie vor groß und die Begeisterung für seine Geschichten bemerkenswert flächendeckend ist.⁸

Ein Blick in die einschlägige Kritik und auch Forschung zu Lean also zeigt: Unberührt von der Tatsache, dass allen Filmen von Lean eine – mal mehr, mal weniger – bekannte literarische Vorlage vorausging, attestiert man ihnen eine unverkennbare persönliche Handschrift. Ihr Alleinstellungsmerkmal bestehe aber nicht nur in ihrer besonderen audiovisuellen Ästhetik, sondern vor allem auch in der Art und Weise, wie Lean persönliche Geschichten von Schicksalen, tragischen Lebensentwürfen und Visionen mit dem Kontext real-historischer Ereignisse verwebt. Seine «attraction to characters who refuse to accept defeat»⁹ erzeuge ein Spannungsfeld, das den Fokus seiner Filme auf ihre Protagonistinnen und Protagonisten lenke, ihr persönliches Erleben von Ressentiments in den Mittelpunkt der Erzählung stelle und durch ihre Perspektive den Lauf der Geschichte aus einem subjektiven Blickwinkel beleuchte: «As a result, his films were more personal in style and point of view than had been customary for Hollywood films of the past.»¹⁰ Und in der Tat: Lean zeichnet mit seinen Hauptfiguren charismatische, starke und vor allem vielschichtige und ambivalente Persönlichkeiten. Ihre Überzeugungen, für die sie auch bereit sind, persönliche Opfer zu bringen, stehen im Widerspruch zur Erwartungshaltung ihres Umfeldes und erzeugen ein Spannungsfeld, aus dem sich schließlich auch Leans Erzählungen motivieren. Seine Hauptfiguren sind auf der einen Seite Individualisten, Querdenker und Visionäre; auf der anderen Seite sympathisieren sie mit

8 Siehe Pratley 1974: 17.

9 Phillips 2006: 5. Brauerhoch fasst pointiert zusammen: «Lean führt uns private Geschichten vor politischem Hintergrund vor, verbindet historische Revolten mit der Rebellion der Gefühle.» (Brauerhoch 2008: 59).

10 *Ibid.*: 6. Auch Pratley konstatiert hierzu: «[Lean] achieves a fine balance between pictorial composition, sound and silence, and conflicts of characters and events.» (Pratley 1974: 13) Wenngleich Moraitis in ihrer Monografie den historischen Kontext weitgehend unberücksichtigt lässt, verortet auch sie das Spannungsfeld von Leans Erzählungen zwischen «fictional characters within vast and complex foreign settings» (Moraitis 2001: 1) und meint damit unter anderem auch das historische Setting, mit dem sich Leans Hauptfiguren jeweils auseinandersetzen.

den Menschen anderer Kulturen, sind fasziniert vom Fremden und Unbekannten und träumen davon, die Welt nach ihren Vorstellungen zu einer <besseren> zu machen.¹¹

Leans Filme verdanken ihren Erfolg daher vor allem auch ihren Hauptfiguren, dem individuellen Charme ihrer Hauptdarstellerinnen und Hauptdarsteller und der komplexen Entwicklung ihrer Charaktere, die untrennbar verbunden ist mit ihrer tragischen Verwicklung in die politischen Hintergründe ihrer Zeit. Mit der Abkehr vom klassischen Helden-Typus des alten Hollywood-Kinos, seinen unhinterfragten Männlichkeitsattributen und dem Stil einer absehbaren und linearen Erzählweise zeichne Lean seine <Helden> als doppelbödige Figuren. Sie seien Sieger und Verlierer gleichermaßen, ihre Motive seien edel und hochwertig, die Umsetzung ihrer Visionen hingegen teilweise fragwürdig: «Such characters twisted the image of what it meant to be noble while at the same time displaying courage in the fight.»¹²

Unter diesen Gesichtspunkten erscheint eine Einordnung von Leans Filmen also doch nicht so einfach, wie mit dem Schlagwort <Old Hollywood> zunächst angenommen werden konnte. Denn: Filme, die gemeinhin zur Phase des <Old Hollywood> gezählt werden, setzen sich eher selten kritisch mit Raumeroberungspolitik und Machtinstrumentarien auseinander; ebenso wenig mit deren Auswirkungen auf das Schicksal Einzelner und den psychischen Ausnahmesituationen, die durch sie hervorgebracht werden. Leans Filme jedoch scheinen genau dies (auch) zu tun – ein Befund, der Fragen aufwirft und daher genauer in den Blick genommen wird.

Der filmhistorische Kontext, in den Leans erste große Erfolge fallen, ist – verkürzt gesprochen – geprägt von zwei divergierenden politischen Strömungen. Auf der einen Seite steht das <Mainstream Kino> und das Weltbild des <Classical Hollywood>. Dieser Mainstream ist Anfang der 1960er-Jahre vornehmlich damit beschäftigt, die traumatischen Erlebnisse des letzten Weltkrieges zu vergessen. Komödien, opulente Ausstattungsfilm oder die Verarbeitung biblischer Stoffe dominieren die Kinoleinwände der USA und Europas und täuschen über die angespannte politische Großwetterlage des Kalten Krieges hinweg, der sich mit den Vorläufern der bemannten Raumfahrt sogar bis in die Weiten des Alls fortsetzt. Die machtpolitisch instrumentalisierte Angst vor dem <unbekannten Feind im Osten> bestimmt den

11 Bei Lean werde Geschichte zum individuellen Schicksal und umgekehrt erzeuge Lean mit seiner Hauptfigur einen Alternativenwurf zu den Konventionen und politischen Diskursen der 1960er-Jahre des Hollywoodkinos, vgl. Brauerhoch 2008: 68f.; Williams 2014: 161.

12 Phillips 2006: 444. Auch Pratley argumentiert weiter: «Lean may be imaginative in his use of film, and his characters may indulge in romanticising in imagination a life quite different from the one they are living, but his stories, peoples and events are all very real figures in very real places, times, and situations.» (Pratley 1974: 27) Wenngleich mit diesen Befunden nicht die These aufgestellt werden soll, dass die Figurenpsychologie des sog. <Old Hollywood> ausnahmslos eindimensional und schematisch ist, entwickelt Lean in seinen Hauptfiguren dennoch eine charakterliche Komplexität, die mit Blick auf die Entstehungszeit seiner Filme bemerkenswert ist, vgl. Brauerhoch 2008: 69; Santas 2012: xxxiv.

öffentlichen Diskurs und wird zur Legitimationsgrundlage für eine weltweite Aufrüstungspolitik, die mit den sog. «asymmetrischen Kriegen» gleichzeitig auch eine Phase von widerstreitenden Hegemonialbestrebungen unter den Großmächten der Weltpolitik einläutet.

Auf der anderen Seite steht eine Entwicklung, die sich als zunehmend organisierte pazifistische Gegenströmung zu diesem Weltbild etabliert. Hier ist es vor allem die *Postcolonial Theory*, die mit ihren ideengeschichtlichen Vorreitern wie Said, Bhabba und Cakrabarty den Blick für die bis heute zementierten Machtasymmetrien in der Welt schärft und einen Denkmbruch der westlichen Gesellschaften bewirkt.¹³ Dieser Umbruch manifestiert sich schließlich in der Friedensbewegung der 1960er-Jahre als einem ethischen Gegenentwurf zur bewaffneten Konfliktaustragung. Die Frage, ob der Feind nicht vielmehr in den Reihen der eigenen Systeme zu suchen sei, wird Leitgedanke der Infragestellung traditioneller Strukturen und Herrschaftssymbole, deren Weisungen als freiheitsberaubende Autorität empfunden werden. Die Geschichte vom «immer fremden Anderen» wird als ein von Behörden und Staatsapparaten entwickeltes Instrument zur Politisierung verdächtigt. Sie wird abgelöst von der Überzeugung vom «Fremden im Eigenen», die schließlich – jedenfalls in den USA und Westeuropa – eine kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Herrschaftsstrukturen einläutet – eine Auseinandersetzung, die Anfang der 1980er-Jahre in der Stilepoche des sog. «New Hollywood» aufgegriffen und dort zum Thema filmischer Auseinandersetzungen wird.

In dieser Gemengelage von militärischer Aufrüstungspolitik und politisch-ideologischem Hegemonialanspruch auf der einen und zunehmend organisierten Pazifismusbewegungen auf der anderen Seite, die sich erstmals auch aus dem bürgerlichen Milieu rekrutieren, scheinen die Filme von Lean auf einen ersten Blick nicht so recht zu passen. Für das «New Hollywood» sind sie zeitlich zu früh, insgesamt – auf einen ersten Blick jedenfalls – doch zu unkritisch und ihre Filmsprache beinahe «altmodisch». Aber auch in das politische Weltbild des «Classical Hollywood» passen sie nicht.¹⁴ Denn: Wo man besonders auf dem kommerziellen Absatzmarkt darum

13 Die Aktualität dieser Diskurse ist leider groß: Vor nicht allzu langer Zeit hat sich im sog. «Arabischen Frühling» ein Konfliktherd entzündet, der auf die geopolitischen Entscheidungen der europäischen Mandats- und Protektoratsmächte zurückzuführen ist. Im «Arabischen Frühling» zeigen sich die gesellschaftlich, sozial und politisch katastrophalen Auswirkungen dieser Entscheidungen und ihre Reichweite bis in die heutige Zeit. Die Bedeutung von Machtasymmetrien, deren Grundstein weit in der Vergangenheit gelegt wurde, rückt mit solchen Ereignissen erneut in den Fokus, ebenso wie die Themen der *Postcolonial Theory*, die sich mit diesen Machtasymmetrien auseinandersetzt.

14 Im strengen Sinne sind Leans Filme keine «Hollywood-Produktionen». David Lean ist ein englischer Regisseur und die Produktionen fanden zum größten Teil in Großbritannien, teilweise in den USA statt. Wenn Phillips an dieser Stelle allerdings zu Recht anmerkt, dass nicht nur die Handschrift der Filme charakteristisch für Hollywood ist, sondern mit Sam Spiegel und Columbia Pictures zwei maßgebliche Hollywood-Größen bei der Produktion von Leans Filmen beteiligt waren, ist auch seine Schlussfolgerung «it was certainly an American production» (Phillips 2006: 226) durchaus begründet. Besonders mit Blick auf *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* konstatiert er weiter: «So *The*

bemüht war, die politischen Spannungen der Weltpolitik nicht zum Thema filmischer Auseinandersetzungen zu machen, erinnern doch gerade Leans Filme an die Kapitel einer erst jüngst vergangenen Geschichte, in denen Ansprüche auf militärische Vormachtstellungen ihren Anfang nahmen und große Teile der Welt nach der Vorstellung einer Ordnungslogik sortiert wurden, die bis heute noch Konfliktherde und Auseinandersetzungen provoziert. Lean erzählt Geschichten, die sich einerseits durch ihre psychologische Komplexität und Vielschichtigkeit auszeichnen. Andererseits bedienen sie eine Bildästhetik, die mit einer episch-entschleunigten, großformatigen und bildgewaltigen Erzählweise an eine Ära anknüpft, die eigentlich bereits Anfang der 1950er-Jahre ihrem Ende entgegenlief: «Leans Epen kommen spät, entstehen zu einem Zeitpunkt, als das Genre schon nicht mehr zeitgemäß schien.»¹⁵

Mit Blick auf ihren Entstehungskontext, aber auch ihre Rezeptionsgeschichte bekleiden Leans Filme folglich einen auf den ersten Blick recht bemerkenswerten Status, der nicht nur zwischen «altem» und «neuem» Hollywood changiert, sondern auch zwischen «Kunst» und «Unterhaltung»: «[...] David Lean could be not only a genuine artist but a popular entertainer as well.»¹⁶ Auch ein Blick in die einschlägige Forschung zu Lean lässt die Frage nach der Bedeutung seiner Filme für ihren entstehungsgeschichtlichen Kontext und die weitere Entwicklung kinematografischer Erzählformen weitgehend unbeantwortet. Wenn Phillips an dieser Stelle beispielsweise die These aufstellt, Lean zähle mit seinen Filmen zu den sog. «auteur directors», die Anfang der 1950er-Jahre vor allem in Frankreich das Genre der sog. «Autoren-Filme» begründeten, muss auch er einschränkend anmerken, dass eine abschließende Einordnung der Leanschen Filmwelt aus mehreren Gründen schwierig sei. Auf der einen Seite erzeuge Lean mit seinen vielschichtigen und ambivalenten Hauptfiguren einen Blickwinkel, unter dem der Verlauf der Geschichte als eine von Machtdiskursen und Gewalt geprägte «Geschichte der Sieger» kritisiert werde. Auf der anderen Seite endeten seine Geschichten aber auch alle mit der vergleichsweise resignierten Erkenntnis, dass diese Machtdiskurse unerschütterlich seien. Damit blieben Leans Filme in letzter Konsequenz jenen restaurativen Denkstrukturen verschrieben, in denen sich etablierte Machtstrukturen nicht vor einer tatsächlichen Alternative rechtfertigen müssten.¹⁷

Bridge on the River Kwai was designed from the get-go first and foremost as a colorful Hollywood spectacle.» (ibid.: 226) und versteht folgerichtig Leans Filme auch im Allgemeinen als einen Beitrag zum Hollywood-Kino.

15 Brauerhoch 2008: 59. Auch Santas fasst zusammen: «Despite the fact that Lean epics differ thematically from most epics of their eras [...] they share characteristics with the epic form in general.» (Santas 2012: xxiv).

16 Phillips 2006: 8.

17 Vgl. Phillips 2006: 444 ff. Brauerhoch hingegen spricht sich deutlich gegen eine Einordnung von Lean in die Strömung der sog. «Autoretheorie» aus, siehe Brauerhoch 2008: 62. Kurzum: Eine Positionsbestimmung von Leans Filmen scheint in der einschlägigen Forschung nicht nur umstritten, sondern auch mit Blick auf die oben skizzierten Befunde schwierig zu sein. Auch Pratley bemerkt

Vor dem Hintergrund dieser Inkongruenz stellt sich nun die Frage, welche Themen und Problemfelder Leans Filme so einzigartig machen, aber auch welchen Stellenwert sie für die Entwicklung des Hollywood-Kinos einnehmen, das sich zur Zeit von Leans Filmen in einem Umbruch befindet. Die zentralen Fragen, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt, richten sich folglich auf die charakteristischen erzählerischen Gemeinsamkeiten von Leans Filmen, ihren entstehungsgeschichtlichen Stellenwert und ihre filmhistorische Bedeutung: Was ist an Leans Filmen das <typisch Leansche>? Wie positionieren sich Leans Filme damit im Kontext ihrer Entstehungszeit? Und schließlich: Welche Bedeutung haben Leans Filme damit kulturhistorisch sowie filmgeschichtlich?

Betrachtet man mit diesen Fragehorizonten die Geschichten der einzelnen Filme von Lean, tritt besonders eine Gemeinsamkeit in den Fokus: der immer wiederkehrende Konflikt zwischen den Hauptfiguren und den Vorstellungen und Erwartungen ihres unmittelbaren Umfeldes. Leans Hauptfiguren sind allesamt Querdenker, Visionäre, <Andersdenker> im System ihrer jeweiligen historischen Kontexte. Kurz gesagt: Leans Hauptfiguren <stören>, vor allem ihr Umfeld. Mit dieser <Störung> entfalten Leans Filme ein Spannungsfeld, das sich zwischen machtpolitischer Restauration auf der einen und ideengeschichtlicher Revolution auf der anderen Seite bewegt. So unterschiedlich die historischen Kontexte sind, die mit Leans Filmen verhandelt werden (Kolonialgeschichte, Burmafeldzug, Oktoberrevolution), die Ursache für diese <Störung> ist in allen Filmen von Lean die gleiche: die Art und Weise, wie Leans Hauptfiguren ihre Welt wahrnehmen, ordnen und bewerten, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung von Räumen und Grenzen.

<Räume> bilden bei Lean folglich nicht nur das physische Material einer bestimmten Bildästhetik, sondern übernehmen vor allem auch eine rhetorische und strukturelle Funktion für die Herausbildung der zentralen Konflikte. Auf der einen Seite steht in diesen Konflikten das historische Setting, das – so unterschiedlich es bei Lean auch ausfällt – über das immer gleiche Weltbild vom <fremden Raum> charakterisiert wird. Der Kontakt mit Fremdheit bedeutet hier zugleich auch immer die Bedrohung für das Eigene, schürt die Angst vor Kontrollverlust oder weckt die Lust nach Raumeroberung und Unterdrückung. Auf der anderen Seite in diesem Konflikt stehen Leans Hauptfiguren, die mit diesem Weltbild vom <fremden Raum> ausdrücklich nicht konsentieren wollen. Bei ihnen weckt die Reise in eine unbekannte Ferne und der Kontakt mit einem Raum der <Fremdheit> vielmehr den Wunsch nach einer Identität, die auch jenseits nationalstaatlicher Kategorien oder politisch-ideologischer Rollenkonformität existiert.

David Lean inszeniert in seinen Filmen also unterschiedliche Strategien, dem <fremden Raum> zu begegnen. Dabei ist der Kontakt mit dem Fremden gleichzeitig

die Herausforderung, Leans Filme zeitgeschichtlich, aber auch mit Blick auf ihre Alleinstellungsmerkmale zu untersuchen, vgl. Pratley 1974: 19; siehe hierzu auch Santas 2012: 2f.

auch ein metaphorischer Kontakt mit kulturellen Räumen, gesellschaftspolitischen Raumvorstellungen oder grundsätzlich anderen Bedeutungszusammenhängen. Leans Protagonisten treten aus ihren gewohnten strukturellen Mustern heraus, verlassen (manchmal selbstgewählt, manchmal gezwungenermaßen) ihren Heimatraum, geraten in Kontakt mit der Unbekanntheit des Anderen und treten in Interaktion mit ihm. Kurz gesagt: Wo der <fremde Raum> für die einen eine Bedrohung darstellt, steht er für Leans Hauptfiguren im Zusammenhang mit Abenteuer, Heimat und Selbstfindung.¹⁸

Anstatt allerdings die Visionen seiner Hauptfiguren als einen einfachen Störfaktor zu verhandeln, bei dem die Protagonisten die normativen Grenzen ihres historischen Kontextes sprengen, gestalten sich die Konflikte bei Lean um einiges vielschichtiger. Leans Hauptfiguren entwickeln eigene Vorstellungen davon, wo und in welcher Form in ihrer Welt Grenzen verlaufen, und vor allem: welche Funktion diese Grenzen übernehmen. Mit diesen Vorstellungen konstituieren Leans Hauptfiguren ein Kontrastmodell zum Weltbild ihres Umfeldes, das bedeutet: Leans Hauptfiguren sind keine <einfachen> Grenzgänger, sondern verkörpern einen strukturellen Alternativentwurf, in dem Grenzen grundsätzlich eine andere Funktion übernehmen. In diesem Alternativentwurf stellt Fremdheit keine Bedrohung dar, sondern bietet im Gegenteil die Möglichkeit, das Fremde nach den eigenen Vorstellungen zu gestalten. Leans Hauptfiguren fühlen sich – verkürzt gesagt – dem Fremden näher als dem Eigenen, sind fasziniert von Grenzen und teilen die Überzeugung, dass Grenzen keine Barrieren im Sinne unüberwindbarer Trennlinien sind. Das, was heute noch fremd erscheint, kann in ihrem Weltbild morgen bereits <ent-fremdet> sein; und das, was sich heute noch als vertraut darstellt, kann sich bald schon als falsch erweisen.

<Räume> übernehmen bei Lean also unterschiedliche Funktionen. Neben der Bedeutung von <Räumen> für die Bildästhetik spielen <Räume> vor allem dort eine Rolle, wo es um die Terminierung von Konfliktlinien geht. Räume werden von unterschiedlichen Figuren unterschiedlich wahrgenommen und schließlich auch unterschiedlich bewertet. Dabei sind es nicht nur die rein topografischen Räume, die diesen unterschiedlichen Bewertungsmustern unterzogen werden, sondern auch kulturelle, sprich metaphorische Räume, an denen sich Streit entzündet und Konflikte eskalieren. Leans Hauptfiguren eint ihr <Anderssein> – ein <Anderssein>, das sich vor allem auf eine <andere> Vorstellung von Grenzen richtet. Für die einen bedeuten Grenzen Trennlinien und Verbote, sie teilen die Welt in Freunde und Feinde. Für die anderen – die Hauptfiguren – erwecken Grenzen vielmehr Faszination, schüren Hoffnung auf unbekanntes Abenteuer, Ruhm oder die Entdeckung fremder Welten.

<Räume> stehen bei Lean also in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der erzählerischen Größe der <Perspektive>: Aus wessen Perspektive haben welche Räume jeweils welche Bedeutung? Aus wessen Perspektive werden Räume von

18 Im Folgenden werden die Begriffe <Hauptfigur> und <Protagonist> synonym verwendet und meinen in Anlehnung an Gräf et al. den «Motor der Handlung» (Gräf et al. 2017: 378), auch wenn es bisweilen schwierig ist, diesen «Motor» genau zu bestimmen.

einer manifesten Grenze getrennt? Aus wessen Perspektive übernehmen Grenzen hingegen die Funktion des Übergangs?

Aus diesen ersten Befunden zu Leans Erzählungen kann also festgehalten werden, dass Leans Filme deutlich mehr verhandeln, als das, was ihnen von der Forschung unter dem Schlagwort <Grenzgang> attestiert wird.¹⁹ Räume scheinen bei Lean keine objektiven Entitäten zu sein, die von unterschiedlichen Figuren einfach nur unterschiedlich bewertet werden. <Räume> scheinen bei Lean vielmehr subjektive Konstruktionen zu sein, die aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven jeweils unterschiedliche Verhältnisse zueinander eingehen. <Räume> werden von den Figuren dafür genutzt, ihr eigenes Weltbild zu konstituieren und sich mit diesem Weltbild gegenüber anderen abzugrenzen. Eine Essenz der ersten Annäherung könnte daher lauten: Leans Filme verhandeln nicht nur <Räume>, sondern <Perspektiven auf Räume>. Diese Perspektiven wiederum gehen hervor aus unterschiedlichen Weltbildern, in denen Grenzen jeweils unterschiedlich aufgefasst werden. An der Art und Weise, wie die Figuren ihre Welt räumlich sortieren, entzündeten sich die zentralen Konflikte der Erzählungen.

Ausgehend von diesen Befunden geht die vorliegende Arbeit also maßgeblich drei Fragen nach: 1. Wie werden bei Lean <Perspektiven auf Räume> erzeugt und welche Funktion haben diese <Perspektiven> für die Erzählung? 2. Welche erzählerischen Gemeinsamkeiten lassen sich aus diesen <Perspektiven auf Räume> ableiten und welche Konsequenzen haben sie für Leans Filme im Kontext ihrer Entstehungszeit? 3. Welche Methode kann die Analyse solcher <Perspektiven auf Räume> anleiten und welches Instrumentarium ist dafür notwendig?

Unter diesen Fragehorizonten soll im Folgenden zunächst der Begriff <Raum> theoretisch ausgeschärft werden, sowohl mit Blick auf den kulturtheoretischen Entstehungskontext von Leans Filmen als auch mit Blick auf die Bedeutung von <Räumen> für das filmische Erzählen. Im Anschluss daran werden die Fragehorizonte der vorliegenden Arbeit in den aktuellen Forschungsstand zu den Filmen von David Lean eingeordnet, um ihren Stellenwert im Kontext des wissenschaftlichen Diskurses zu verdeutlichen.

1.1 Alienität und Alterität: Der *Cultural Turn* und die *Postcolonial Theory*

Eine auf den ersten Blick markante Gemeinsamkeit von Leans Filmen bildet die Tatsache, dass sich all seine Geschichten vor dem Hintergrund eines real-historischen Settings entfalten, das – auch wenn ihm in der einschlägigen Forschung nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird – eine wichtige Funktion für die Erzählung übernimmt. Sowohl in *LAWRENCE OF ARABIA* als auch bei *A PASSAGE TO INDIA* beschäftigt sich Lean

19 Siehe Kap. 1.4.

mit einem real-historischen Hintergrund, der gespeist ist von den Diskursen einer in kolonialer Tradition verankerten Weltanschauung. Auch in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* setzt sich Lean mit Herrschaftsansprüchen und Deutungshoheiten im Kontext eines historischen Kriegszustandes (2. Weltkrieg) auseinander, bei dem unterschiedliche Ansichten von soldatischem Pflichtbewusstsein gegeneinander laufen. DR. ZHIVAGO scheint mit seinem provokant unpolitischen Protagonisten Jurij Zhivago hier auf den ersten Blick eine Ausnahme zu sein. Auf den zweiten Blick offenbart sich allerdings auch hier eine Thematik, in der – quasi durch die Hintertür – das politisch-historische Setting des Filmes wieder an Bedeutung gewinnt. Indem Jurij Zhivago bekennend unpolitisch ist und für die Auseinandersetzungen zwischen den politischen Ressentiments seines Umfeldes kein Verständnis aufbringen will, ist es gerade seine obstinate Ignoranz, durch die das historische Setting wieder umso deutlicher in den Fokus rückt. Im Umfeld von Leans Hauptfiguren entfalten sich folglich real-historische Zusammenhänge, die bestimmte Raumeroberungsdiskurse der Geschichte aufrufen und zu einer inhaltlichen, aber auch strukturellen Kontrastfolie für die Hauptfiguren avancieren.

Unter diesen Gesichtspunkten rekurrieren die real-historischen Hintergründe, mit denen Leans Erzählungen operieren, auf ideengeschichtliche Weltbilder, die mit den 1950er-Jahren und den *Postcolonial Studies* immer deutlicher in den Fokus kultur- und literaturwissenschaftlicher Betrachtungen rücken. Autoren wie Turk, Fischer-Tiné oder Weigel haben diese Weltbilder zum Gegenstand einer umfassenden Analyse von «Kulturtexten»²⁰ gemacht, in der sie sich kritisch mit den Geschichtsbildern und der Geschichtskonstruktion der Vergangenheit auseinandersetzen. Auch die Gegenwart – so eine zentrale These der *Postcolonial Theory* – sei noch maßgeblich bestimmt durch ein weitgehend unbemerktes Fortleben dieser Geschichtsbilder, deren Offenlegung und Dekonstruktion folgerichtig ein zentrales Anliegen der Kulturwissenschaft sein müsse.²¹

Ausgehend von früheren Definitionen von Kultur- und Identitätsräumen versteht die *Postcolonial Theory* die europäische Geschichte als ein bipolares, über Opponenten errichtetes Konstrukt, das unter dem Paradigma der sog. «Richtigkeitsrationalität» von den Herrschaftsdiskursen der Siegermächte geformt wurde. Verkürzt gesagt bedeutet das: Das Dogma vom «Fremden als Bedrohung» ist eine Art *conditio sine qua non* für die Konstituierung gesellschaftlicher und kultureller Identität. Die Marginalisierung und Herabsetzung des Anderen hingegen wird als eine «seienstgemäße Legitimation»²² für dessen Vernichtung genutzt.

20 Turk 2003: 132.

21 Siehe Turk (2003), Fischer-Tiné (2010), Weigel (2002). Die Liste von Autoren, die sich im Rahmen der *Postcolonial Theory* mit der europäischen Geschichte und ihren Machtasymmetrien auseinandersetzen, ist lang. Mit den drei hier genannten Autoren soll daher nicht der Anspruch einer differenzierten Auseinandersetzung mit den Theorien der *Postcolonial Theory* erhoben werden, wenngleich viele wesentliche Aspekte durch ihre Beiträge abgedeckt sind.

22 Schmitt 1963: 42.

In diesem Sinne basiere auch die europäische Kultur auf einem Geschichtsbild, das sich maßgeblich aus dem Topos der Abgrenzung speise. Dieses Geschichtsbild habe förmlich unbemerkt Einfluss auf die Gestaltung von Literatur und Kultur genommen, sodass schließlich auch der gesamte westliche Literaturbetrieb als ein <ideologischer Apparat> verstanden werden müsse, in dem weitgehend unreflektiert das Geschichtsbild der Sieger reproduziert werde.²³ Die Autoren der *Postcolonial Theory* verstehen es als ihre Aufgabe, diese unreflektierten Deutungsmechanismen von Kultur und Literatur offenzulegen und zu dekonstruieren. Im Fokus ihrer Analysen stehen dabei vor allem solche <Denkaxiome>, mit denen sich westliche Gesellschaftsbilder bis heute gegenüber <nicht-westlichen> positionieren: die diskursive Entmündigung des Orients, der wissenschaftliche Hegemonialdiskurs und die politisch-strategische Legitimation von Herrschaft, Beherrschung und Unterdrückung. Begonnen bei Saids berühmtem Stichwort des *Orientalism* über Bhabbas Konzept der *Hybridität* bis hin zum Postulat der *Provinzialisierung Europas* (Cakrabarty) wird die Geschichte Europas als eine Geschichte von Herrschaftsasymmetrien analysiert. Aus der Herrschaftslogik der «epistemischen Gewalt»²⁴, die bis in die frühen Zeiten des Kolonialismus zurückreiche, würden bis heute Argumentationsstrukturen generiert, die nach wie vor ein Ungleichgewicht zwischen Siegern und <Besiegten> hervorbringen. Die Literatur übernehme hier im Besonderen die Funktion, solche Argumentationsstrukturen in den Köpfen der Gesellschaften zu manifestieren.²⁵

Unter diesen Gesichtspunkten erfüllen die Ideen der *Postcolonial Theory*, die Mitte der 1950er-Jahre erstmals flächendeckende Aufmerksamkeit gefunden haben, auch für Leans Filme eine wichtige Funktion. Beide arbeiten sich an Denkmustern ab, die im Kontext der Entstehungszeit von Leans Filmen zunehmend deutlich kritisiert werden. Vor allem das historische Setting von Leans Filmen fungiert dabei als eine Art <Schablone>, an der sich Ordnungsparadigmen herausbilden, die vergleichsweise reaktionär und problematisch sind. Wenn Dryden oder Brighton beispielsweise die Araber als eine «nation of sheepstealers» (Disc1-Ch.4, 00:13:02)²⁶ betiteln, so kristallisiert sich hier eben jenes <dichotome Weltbild> heraus, das auch Said mit seinem Konzept *Orientalism* beschreibt und als eine eurozentristische Herrschaftslegitimation kritisiert. Die manifesten Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden weisen die Weltbilder im Umfeld der Leanschen Hauptfiguren als

23 Die Idee vom <Mythos der Kultur> basiert auf der Vorstellung, dass es sich bei <Kultur> um ein Konstrukt «von Kontinuität und Identität» handelt (Schmidt 2000: 167). Dieses Konstrukt werde über unterschiedliche Diskurse erzeugt und sedimentiere sich schließlich in komplexen Wissensformen wie Geschichtsbildern, Ideologien etc. So formuliert auch Greenblatt die These, dass es sich bei jeder Kulturvorstellung um eine Grenzmarkierung handelt, die über Zugehörigkeiten Identitäten ausbilde, vgl. Greenblatt 1995: 53.

24 Fischer-Tiné 2010: 5.

25 Vgl. ibd.: 5 ff.; Simanowski 1998: 2.

26 Diese und alle nachfolgenden Zitationen aus dem Film *LAWRENCE OF ARABIA* beziehen sich auf die Ausgabe Collector's Edition: *LAWRENCE VON ARABIEN*. 2-DVD-Set. Sony Pictures Home Entertainment 2000.

reaktionäre und asymmetrische Ordnungssysteme aus, in denen Krieg ein legitimes Mittel zur Durchsetzung der eigenen Herrschaftsinteressen darstellt.

Als eine Art <Kontrastfolie> für dieses Weltbild fungiert die Perspektive von Leans Hauptfiguren. Sie distanzieren sich von den Bezügen ihrer soziodemografischen Heimat, kritisieren die Grenzziehungspolitik ihres Umfeldes und die Fremdsetzungsstrategien der jeweiligen Herrschaftsdiskurse ihrer Zeit. Frei nach dem Motto «der Maßstab der Norm ist die Figur des Ausgegrenzten und Marginalisierten»²⁷ markieren Leans Hauptfiguren die Grenzen der real-historischen Herrschaftsdiskurse und machen in Gestalt eines Alternativmodelles deutlich: Auch diese Diskurse sind nur eine von vielen Möglichkeiten, die Welt zu strukturieren. Dabei fällt dem Status des <Marginalisierten> bei Lean eine zentrale Funktion zu. Leans Hauptfiguren sind <fremd> in ihrem eigenen Heimatraum oder werden dort als <Störfaktor> wahrgenommen, belächelt, kritisiert oder diskriminiert. Sie brechen mit Erwartungshaltung und verweigern sich einem System, das über bestimmte Chiffren und Codes organisiert ist und Identität aus Abgrenzung erzeugt. Vom Standpunkt des Außenseiters entwickeln die Hauptfiguren von Lean ein alternatives Weltbild, in dem die Grenze ausdrücklich nicht die Funktion erfüllt, «Diesseitiges und Jenseitiges»²⁸ apodiktisch zu trennen.

Was mit der Etablierung dieses alternativen Weltbildes angebahnt wird, ist also eine strukturell angelegte Kritik an der Definition des Fremden, seiner Typisierung und Etikettierung im Kontext von Machtdiskursen und Legitimationsstrategien zur Rauman eignung. Der Gedankenfigur des «so und nicht anders gearteten Fremden»²⁹ wird eine alternative Begegnungsstrategie gegenübergestellt, die nicht nur im Eigenen das Fremde, sondern auch im Fremden das Eigene erkennt. Mit der Vorstellung von einer «elaborierten Identität» beruht dieses Weltbild auf der Idee von <Hybridität>, bei der im «Raum des Übergangs auch eine Identität des Übergangs»³⁰ definiert wird. Das bedeutet, dass Identität in diesem Weltbild auch jenseits der sog. «Politik der Identität»³¹ bestehen kann und als eine Art <Kosmopolitismus> neu definiert werden muss.³²

Unter dieser Prämisse verhandeln Leans Filme also nicht nur ein inhaltliches, sondern vor allem auch strukturelles Spannungsfeld. In diesem Spannungsfeld werden <Grenzen> jeweils unterschiedlich definiert, sodass schließlich auch die Räume des

27 Turk 2003: 47.

28 Simanowski 1998: 11.

29 Ibd.: 12.

30 Welsch 1990: 176.

31 Said 1991: 12. Hinter seinem Konzept der <Politik der Identität> verbirgt sich die Überzeugung, dass das Individuum zur Konstituierung von Identität eine «stimmige Geschichte von sich selbst erzählen muss» (ibd.). Diese Geschichte ist dann «stimmig», wenn sie kohärent und stabil ist. Der Mythos vom Fremden sei für beides ein wichtiger Garant.

32 Turk kritisiert hier das sog. ‚Teil-Gemeinschafts-Prinzip‘ und betont, dass unter dem Paradigma des Übergangs ein Individuum Teil mehrerer Gesellschaften sein kann, vgl. Turk 2003: 19.

«Eigenen» und des «Anderen» jeweils unterschiedlich bewertet werden. Eine Theorie zur Analyse solcher Spannungsfelder liefert Turk mit seinen Überlegungen zum Konzept der «Alienität» und «Alterität»³³. Als Vertreter der *Postcolonial Theory* entwickelt Turk ein Modell zur Beschreibung unterschiedlicher Strategien, fremden Kulturen oder generell fremden Phänomenen zu begegnen. Turk zur Folge sind maßgeblich zwei gedankliche Strukturmuster dafür verantwortlich, dass Menschen fremde Phänomene jeweils unterschiedlich bewerten: das der «Alienität» und das der «Alterität». Wo in einem alienen Denkmodell der «fremde Raum» ein zum eigenen Raum differentes System bildet, geht ein alteritäres Denkmodell von einem gemeinsamen Referenzrahmen aus. Hier werden Differenzen (zum Beispiel kulturelle Differenzen) als Varianzen klassifiziert, die zwar in einem oberflächlichen Kontrast zu den eigenen Verhaltensmustern stehen, in ihrer Tiefenstruktur jedoch auf ein und dasselbe Referenzsystem rekurren. Verkürzt gesprochen bedeutet das: Alienität klassifiziert den Anderen als ewigen Kontrahenten, als quasi natürlichen Widersacher, als Feind. Alterität hingegen sieht im oberflächlich Anderen die Ähnlichkeit zum Eigenen, den potenziellen Freund. Was Turk mit seiner – wie er es nennt – Theorie zur «Kultursemantik des Fremden» vorschlägt, basiert demnach auf einer modellhaften Differenzierung von Grenzfunktionen. Aliene Grenzen bilden Trennlinien, die weder im Hier und Jetzt noch in Zukunft überschritten oder verschoben werden können. Alteritäre Grenzen hingegen sind vorläufig, so wie der Fremde nur der «vorläufig Fremde» ist und im Kontakt ent-fremdet, vergesellschaftet und harmonisiert werden kann.³⁴

Mit dem theoretischen Rahmen der *Postcolonial Theory*, respektive Turks Kultursemantik von Alienität und Alterität können die Konflikte, die Lean in seinen Filmen ausbreitet, als strukturelle Konflikte zwischen einem alienen und einem alteritären Weltbild gedeutet werden. Obwohl sich Leans Filme in historischen Kontexten positionieren, die allesamt der Vergangenheit angehören und höchst verschieden sind, verbirgt sich hinter all ihren Konflikten ein Spannungsfeld, das im Entstehungskontext der Filme selbst höchst virulent ist. Asymmetrische Machtkonstellation und die berühmte Ideologie von «the west and the rest»³⁵ (alienes Weltbild) werden konfrontiert mit Modellen hybrider Identität und Alterität. Was die *Postcolonial Theory* vielen Texten und Filmen ihrer Zeit zum Vorwurf gemacht hat, scheint Lean also auf einen ersten Blick ausdrücklich nicht zu machen: Lean reformuliert nicht die Geschichte, wie sie von den Siegern diskursiv erzeugt wurde³⁶, sondern stellt ihr mit seinen Hauptfiguren ein tatsächliches Alternativmodell gegenüber, vor dessen Hintergrund sich diese Geschichte rechtfertigen muss.

33 Turk 1990: 30.

34 Turk betont hier den «Stellenwert der Grenze und Liminalität in der Literatur» (Turk 2003: 15) und versteht topische Darstellungen der Bewegung wie «Ankunft», «Abfahrt» etc. als «symbolische und strukturelle Bewegungen» (ibd.), die Auskunft über die mit ihnen verhandelten Kulturkonzepte geben.

35 Hall zitiert nach Fischer-Tiné 2010: 8 (Referenz: Hall 1992).

36 Vgl. Bhabha zitiert nach Fischer-Tiné 2010: 8 (Referenz: Bhabha 1994).

1.2 Der *Spatial Turn*: Der Raum als Dispositiv zur (filmischen) Wirklichkeitserzeugung

Die Aufteilung der Welt in Räume ist ein Strukturierungsprinzip unseres alltäglichen Lebens. Mit Hilfe von Räumen ordnen wir nicht nur unsere Welt und portionieren sie in kleine, überschaubare(re) Einzelteile, sondern machen sie auch intersubjektiv erfahr- und damit kommunizierbar. Räume sind «semiotisch-ästhetische Mittel der Speicherung»³⁷, mit denen die Welt in Sinneinheiten zerlegt wird. Dieser Sinn endet und beginnt mit der Etablierung einer Grenze, die den Raum als solchen definiert. Auf der einen Seite sind «Räume» also eine Beschreibungskategorie, mit der wir die Welt in mehr oder minder deutlich umgrenzte, dreidimensionale Bereiche unterteilen. Auf der anderen Seite jedoch sind Räume gleichzeitig auch maßgeblich an der Erzeugung von Wirklichkeit beteiligt.

Ausgehend von «Räumen» in ihrem rein physischen Dasein organisiert sich die Wahrnehmung unserer Welt über räumliche Denkkategorien, gleichzeitig wird diese Welt aber wiederum maßgeblich über «Räume» beeinflusst und gestaltet. Der Begriff «Raum» changiert damit in einer kategoriellen Unschärfe zwischen Signifié und Signifiant. Er ist sowohl Entität unserer Welt als auch Beschreibungskategorie für etwas, das «außerhalb einer physischen Eindeutigkeit»³⁸ liegt. Sei es der «soziale Raum», der seit Bourdieu und Luhmann durch eine mehr oder minder streng definierte Grenze des Verhaltens und Handelns erzeugt wird, Sloterdijks «Sphären-Theorie» (Sloterdijk 1998–2004), die den Raum als ein kulturelles und soziales Konstrukt klassifiziert, oder Foucaults Konzept der «Heterotopien», in denen «Räume» sprachlich und sozial produzierte Gegenlager von Gesellschaften bilden³⁹ – Räume sind offenbar mehr als ein physischer Komplex in den drei Dimensionen eines mathematischen Koordinatensystems. Sie sind kulturell und sozial produziert und geben überdies nicht nur Auskunft über die Wirklichkeit, sondern vor allem auch die Perzeptionsbedingungen ihrer Konstrukteure.⁴⁰

Diese Erkenntnis hat spätestens mit dem *Topographical Turn* in den Kulturwissenschaften bzw. dem *Spatial Turn* in der Literatur- und Filmwissenschaft Einzug in das Bewusstsein wissenschaftlicher Auseinandersetzungen genommen und vor

37 Fischer-Tiné 2010: 1. Weiter argumentiert Krah: «In der Erfahrung und dem Erleben von Welt segmentieren wir den Raum in kleinere Portionen.» (Krah 2012: 3).

38 Ibd.

39 Mit der Heterotopie eines Raumes wird ein Ordnungssystem etabliert, das zugleich normstabilisierendes wie destabilisierendes Potenzial hat und in dieser Semantik an einem bestimmten Ort kulminiert, vgl. Tetzlaff 2016: 15 ff. «Heterotopien sind wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, [...] gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.» (Foucault 1992: 39) Im heterotopen Ort kulminieren Negationen der herrschenden Norm, er kann Illusionsraum wie Kompensationsraum sein und verfügt über bestimmte Ein- und Ausgangsrituale.

40 Vgl. Baumgärtner et al. 2009: 23 ff.

allem auch einen nachhaltigen Impuls für die Analyse literarischer Texte gesetzt. Der Text als ein modellbildendes System, «in dem das Unendliche gerahmt und das Endliche abgebildet wird»⁴¹, ist ein durch unterschiedliche Zeichen erzeugtes Konstrukt, in dem eine fiktive Welt erzeugt und über eine räumlich-symbolische Ordnung repräsentiert wird. Räume spielen also nicht nur bei der Wahrnehmung der «realen» Welt eine Rolle, sondern auch bei der Genese fiktiver Welten – so die zentrale These des *Spatial Turns*.⁴²

Vor diesem Hintergrund scheint gerade das Medium «Film» dazu prädestiniert zu sein, Erzählungen über «Räume» zu strukturieren, kurz gesagt: mit «Räumen» über «Räume» zu erzählen. Im Film materialisiert sich der «Raum» auf der Leinwand und präsentiert dem Zuschauer nicht nur einen bestimmten Ausschnitt, sondern auch einen ganz bestimmten Blickwinkel auf die erzählte Welt. In der «konkrete[n] Erfahrbarkeit»⁴³ des Raumes und seiner ästhetischen Präsenz drücke sich die Ordnung der erzählten Welt aus, das wahrnehmende Subjekt dieser Welt sowie der Zuschauer, der diese Welt gedanklich erfasse.

Unter diesen Gesichtspunkten ist die Betrachtung, Typisierung und Analyse «filmischer Räume» zu einem Analyseparadigma avanciert, das seit den 1950er-Jahren immer mehr in den Fokus (film-)wissenschaftlicher Theorien und Analysen gerückt ist, wengleich dem Begriff an sich eine bis heute nicht abgelegte Unschärfe mit «hohem Assoziationspotenzial»⁴⁴ anhaftet. Begonnen bei den frühen Theorien zum «filmischen Raum» wie der von Münsterberger, Epstein und Deluc, die den «filmischen Raum» über seine autonome ästhetische Potenz definiert haben, bis hin zu Balázs, Kracauer und Arnheim, die – verkürzt gesagt – das Filmbild als eine Praxis der Vorstellung verstanden haben – Räume sind konstitutive Bestandteile jeder filmischen Erzählung, ihre Analyse allerdings ist so facettenreich wie der Begriff «filmischer Raum» selbst und die Versuche seiner theoretischen Positionsbestimmung.

In Folge des paradigmatischen Umdenkens des *Spatial Turns* entstehen zahlreiche Theorien zum «filmischen Raum», zum «filmischen Bild», den Strategien seiner narrativen Genese und seinem Verhältnis zur (fiktiven) Wirklichkeit.⁴⁵ Die Liste

41 KraH 2012: 1.

42 Die Abhandlungen, die sich mit den Paradigmen des *Spatial Turns* auseinandersetzen, sind zahlreich. Unter solchen, die sich auch mit «Räumen» und «Raumkonstruktionen» in der Literatur beschäftigen, sind hier vor allem zu nennen: Dünne (2004), Meurer (2007), Döring/Thielmann (2008), Günzel (2009), Lange (2011), KraH (2012).

43 Schmidt 2010: 1. Weiter schreibt Schmidt: «Erfahren bedeutet «im-Raum-Sein.»» (ibd.).

44 Khouloki 2009: 9.

45 Benjamin erkennt im Film die Möglichkeit einer hyperrealistischen Darstellung, die das abzubilden vermag, was dem bloßen Auge verborgen bleibt, vgl. Benjamin 1996: 56 ff. Panofsky schlussfolgert aus den filmimmanenten Erzählstrategien «Dynamisierung von Raum» und «Verräumlichung von Zeit» (Panofsky 1992: 323) eine grundsätzlich ästhetische Mehrwertgewinnung des filmischen Raumes gegenüber dem der Wirklichkeit, insofern der Zuschauer mit einer stets wechselnden räumlichen wie zeitlichen Beziehung zum Dargestellten konfrontiert ist. Balázs erkennt in der filmischen

selbst der jüngst erschienenen Beiträge zum <filmischen Raum> ist lang. Begonnen bei allgemeinen Typologisierungsversuchen zu <filmischen Räumen> und ihrer literarischen Funktion, über die Analyse <filmischer Räume> in spezifischen medialen Kontexten bis hin zu konkreten <Raum-Motiven> in Literatur und Film⁴⁶ – das wissenschaftliche Interesse für <Räume> besonders im Film ist groß und hat dazu geführt, <Räumen> und <Grenzen> einen besonderen Stellenwert bei der Filmanalyse einzuräumen.

Ein zentrales Anliegen des *Spatial Turns* ist dabei zunächst die Frage, wie eine begriffliche Ausschärfung des Raumbegriffes für die Literatur- bzw. Textwissenschaft stattfinden kann. Dass es sich bei diesem Anliegen im Grunde genommen bis heute um ein Desiderat handelt, konstatiert Schmidt am Beispiel der Filmwissenschaft und beleuchtet die Vielschichtigkeit, Doppeldeutigkeit und vor allem auch Widersprüchlichkeit des Terminus <filmischer Raum>. Er schlussfolgert nüchtern: «Den filmischen Raum gibt es also nicht. Er ist ein Oberbegriff für einen Raumpluralismus im Film, bei dem verschiedene Phänomene mit unterschiedlichen Raumkonzepten und Fragestellungen beleuchtet werden, um sich auf diesem Weg in Ansätzen dem anzunähern, was man als *filmische Erfahrung* bezeichnen könnte.»⁴⁷ Und in der Tat: Allein die Begriffe, die im Kontext von <Räumen im Film> ventiliert werden, sind so verschieden wie die Kategorien, die ihnen zugrunde liegen. Ein heuristisches Problem, das hieran deutlich wird, ist also das der kategorialen Unschärfe. Werden <filmische Räume> als textimmanente Elemente verstanden oder als paradigmatische Phänomene von Textwelten? Fallen unter den Begriff <Raum> auch syntagmatische Konstrukte, sprich: erzählerische Verkettungen einzelner Raumphänomene? Oder sind mit <Räumen> schließlich auch textexterne Elemente gemeint, wie die Kommunikationsräume zwischen einem Text und seinem Rezipienten? So schillernd uneindeutig der Begriff <Raum> bzw. <filmischer Raum> ist, so schwierig ist seine theoretische und kategoriale Ausschärfung, wenngleich jedoch unbedingt nötig, wenn man über <Räume> im Rahmen eines gesicherten Begriffsverständnisses sprechen möchte.

Mit Blick auf diese Schwierigkeit soll im Folgenden eine theoretische Ausschärfung des <Raum-Begriffes> stattfinden, wie er der Argumentation der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird. Wenngleich die Kategorien, die dabei berücksichtigt werden, sicherlich noch um viele weitere ergänzt werden könnten (z. B. ästheti-

Überwindung alltäglicher Raumerfahrungen eine Identifikation mit dem Blick der Kamera, die – wie McLuhan bereits mit seiner Idee von der Extension des Sehorgans betont – durch ein spezifisches <In-Beziehung-Setzen> den einzelnen Dingen einen außerwirklichen Ausdruck verleiht, vgl. Balázs 1972: 23ff.

46 Diese schlagwortartige Aufzählung soll lediglich eine kleine Auswahl jüngster Beiträge sein und verdeutlichen, dass der <filmische Raum> ein höchst facettenreicher und disparater Analysegegenstand ist, der aus unterschiedlichen theoretischen Blickwinkeln jeweils sehr verschieden bearbeitet wird. Siehe hierzu beispielsweise Meurer (2007), Frahm (2010), Gansel (2012), Schmidt (2013), Harberer (2016).

47 Schmidt 2010: 2.

sche, kommunikative etc.), beschränkt sich das hier vorgestellte Drei-Ebenen-Modell auf solche Phänomene, die auch für die Analyse von Leans Filmen wichtig zu sein scheinen.

Eine Sondierung einschlägiger Beiträge zum Thema «Raummodelle» und Raumtheorien» in Film und Literatur zeigt: Es scheint weitgehend Konsens darin zu herrschen, die Bedeutung von «Räumen» in drei Dimensionen zu erfassen. Angelehnt an Morris' Kategorisierung zwischen «technischem Raum», «semiotischem Raum» und «kulturpragmatischem Raum» werden Räume in

1. *«technische/topografische/physische»,*
2. *«semantische/metaphorische/rhetorische»* und
3. *«mediale/perspektivische/perspektivierte»* unterschieden.⁴⁸

Dabei veranschaulichen diese drei Ebenen einen Prozess der progressiven Bedeutungsanlagerung, sprich: Mit jeder Ebene werden «Räume» mit einer weiteren Kategorie von «Bedeutung» versehen. Die Kategorie, an der sich diese Typologie ausrichtet, ist folglich eine textintern-semantische. Sie wird aus der Erzählung gewonnen und basiert auf der Vorstellung, dass sich «Bedeutung» in Schichten an die Oberfläche von Texten anlagern kann.

Die Basis dieses dreischrittigen Semantisierungsprozesses ist die Vorstellung von einer «physischen Textwelt», die jedem modellbildenden System zugrunde liegt. In ihr entfalte sich eine sog. «physikalische Topografie»⁴⁹, der materielle Hintergrund für jede Erzählung. Diese Topografie strukturiere sich wiederum nach «Klassen, Kategorien, Achsen»⁵⁰ und topologischen Bedeutungsrelationen wie «oben», «unten», «innen», «außen». Diese Ordnungsmuster können eine kultur-referenzielle Dimension beinhalten, mit der sie auf eine außertextuelle Wirklichkeit referieren, in der Räume so oder so ähnlich vorgefunden werden können. Zwingend notwendig ist diese Dimension allerdings nicht.⁵¹ Für den Film nennt Schmidt in diesem Zusammenhang den sog. «Raum der fiktiven Welt»⁵², der ein technisches Konstrukt der Kamera sei. Auch als «Anschauungsraum» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012), «Bildraum» (Gräf et al. 2017) oder «mediales Dispositiv»⁵³ bezeichnet, stellen diese topografi-

48 Der Fettdruck markiert den Terminus, der in der weiteren Argumentation der vorliegenden Arbeit stellvertretend für die jeweilige Dimension verwendet wird.

49 KraH 2012: 4.

50 Ibd.: 3.

51 Nach KraH ist dieses Verhältnis maßgeblich für den Grad der Fiktionalität oder Authentizität des jeweiligen Textes verantwortlich: «Authentizität ist das Ergebnis einer medialen und semantischen Strategie der Vermittlung.» (KraH 2012: 2).

52 Schmidt 2010: 1.

53 KraH 2012: 3. Auch Dünne spricht hier von einem «räumlich organisierten Dispositiv» und seinen «technisch-materiellen Voraussetzungen» (Dünne 2004: 2). Weigel arbeitet mit der Vorstellung eines «A-priori-Raumes» (Weigel 2002: 160), der mit unterschiedlichen Diskursen (hier im Sinne

schen Räume die physische Ausgangslage der Erzählung bereit, die <Landkarte>, mit der der Zuschauer zu Beginn jeder Erzählung konfrontiert werde.

Die zweite Dimension des hier zugrunde gelegten Raumbegriffes beschreibt – kurz gesagt – jede narrative Strategie, «die eine Anlagerung eines semantischen Mehrwertes»⁵⁴ erlaubt. Auch «semiotischer Raum» (Dünne 2004), «rhetorischer Raum» und «semantischer Raum» (Krah 1999) oder «symbolischer Raum» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012) genannt, zeichnet sich dieser Raum über seine Verweispotenz aus: «Somit wird der Raum zum Ergebnis einer Konstruktionsleistung [...]. Die Leere wird gefüllt.»⁵⁵ Morris beispielsweise versteht hierunter jeden räumlichen Gegenstand der medialen Praxis, der eine zeichenhafte Bedeutung aufweist (semiotische Räume).⁵⁶ Krah definiert den semantischen Raum über sein metaphorisches Verweispotenzial, durch den er zum «Träger nicht-konkreter Sachverhalte»⁵⁷ werden könne (Menschenbilder, Weltbilder etc.). Wie auch Gräfs «Architekturraum»⁵⁸ haben Räume dieser zweiten Dimension folglich einen erzählerischen Prozess durchlaufen, das bedeutet: Im Prozess der Erzählung werden topografische Räume mit einem semantischen Mehrwert belegt. Dieser semantische Mehrwert wird erzeugt durch die Figuren, ihr Handeln und ihr Sprechen oder durch die Art und Weise der filmischen Darstellung. All diese Instanzen können «Räumen» Bedeutung zuweisen. «Räume» können zum Beispiel mit bestimmten Atmosphären verknüpft werden, an ihnen können Erinnerungen lagern oder mit ihnen können Wünsche, Ängste oder Erwartungen korrelieren. In all diesen Fällen wird dem «Raum» eine seiner Natur nach «uneigentliche Verwendung»⁵⁹ unterstellt, mit der schließlich auch nicht-räumliche Sachverhalte (Ideologien, Selbstbilder, Menschenbilder etc.) präsupponiert werden können.⁶⁰

Oft spielen bei dieser Dimension auch sog. «Leitdifferenzen» eine Rolle, mit denen die Figuren ihre Welt räumlich sortieren und mit «Bedeutung» füllen: Natur vs. Kultur, Heimat vs. Fremde, Normalität vs. Abweichung etc. Die Bedeutung von

des Foucaultschen Diskurs-Begriffes) quasi physisch angereichert werden könne, und Kittler formuliert zu dieser ersten Raumkategorie die recht provokante These, dass im Prinzip alle Texte Entfaltungen «medientechnischer Dispositive» (Kittler 1995: 234) sind.

54 Krah 2012: 3.

55 Ibd. Gräf et al. deuten den «semantischen Raum» als das Produkt verschiedener semantischer Relationen, die sich durch «Korrelation», «Opposition», «Äquivalenz» und «Homologie» ausdrücken können, vgl. Gräf et al. 2017: 45 ff.

56 Vgl. Morris 1972: 123.

57 Krah 1999: 8.

58 Gräf et al. 2017: 169.

59 Krah 1999: 3.

60 Als eine besondere Form dieser zweiten Raumkategorie nennt Dünne den sog. «kulturpragmatische[n] Raum» (Dünne 2004: 8). Im kulturpragmatischen Raum gehe der semiotische Raum nicht mehr zur Gänze im technischen Raum auf, sondern implementiere eine bestimmte Form kultureller Praktiken. Das bedeutet, dass ein Kulturraum sich und seine Praktiken reflektiere und mit Hilfe kulturpragmatischer Räume seine eigenen kulturellen Grenzen und Codes justiere, vgl. ibd.: 8f.

Räumen speist sich häufig aus der Vorstellung, dass die Welt nach binären Strukturen organisiert ist: dem Himmel steht die Hölle, der Heimat die Fremde gegenüber. Krah spricht in diesem Zusammenhang auch von einer «Ideologisierung von Räumen»⁶¹, die oftmals in Gestalt von Heterotopien auftritt und bei der physische Räume als Bausteine eines ideologischen Komplexes verwendet werden.

Mit der dritten Dimension des Raumbegriffes werden schließlich all jene Aspekte zusammengetragen, mit denen semantische Räume «medial gesteuert» werden, das bedeutet: im Zusammenhang mit einer bestimmten Perspektive stehen. Laut Krah definiert sich dieser – wie er es nennt – «perzeptive Raum» dadurch, dass seine Bedeutung abhängig von dem Modus der Wahrnehmung einer Figur ist (Traum, Realität, Wahn etc.). Durch diese Wahrnehmung würden Räume epistemisch kontextualisiert: «Unter perzeptiven Aspekten sind diejenigen Aspekte zusammengefasst und fokussiert, die Räume an die Wahrnehmung eines wahrnehmenden Subjektes binden.»⁶² Und es sei hier ergänzt: und diese Wahrnehmung explizit thematisieren. Was auf einen ersten Blick evident wirkt, erweist sich nämlich – vor allem bei der späteren Analyse – als ein wichtiges Kriterium zur Identifizierung von «perspektivierten Räumen». «Perspektivierte Räume» sind erst dann «perspektivierte Räume», wenn die Wahrnehmung, unter der sie zu Stande gekommen sind, vom Film – in welcher Form auch immer – thematisiert wird. Auch als sog. «Erinnerungsräume» oder «Vorstellungsräume» (Dünne 2004) bezeichnet, stellt diese Dimension also die «epistemische Konstruiertheit» von Räumen in den Vordergrund.

Vor allem aber implizieren «perspektivierte Räume» einen «Konstrukteur»: eine bestimmte Figur, eine Figurengruppe, eine Erzählinstanz. Insbesondere im Medium «Film» übernimmt diese dritte Dimension eine wichtige Funktion, weil prinzipiell jede filmische Erzählung bereits eine «perspektivierte Sicht auf Räume» darstellt.⁶³ Mit Hilfe von Montage werden «Raumillusionen»⁶⁴ erzeugt, in denen unterschiedliche Räume aufeinander bezogen und kontextualisiert werden können. Die Muster, nach denen diese Raumillusionen generiert werden, sind vielfältig: zeitlich, kausal, assoziativ, disparat etc. Über Montage können «Räume» syntagmatisch verknüpft und an die Perspektive eines wahrnehmenden Subjektes gekoppelt werden, nach dessen Wahrnehmung diese Verknüpfung stattfindet. Das bedeutet also: «Perspek-

61 Krah 1999: 7. Hier wird der Raum «zum Wert an sich» (ibd.), beispielsweise im Differenztopos «Heimat-Fremde» oder «Normalität-Abweichung».

62 Krah 1999: 5.

63 Durch Montage können diskontinuierliche Erzählstränge miteinander verknüpft werden, auf den ersten Blick widersprüchliche Einzelbilder aufeinander bezogen oder an die Perspektive einer bestimmten Figur gekoppelt werden, vgl. Schmidt 2010: 25 ff. Neben dem sog. «Kontinuitätsprinzip», wie Pudowkin es denkt, existieren noch zahlreiche weitere Möglichkeiten, auch Diskontinuitäten oder nicht artverwandte Einzelbilder über die Darstellung von Invarianten aufeinander zu beziehen, sodass die aus der Montage entstehende Raumordnung eine Art «cognitive map» (Bordwell 1985: 117) beschreibt, an der sich der Zuschauer orientieren könne.

64 Khouloki 2009: 86.

tivierte Räume» existieren auch jenseits eines «einfachen» Point of View, bei dem die subjektive Wahrnehmung einer Figur deutlich als solche markiert wird (z. B. im Subjective Shot, Erinnerung, Ich-Erzählung etc.). «Perspektivierte Räume» können auch «Stimmungsräume» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012) sein, in denen der Zuschauer mit einer psychisch gefilterten Realität konfrontiert wird, die mal mehr, mal weniger deutlich markiert wird.

Alein aus diesen skizzenhaften Überlegungen zeigt sich bereits: Von den drei Dimensionen, die dem Raumbegriff dieser Arbeit zugrunde gelegt werden, ist die dritte Dimension die problematischste. Hier besteht vor allem die Schwierigkeit, über einzelne Phänomene der Erzählung nachzuweisen, worin im konkreten Fall die «Perspektivierung» besteht, wie diese Perspektivierung erzeugt wird und wie sie sich anhand filmischer Gestaltungsmittel nachweisen lässt. Gemeint sind hier also vor allem filmische Raumdarstellungen, in denen die Phänomene «Perspektive» und «Wahrnehmung» markiert ausgewiesen werden. Beil, Kühnel und Neuhaus (2012) beispielsweise fassen solche Raumdarstellungen unter dem Stichwort der «räumliche[n] Perspektivierung»⁶⁵ zusammen. Hier wird das Verhältnis zwischen Raumdarstellung und filmischer Realität (fantastisch, utopisch, metaphysisch etc.) als das Produkt der «Wahrnehmung eines wahrnehmenden Subjektes»⁶⁶ interpretiert. Über Brennweite, Kameraausschnitt, Kadrierung oder Kameraperspektive werde das Filmbild dabei in den Kontext eines ganz bestimmten Wahrnehmungsmodus gestellt, unter dem die Kamera wiederum die diegetische Welt abbilde: «Damit korreliert die Relevanz des Blickes als raumkonstituierendes Moment.»⁶⁷ Dieser Wahrnehmungsmodus kann schließlich unterschiedlich deutlich markiert sein. Vor allem bei einer schwach markierten Perspektivierung besteht also die Schwierigkeit, diese Perspektivierung 1. als solche überhaupt zu erkennen und 2. diese Perspektivierung im Einzelnen nachzuweisen.⁶⁸

Mit dieser Herausforderung beschäftigt sich schließlich auch die vorliegende Arbeit. Ausgehend von der These, dass Leans Filme «Perspektiven auf Räume» verhandeln, gilt es damit auch der Frage nachzugehen, wie diese Perspektiven im Einzelnen filmisch evoziert werden, sprich: Wo und mit welchen Mitteln schlagen sich

65 Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 265 ff.

66 Krah 1999: 6. Weiterführend unterscheidet Krah noch zwischen «Perspektivierung» und «Modalisierung» von Räumen. Wo Erstes die Frage nach dem Standpunkt des Sehens stellt, beschäftigt sich die zweite Kategorie mit dem ontologischen Status des Gesehenen (Traum, Wirklichkeit, Wahn etc.). Beide Aspekte verbinden sich im «Point of View», vgl. ibd.; Gräf et al. 2017: 309 ff. Gräf et al. schlagen hier eine Differenzierung in verschiedene «Point of View-Strukturen» vor, die es möglich macht, die «Erzählinstanz» im Film aus kategorial unterschiedlichen Phänomenen zu konstruieren.

67 Ibid.: 5. Zur weiteren Diskussion über das Verhältnis zwischen «Blick» und «Perspektive» siehe Meurer 2007: 254 ff.

68 An dieser Stelle sei abermals auf die Aufsatzsammlung in Rabbit Eye (2/2010) verwiesen, in dem sich noch weitere Beiträge mit der Gedankenfigur des «perspektivierten Raumes» beschäftigen, beispielsweise Schmidt (2010), Prange (2010: 56) oder Günzel (2010).

diese Perspektiven auch in der Art und Weise des filmischen Erzählens nieder? Und weiter: Welche Bedeutung haben <perspektivierte Räume> generell für Leans Filme?

Mit diesem Drei-Ebenen-Modell, das der weiteren Argumentation zugrunde gelegt wird, verortet sich die Arbeit in einem zentralen Paradigma des *Spatial Turns*, bei dem besonders all jene Verfahren in den Blick genommen werden, mit denen <Räume> narrativ verknüpft und mit Bedeutung versehen werden. In diesem Zusammenhang wird im Folgenden auch von <Narrativierung von Räumen> gesprochen, wenn Räume jenseits ihrer physischen Ausdehnung von den Figuren oder Figurengruppen mit Bedeutung aufgeladen werden. Worin konkret eine solche <Narrativierung> bestehen könnte, zeigt beispielsweise Renner mit seinem Konzept der sog. «Extremraumpunkte»⁶⁹. In <Extremraumpunkten> wird die Bedeutung eines bestimmten Ortes, die ihm von den Figuren zugeschrieben wird, an das Verfahren der Erzählung gekoppelt. An Räumen finden Wendepunkte der Erzählung statt, an Räumen entfalten sich Konflikte, spitzen sich zu oder werden entschieden.

Einen weiteren Vorschlag zur Analyse von Räumen, die im Zusammenhang mit Verfahren der Erzählung stehen, liefert Krah mit seiner Idee von der «Interdependenz von Räumen»⁷⁰. Hier geht es vornehmlich darum, dass Räume in Texten unterschiedliche Verhältnisse miteinander eingehen, die wiederum relevant für den Verlauf der Erzählung sind (z. B.: Komplementärraum, Projektionsraum etc.). An Räumen sedimentieren sich laut Krah Strukturmuster einer Erzählung: Mit Räumen können Antagonisten gegenübergestellt werden, mit Räumen werden Verbindungen und Gemeinsamkeiten deutlich, die den Figuren nicht unbedingt bewusst sein müssen. Kurzum: Räume sind Funktionsträger narrativer Phänomene.⁷¹ Wie und in welcher Form das auch bei Lean der Fall ist, wird die vorliegende Arbeit untersuchen.

1.3 Der <Raum> als narrative Strategie: Die Strukturele Erzähltheorie nach Lotman

Wenn es um die Analyse von Räumen geht, haben sich in den letzten Jahrzehnten einige Theorien und Methoden der Kultur- und Literaturwissenschaft etabliert, die für eine Analyse der Raumsemantik in Leans Filmen von Interesse sein können.⁷² Vor allem im Bereich der Filmwissenschaft ist die Aufmerksamkeit für <Räume>

69 Renner 1987: 117.

70 Krah 1999: 7.

71 Als <narrative Handlung> kann hier beispielsweise die Bedeutung einer bestimmten Figurenbewegung für die Dramaturgie der Handlung verstanden werden, die sich in der Semantik eines konkreten Raumes niederschlägt (Durchgangsraum, Initiationsraum etc.) und dort sedimentartig anlagert.

72 Die folgenden Ausführungen zum Verhältnis zwischen <Raum> und <Zeit> im Film orientieren sich maßgeblich an der Darstellung von Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 272 ff.

groß. In Folge der technischen «Ubiquität der Kamera»⁷³ entwickeln Filme ein besonders Verhältnis zu «Räumen», nicht nur in technisch-medialer und ästhetischer Hinsicht, sondern auch in erzählerischer.

Begonnen bei grundlegenden Theorien zum «Raum im Film» wie Stephenson und Debrix' Idee der filmischen «temporal organization of space» (Stephenson/Debrix 1965) bis hin zu Dadeks Theorie der «Raum-Zeit» (Dadek 1968) – all diese Theorien basieren auf dem Gedanken eines spezifischen Raumerlebens im Film, das auf einer erzählerischen Verschränkung von Raum und Zeit beruhe. Mit Hilfe von Montagetechnik können im Film unterschiedliche Räume nach unterschiedlichen Mustern miteinander verknüpft werden, sodass eine spezifische syntagmatische Verknüpfung einzelner «Raum-Ansichten» entsteht. Aus dieser Verknüpfung wiederum erzeuge der Film eine «filmische Raum-Zeit»⁷⁴, bei der sich die Kamera als primär wahrnehmende Instanz wie durch einen Raum durch die filmische Erzählung bewegen könne.⁷⁵ Einzelne Raumansichten können derart miteinander verknüpft sein, dass sie zur erzählten Zeit im Widerspruch stehen und damit selbst eine Art «Zeit» evozieren. Der Film als Medium vermittelt nach dieser Theorie also ein spezifisches Verhältnis zwischen «Raum» und «Zeit». Räumliche und zeitliche Strukturen der filmischen Erzählung fließen ineinander und sind untrennbar miteinander verwoben.

In Anbetracht dieser Theorielage zum filmischen Raum scheint eine Betrachtung des Raumes losgelöst von Zeit nicht möglich: «Eine Theorie, die auf eine rigide Trennung der beiden Sphären setzt, auf eine eindeutige Identifikation, kann das Spiel, das sich daraus entwickeln kann, nicht erklären.»⁷⁶ So auch bei Lean. Wenn sich bei Lean «Räume» im Verlauf der Erzählung jeweils verändern (entfremden, verfremden etc.), speist sich die Bedeutung von Räumen zwangsläufig aus ihrem Verhältnis zur erzählten Zeit: Implementiert das Charakteristikum eines Raumes die Möglichkeit, dass sich dieser «Raum» im Laufe der Zeit verändert? Über den Faktor Zeit findet – nicht nur bei Lean – «Bedeutung» als «Bedeutungsanlagerung» statt. Diese Bedeutungsanlagerung wiederum hat Auswirkungen auf die Struktur der Erzählungen, kann Konflikte provozieren, zuspitzen oder auflösen. Die Frage nach einer Analyse der Raumsemantik in Leans Filmen ist folglich untrennbar mit dem Blick auf den Verlauf der erzählten Zeit verbunden, mit der sich Bedeutung von Räumen verschieben, verändern oder auch umkehren kann.⁷⁷

73 Dadek 1968: 150.

74 Ibid.: 161. Auch Stephenson/Debrix konstatieren: «In a film we are free to move in time, as in real life we are free to move in space.» (Stephenson/Debrix 1965: 134).

75 An vorderster Stelle ist hier die Montage zu nennen, mit der die filmische Erzählung «Raum-Bilder» syntagmatisch anordnen und in Beziehung setzen kann, siehe zur «Montage» Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 152 ff.

76 Böhnke 2007: 97.

77 Dass «Zeit» grundsätzlich eine große Bedeutung für die Semantik von Räumen haben kann, zeigt Brüssel exemplarisch. Dabei konstatiert er, dass «Echtzeit im Film» durch divergente Zeitmodelle repräsentiert sein kann. Diese divergenten Zeitmodelle wiederum können Texte, respektive Filme in

In Anbetracht dieser Sachlage erscheinen solche Theorieangebote, die den Raum als ein mehr oder minder starres Gebilde behandeln, nur in Ansätzen brauchbar. Propps ‹Morphologie des Märchens› (Propp 1975) beispielsweise geht von der Annahme aus, dass Texte prinzipiell über räumlich organisierte Funktionspaare strukturiert sind (gut-böse = Schloss-Wald). Diese Funktionspaare geben Auskunft über die Schwellenüberschreitungen innerhalb der erzählten Welt. Ähnlich funktioniert auch Greimas' ‹mythisches Transformationsmodell› (Greimas 1971), das schließlich in der Idee von Campbells ‹Monomythos› (Campbell 1978) aufgeht. Das Problem allerdings, das all diesen Analysezugängen zugrunde liegt: Räume werden erst im Moment der Grenzüberschreitung relevant, ihre Bedeutung offenbart sich erst dort, wo Figuren ‹Räume› betreten oder verlassen und ihnen in diesem Akt ‹Bedeutung› zuweisen. Eine sukzessive Anlagerung von Bedeutung ist hier analytisch nicht darstellbar. Für die Analyse von ‹Räumen› und ‹Perspektiven auf Räume› bei Lean scheint dies jedoch unbedingt notwendig, ganz besonders dort, wo es um die Analyse alteritärer Weltbilder geht.

Ein Angebot zur Analyse von ‹Räumen› und ihrem Verhältnis zur erzählten Zeit liefert Michael M. Bachtin mit seinem Chronotopos-Modell (Bachtin 1989). Ursprünglich für die Analyse romanhafter Erzählungen gedacht, konstatiert Bachtin – angelehnt an die philosophischen Vorarbeiten von Panofsky, Hauser und Bergson – einen untrennbaren Zusammenhang zwischen ‹Handlungsraum› und der erzählten Zeit der Geschichte. Der Handlungsraum sei als eine Art ‹topografischer Spielraum› zu verstehen, an dem sich die in der erzählten Zeit evozierten Semantiken kondensieren und somit die erzählte Zeit selbst sichtbar werde. Ähnlich wie bei Deleuzes Idee des ‹Zeit-Bildes› (Deleuze 1991), in dem sich ‹Räume› über eine subjektiv wahrgenommene Zeit definieren, fallen im Handlungsraum von Bachtin zeitliche und räumliche Strukturen zusammen.⁷⁸ Zwischen der erzählten Zeit und den erzählten Räumen der diegetischen Welt bestehe eine symbolische Beziehung und ein reziproker Zusammenhang. Die räumliche Ordnung einer Erzählung gebe Auskunft über die erwartbare oder nicht erwartbare Abfolge von Ereignissen und die Wahrscheinlichkeit, mit der Ereignisse eintreten können.

Was also bei Greimas, Campbell und Propp noch eine mehr oder minder feste Abfolge räumlicher Stationen ist, betrachtet Bachtin aus einer holistischen Perspektive, bei der ‹Raum› und ‹Zeit› ein reziprokes Verhältnis eingehen. Bachtin liefert mit seiner Idee des Chronotopos folglich eine Theorie zur Analyse von ‹Raum-Zeit-Ver-

unterschiedliche Bedeutungsbereiche teilen. An diesen Bedeutungsbereichen verlaufen häufig Konflikte, entzünden sich Probleme oder es findet ereignishafte Handlung statt, vgl. Brössel 2019: 18ff.

78 So definiert Deleuze ausgehend von Bergsons ‹Philosophie der Zeit› das ‹Zeit-Bild› als ein Kondensat erlebter Vergangenheit, erfahrener Gegenwart und antizipierter Zukunft. Unter diese sog. ‹Zeit-Bilder› fallen bei Deleuze das ‹Erinnerungsbild› (der gegenwärtige Zustand impliziert Vergangenes), das ‹Traumbild› (virtuelle Bilder, die durch z. B. Halluzination oder Hypnose auftreten) und das ‹Kris-tallbild› (virtuelle Bilder, die sich mit aktuell gegenwärtigen vermischen), vgl. Deleuze 1991: 96ff.

schränkungen». Ein konkretes Instrumentarium hingegen, mit dem Analyseschritte methodisch angeleitet werden können, bleibt aus. Eine weitere Schwierigkeit bei Bachtins <Chronotopos-Modell> zeigt sich bei der Analyse metaphorischer Räume. Für Bachtin sind Räume in erster Linie topografische Räume. Ihre Wahrnehmung und Bedeutung kann zwar aus der Perspektive unterschiedlicher Figuren jeweils unterschiedlich ausfallen, jedoch stellen Räume in diesem Modell keinen metaphorischen Mehrwert bereit, das bedeutet: Sie verweisen nicht auf abstrakte, nicht-physische Phänomene.⁷⁹ Gerade diese Dimension von Räumen muss eine Analyse von Leans Filmen allerdings darstellen können, vor allem mit Blick auf die Funktion von Räumen im Kontext aliener oder alteritärer Weltbilder. Hier sind Räume Bestandteile abstrakter Ideologien, codieren Eigenheit und Fremdheit und rekurrieren auf Ideen, die jenseits ihres topografischen Ausgangsmaterials liegen: Alterität und Alienität.

In Anbetracht dieser Befunde stellt eine Analyse von <Räumen> bei Lean an die Methode und deren Instrumentarium, mit denen diese Analyse stattfinden soll, drei Bedingungen: Zum Ersten müssen Räume mit Hilfe eines konkreten operativen Instrumentariums auf allen drei Ebenen (topografisch, metaphorisch, perspektiviert) beschrieben werden können. Zum Zweiten muss die Methode eine im Fortgang der erzählten Zeit stattfindende Semantisierung darstellen können, vor allem im Hinblick auf die Funktion von Grenzen (Alterität). Zum Dritten – und hierin besteht eine besondere Herausforderung – muss die Methode gleichzeitig dazu in der Lage sein, neben skalaren und sukzessiven Bedeutungsanlagerungen auch bipolare Raumordnungsmuster abzubilden (Alienität). In einem alteritären und einem alienen Weltbild sind Grenzen jeweils unterschiedlich definiert (flexibel/verschiebbar vs. starr/manifest), sodass folgerichtig auch die Methode, mit der diese Grenzen jeweils analysiert werden sollen, für diese Unterschiede sensibel sein muss.

Unter diesen Maßgaben erweist sich schließlich die Strukturelle Erzähltheorie nach Jurij Lotman als ein – zumindest in weiten Teilen – valides Modell, das auch zur Analyse von <Räumen> bei Lean geeignet scheint. «Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit [...] besteht darin, ein Objekt derart zu rekonstruieren, daß in dieser Rekonstruktion zu Tage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine Funktionen sind).»⁸⁰ Angelehnt an das Konzept der Transformationsgrammatik zeigt sich jeder Text zunächst in seiner Oberfläche. An dieser Oberfläche sind seine Elemente Zeichenträger für invariante, tiefenstrukturelle Muster. Die Frage, die aus struktural-semiotischer Perspektive an jeden Text gerichtet ist, bezieht sich also auf die Freilegung dieser invarianten Tiefenstrukturen, in denen sich – so auch Lotmans These – schließlich das Wesen eines Textes zeige.

79 Zwar konstatiert Bachtin bei geschlossenen Chronotopoi eine gewisse Verweisfunktion (z. B.: Wüste-Unzivilisiertheit; Schloss-Vergangenheit etc.), jedoch beschränkt sich diese Verweisfunktion auf kulturanthropologische Semantiken, die auch unabhängig vom jeweiligen Text abgerufen werden können, vgl. Bachtin 1989: 65 ff.

80 Barthes 1966: 191.

Dem Strukturalismus geht es also um die Frage nach «überpersonellen Systemen»⁸¹, nach den Regeln und Strukturen, nach denen Texte aufgebaut sind und mit denen Erzählungen funktionieren. Angelehnt an die Arbeiten von Todorov und Lévi-Strauss besteht die «Autoreflexivität des ästhetischen Zeichens»⁸² in der Potenz, von den konkreten Dingen auf eine allgemeinere Struktur zu verweisen, das bedeutet: Konkrete Textelemente verweisen über ihre physische Materialität im Text hinaus auf eine symbolische Ordnung. In dieser symbolischen Ordnung zeigt sich die Norm der Textwelt. Dabei geht eine struktural-semiotische Analyse grundsätzlich davon aus: Jeder Text ist ein in sich geschlossenes Modell und verfügt über alle notwendigen und hinreichenden Bedingungen, die für die Norm dieses Textes von Bedeutung sind.

In seinem Modell der Strukturalen Erzähltheorie⁸³ versteht Lotman Texte als «sekundäre modellbildende Systeme»⁸⁴, das heißt: Die Anordnung topografischer Räume gibt Auskunft über die Norm der Textwelt, ihre Regeln, Verbote und Gesetze: «Jedes Textelement (Objekte, Figuren) lässt sich einem bestimmten semantischen Raum zuordnen, der sich als Menge semantischer Merkmale konstituiert, die einen spezifischen Merkmalskomplex bilden und in Oppositionen zu anderen Räumen/Mengen stehen.»⁸⁵ Nach Lotman sind «Räume» potenziell metaphorische Räume, die über ihre konkrete physische Materialität auch abstrakte Konzepte codieren können: «Film ist nie unmittelbare Abbildung von Wirklichkeit, sondern erzeugt ein Modell von Wirklichkeit [...].»⁸⁶ Ein und derselbe Text kann folglich «mehrere

81 Fietz 1998: 179.

82 Ibid.: 146.

83 Die folgende Darstellung zur Strukturalen Erzähltheorie nach Lotman erhebt nicht den Anspruch, neue Aspekte herauszuarbeiten oder auszudifferenzieren, im Gegenteil: Weitläufigere Darstellungen des Lotmanschen Modells hat bereits die Forschung unternommen. Exemplarisch sind hier etwa Gräf et al. (2017) oder Borstnar/Pabst/Wulff (2008) anzuführen. Mit Blick auf das Forschungsanliegen dieser Arbeit soll daher eine verkürzte Zusammenfassung des Lotmanschen Modells ausreichen.

84 Lotman 1993: 313. Lotman begründet weiter: «Infolgedessen wird die Struktur eines Textes zum Modell des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung.» (ibid.: 312).

85 Decker/Krah 2008: 229. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich die vorliegende Arbeit als ein Beitrag der Filmsemiotik verstehen. Die Filmsemiotik hat sich neben filmhistorischen, filmästhetischen, medientheoretischen oder diskurstheoretischen Zugängen als ein mittlerweile etablierter Analysezugang zum «filmischen Narrativ» herausgebildet, bei dem nicht nur die Art und Weise des filmischen Erzählens (Discours), sondern auch die abstrakte Struktur des Erzählten (Histoire) in den Blick genommen wird. Begonnen bei Wulff (1999) und Borstnar/Pabst (2008) bis hin zu jüngeren Untersuchungen wie denen von Krah/Titzmann (2006), Kanzog (2007) oder Gräf et al. (2017) – eine nur kleine Auswahl grundlegender Beiträge zur Filmsemiotik, die auch für die heuristische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit als einschlägig gelten.

86 Gräf et al. 2017: 26. Unter diesen Gesichtspunkten sind auch Filme «Texte». «Unter Text wird semiotisch generell das (empirisch vorliegende) Ergebnis aus Wahl und Kombination konkreter Zeichen eines spezifischen Zeichensystems verstanden.» (ibid.: 27).

Bedeutungssysteme repräsentieren»⁸⁷, das bedeutet: Ein und dieselbe Topografie kann von unterschiedlichen Figuren jeweils unterschiedlich <semantisiert> sein und aus der Perspektive unterschiedlicher Bedeutungssysteme unterschiedlich gedeutet werden (Weltbilder, Ideologien etc.).

Ausgehend von diesem Raummodell beschreibt Lotman mit dem Begriff der <subjektlosen Ebene> die nach räumlichen Ordnungsmustern organisierte Textwelt (Diegese).⁸⁸ Räume definieren sich hier in erster Linie über Grenzen. Die subjektlose Ebene eines Textes ist also das, was der Zuschauer zu Beginn der Erzählung als <Norm> vorfindet:

Sie [= Die Grenze] teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden. (Lotman 1993: 327)

In dieser Hinsicht wird die Grenze zu einem bedeutungstragenden Element. Dort, wo sie eine non-permeable Trennlinie markiert, trennt die Grenze zwei sog. <disjunkt semantische Felder> voneinander. Die konkrete Gestalt dieser Grenze kann dabei höchst unterschiedlich ausfallen: Sie kann physisch, normativ, metaphysisch oder gar fiktiv sein.⁸⁹ Wichtig allein ist die Tatsache, dass sie von den Figuren der jeweiligen Textwelt als unüberschreitbar markiert wird, sprachlich oder durch andere Kommunikationsformen. Die durch die Grenze voneinander getrennten disjunkt semantischen Felder zeichnen sich über oppositionelle Merkmalsbündel aus, die wiederum an die physische Topologie des Textes rückgekoppelt werden (oben – unten = Dorf – Stadt = Heimat – Fremde). Nach Lotman ist die Grenze also das zentrale Strukturierungsprinzip der Textwelt, deren räumliche Struktur damit zum «Modell der Struktur der ganzen Welt»⁹⁰ avanciert. Kurz gesagt: Über Grenzen bemessen sich Normen und Verbote; über Grenzen wird Auskunft darüber erteilt, welche Bewegungen für welche Figur möglich sind, welche nicht, welche normativ geduldet werden, welche nicht.⁹¹

87 Renner 1987: 360.

88 Zur Definition und weiteren Erläuterung der <subjektlosen Ebene> siehe Decker/Krah 2008: 229f.

89 Grenzen können selbstverständlich auch mehreren Kategorien angehören oder keiner dieser Kategorien vollständig, siehe zum Grenzkonzept nach Lotman auch Decker/Krah 2008: 230; Krah 1999: 6f.

90 Lotman 1993: 312.

91 Beispiele für eine solche Repräsentationsfunktion sind das sog. «Beuteholschema» (Lotman 1993: 339) oder «Extremräume» bzw. «Extrempunkte», «die synekdochisch für den Gesamttraum stehen.» (Decker/Krah 2008: 230).

Die Grenzverläufe eines Textes konstituieren damit die «statische Grundordnung der Erzählhandlung».⁹²

Wo die sujetlose Ebene also die «statische Grundordnung» bildet, ist die sujethafte Ebene des Textes das Ergebnis einer oder mehrerer ereignishafter Bewegungen des Helden.⁹³ Das Ereignis als «die kleinste, unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus»⁹⁴ beschreibt die Versetzung einer Figur über eine qua ihrer Natur eigentlich non-permeable Grenze von einem disjunkt semantischen Feld in das andere:

Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes. Daraus folgt, dass keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Aktion wegen ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder zum semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis definiert werden kann, solange die Frage nach der Stellung in dem vom Kulturtyp bestimmten sekundären semantischen Strukturfeld nicht beantwortet ist. (Lotman 1993: 332 f.)

Die in Folge dieser Versetzung veränderte Ordnung der Textwelt ist das Ergebnis einer Grenzüberschreitung. Mit dieser Grenzüberschreitung wird die räumliche Struktur eines Textes als stets vorläufiges und potenziell veränderbares Konstrukt ausgewiesen, das so lange Gültigkeit besitzt, wie seine Grenzen bestehen. Die aus einem Ereignis resultierenden Veränderungen der Textwelt können höchst unterschiedlich sein: «Veränderung der Norm eines Raumes, Verschiebung der Grenze, Nivellierung der Grenze oder gar Auflösung eines ganzen Raumes.»⁹⁵ Nach Lotman schlagen sich diese verschiedenen Konsequenzen einer Grenzüberschreitung im «Ereignis» und im «Meta-Ereignis» nieder. Wo bei einem Ereignis die Struktur der Textwelt und das Verhältnis der disjunkt semantischen Teilräume unverändert bleiben, impliziert das Meta-Ereignis eine Umstrukturierung der Ordnung der Textwelt (Grenzverschiebung, Teilmengenbildung etc.).⁹⁶ Die Versetzung des Helden über eine ursprünglich non-permeable Grenze bewirkt hier eine allumfassende Neustruk-

92 Krah 1999: 6; vgl. auch Renner 1983: 34.

93 Findet in einem Text keine Bewegung statt, die über eine zuvor relevant gesetzte Grenze im Lotmanischen Sinne hinausführt, gilt der Text als «sujetlos» (Lotman 1993: 329).

94 Krah 1999: 330.

95 Ibid.: 8. Zur Klassifikation der einzelnen Ereignistypen und ihren Konsequenzen für die Raumsemantik des Textes unterscheidet Krah zwischen insgesamt drei Typen: der eigentlichen Grenzüberschreitung, dem «Verlust des konstitutiven Merkmals/die Annahme des dazu oppositionellen» (hier verändert sich die Merkmalsmenge der Figur) und dem «Metaereignis» (ibid.).

96 Weil Erzählungen meist nicht nur ein Ereignis beinhalten, sondern über eine Kette verschiedener Ereignisse organisiert sind, schlägt Lotman eine Art Ereignishierarchie vor, nach der Ereignisse je nach Grad ihrer Wahrscheinlichkeit und Reversibilität angeordnet werden. Ein weniger wahrscheinliches Ereignis steht einem wahrscheinlicheren voran, wohingegen ein potenziell reversibles Ereignis einem absehbar irreversiblen unterstellt wird, vgl. Lotman 1993: 338 ff.

turierung: «Ein Ereignis entsteht also, wenn in einer konkreten Situation an einer syntagmatischen Stelle des Films das tatsächlich praktizierte Figurenverhalten dem durch das Textparadigma postulierten Verhalten, den in der Diegese verankerten Werten und Normen, widerspricht und somit eine Inkonsistenz zwischen <Theorie> und <Praxis> innerhalb der dargestellten Welt besteht.»⁹⁷

Was Lotman mit seinem Modell vorschlägt, ist ein im Vergleich zu anderen Theoremen konkretes Repertoire operationaler Begriffe, mit denen nicht nur die Norm einer Textwelt, sondern auch die syntagmatische Beziehung zwischen verschiedenen raumsemantischen Stadien dieser Textwelt analysiert werden kann. Aus dieser spezifischen syntagmatischen Verknüpfung ereignishafter Bewegungen lasse sich schließlich die Spezifik einer Erzählung ableiten, oder verkürzt gesagt: In der Art und Weise, wie Erzählungen Ereignisse verknüpfen, drückt sich ihr Charakteristikum aus.⁹⁸

Mit Blick auf die Analyse von <Räumen> bei Lean erscheint Lotmans Modell also in mehrfacher Hinsicht geeignet: Zum Ersten können <Räume> als metaphorische Räume dargestellt werden, die auf abstrakte Denkmodelle (Alterität vs. Alienität) verweisen können. Zum Zweiten werden mit Räumen bei Lotman dichotome Strukturen abgebildet, das bedeutet: Jede Textwelt folgt dem Muster einer binären Ordnung (Himmel vs. Hölle, Heimat vs. Fremde etc.). Für die Analyse alienter Weltbilder, die maßgeblich nach solchen Mustern strukturiert sind, erscheint diese Struktur also zwingend logisch. Problematisch hingegen wird es bei solchen Weltbildern (Alterität), die ausdrücklich nicht dem Mustern einer streng binären Ordnung folgen. Auch wenn nach Lotman Textwelten prinzipiell mehrfach codiert sein können, entfaltet sich bei Leans Filmen deutlich mehr als <lediglich> der Konflikt einer widersprüchlichen Mehrfachcodierung. Leans Hauptfiguren sind eben nicht nur <einfache> Grenzgänger, sondern stellen selbst ein eigenes Regelsystem auf,

97 Decker/Krah 2008: 230. Klimczak denkt diese Struktur mit seinem Vorschlag zur «Formalen Subtextanalyse» (Klimczak 2016) noch weiter. In Anlehnung an die Deontik unterteilt er die Normstruktur eines Textes in zwei Ebenen: eine merkmalssemantische und eine formallogische. Bei der formallogischen Erschließung eines Textes wiederum differenziert Klimczak in «primäre und sekundäre Ordnungssätze» (Klimczak 2016: 185), das bedeutet: Die primäre Ordnung eines Textes (Norm und Verbote) muss nicht mit der sekundären Ordnung eines Textes (Behauptungen von Normen und Verboten) übereinstimmen. Dieser Ansatz bietet die Möglichkeit, dass die Normstruktur eines Textes mit dem Ereignis nicht im Widerspruch stehen muss. Beide Sätze können gleichermaßen wahr sein, wenngleich sie weiterhin kontradiktorisch sind. Was Klimczak mit seiner Modifikation der Lotman-Rennerschen Grenzüberschreitungstheorie unternimmt, löst jedoch nicht das <Problem>, das mit Leans Filmen vorliegt. Die Differenzierung zwischen primären und sekundären Ordnungssätzen kann nicht dafür genutzt werden, perspektivgebundene Raumkonzepte zu analysieren, weil die Darstellbarkeit verschiedener narratorialer Ebenen fehlt.

98 Renner nennt insgesamt drei Typen von Ereignisverkettenungen, die nach dem sog. «Konsistenzprinzip» verlaufen und Erzählungen in einer mehr oder minder absehbaren Struktur entfalten: die Rückkehr in den Ausgangsraum, das Aufgehen im Gegenraum und die Metatilgung, vgl. Renner 1983: 42.

in dem <Grenzen> grundsätzlich andere Funktionen übernehmen. Jenseits der Gedankenfigur der Binarität jedoch sind die Lotmanschen Termini nicht dazu in der Lage, Raumsemantiken abzubilden. Dieser <Mangel> geht einher mit der Tatsache, dass sämtliche Bewegungen im Text mit Lotmans Modell erst im Moment der Ereignisetablierung erfasst werden können. Im alteritären Weltbild hingegen finden Grenzübertritte faktisch nicht statt. Bewegung zeigt sich hier als eine <Verschiebung von Bedeutung>, nicht als eine sprunghafte Versetzung.

Ausgehend von dieser Argumentation unternimmt die vorliegende Arbeit den Versuch einer Reformulierung der Strukturalen Erzähltheorie nach Lotman. Bei dieser Reformulierung soll vor allem das Element der <Perspektive> in das Lotmansche Modell implementiert werden, das bedeutet: Räume gehen je nach Perspektive jeweils unterschiedliche Verhältnisse zueinander ein, so wie auch das Wesen der Grenze von unterschiedlichen Figuren jeweils unterschiedlich definiert werden kann. In Anlehnung an die Überlegungen von Turk (Alienität vs. Alterität) wird Lotmans Konzept des disjunkten Teilraums ausdifferenziert und in <disjunkt-antagonistisch> (Konzept der Alienität) und <disjunkt-komplementär> (Konzept der Alterität) unterschieden. Mit diesem Begriffspaar verbindet die vorliegende Arbeit 1. das Instrumentarium der Strukturalen Erzähltheorie mit 2. dem kultursemantischen Unterschied zwischen Alienität und Alterität der *Postcolonial Theory*. Die Grenze zwischen disjunkt-antagonistischen Räumen ist manifest und permeabel, wohingegen die Grenze zwischen disjunkt-komplementären Teilräumen potenziell verschiebbar ist, weil auch die Teilräume selbst keine unauflösbaren Widersprüche sind, sondern Varianzen ein und desselben Referenzrahmens.

Ein weiteres Problem, dem mit dieser begrifflichen Ausschärfung begegnet werden kann, ist der Umstand, dass Lotmans Modell den Faktor der erzählten Zeit weitgehend ausklammert: «Im Gegensatz zu allen anderen erzähltheoretischen Ansätzen spielt nämlich die Zeit bei Lotman eher eine marginale Rolle.»⁹⁹ Alteritäre Weltbilder jedoch zeichnen sich gerade darüber aus, dass sich die Bedeutung von <Räumen> aus ihrer potenziellen Veränderbarkeit speist. <Bedeutung> ist hier weniger als eine Momentaufnahme zu verstehen, sondern vielmehr als ein sich sukzessiv entfaltendes Kontinuum. Diese Idee vom Kontinuum schlägt sich im Wesen disjunkt-komplementärer Teilräume nieder, deren Charakteristikum darin besteht, <Bedeutung> skalar zu definieren. Räume müssen hier nicht <absolut fremd> oder <absolut vertraut> sein, sondern können – in Anlehnung an Renners Teilmengenidee – unterschiedlich große Teilmengen bilden. Die semantischen Felder disjunkt-komplementärer Teilräume sind vorläufig, temporär und potenziell dynamisch: Das, was heute fremd ist, muss es morgen schon nicht mehr sein. Diese Idee einer skalaren Bedeutungsverschiebung implementiert den Faktor der <erzählten Zeit> als ein stufenloses Kontinuum. Zeit ist nicht erst dann von Bedeutung,

99 Renner 1987: 363.

wenn Grenzübertritte stattfinden, der fremde Raum zum eigenen oder der eigene Raum zum fremden wird. Zeit ist auch vorher von Bedeutung, nämlich dort, wo sich Bedeutung verschiebt, ein Raum sukzessiv ent-fremdet oder ein anderer sukzessiv vergemeinschaftet wird.

Aus dieser Reformulierung des Lotmanschen Modells erwachsen nun weitere Konsequenzen für die Analyse von «Räumen», die dem Kontext unterschiedlicher Weltbilder entstammen. Diese weiteren Konsequenzen können im folgenden Oppositionsbündel zusammengefasst werden, das sich auf eine Analyse von «Räumen» im Kontext eines alteritären und eines alienen Weltbildes bezieht:¹⁰⁰

Raumkonzept (Weltbild)	Alterität	Alienität
Interdependenzverhältnis von Räumen	disjunkt-komplementär	disjunkt-antagonistisch
Art der Bedeutungszuweisung	Bedeutungsverschiebung	Grenzübertritt (Ereignisetablierung)
Zuordnungsprinzipien	Skalarität	Binarität
Typus der Textwelt	sujetlos	sujethaft

Mit dieser methodisch-begrifflichen Modifikation können «Räume» als aktantengebundene Wahrnehmungsmuster verstanden werden, sprich: Die Bedeutung von «Räumen» ist abhängig von der Perspektive ihrer Figuren, ihrer Wahrnehmung und ihrem Weltbild, nach dessen Logik sich diese Wahrnehmung ausrichtet. Für die Beschreibung dieser Weltbilder definiert die vorliegende Arbeit den Begriff des «Raumkonzeptes».¹⁰¹ Im Gegensatz zur «Perspektive» sind Raumkonzepte abstrakte Weltbilder und Ideologien, die von den Figuren indirekt erzeugt werden. Raumkonzepte sind also kein Element der diegetischen Welt. Die Figuren selbst sind sich ihrer nicht bewusst. Raumkonzepte befinden sich – bildlich gesprochen – oberhalb

¹⁰⁰ Mit Blick auf die Einbeziehung solch unausgesprochener Implikate kulturellen Wissens schlägt Titzmann (1993) mit seinem Verfahren der strukturellen Textanalyse eine Möglichkeit vor, textexterne Präsuppositionen zu extrahieren, zu benennen und in eine strukturelle Analyse mit einfließen zu lassen. Gräf et al. greifen dieses textexterne kulturelle Wissen unter dem Stichwort «Denksystem» auf: «Kulturelles Wissen, und das gilt es zu beachten, ist ein *theoretisches Konstrukt* und bezieht sich nicht auf das Wissen von tatsächlichen Individuen oder Gruppen, sondern auf die in der entsprechenden Kultur produzierten semiotischen Äußerungen [...]» (Gräf et al. 2017: 65) Im Modell des Raumkonzeptes wird dieses textexterne Wissen in die Struktur der Erzählung, quasi auf die Metaebene des Geschehens implementiert.

¹⁰¹ Dabei gilt für die folgende Argumentation: Die Begriffe «Weltbild» und «Raumkonzept» meinen grundsätzlich dasselbe: Eine nach Räumen und Grenzen strukturierte Ideologie, die für die Figuren jeweils zur Grundlage ihres Denkens und Handelns wird. Wo sich der Terminus «Weltbild» jedoch vor allem auf den Bereich dieser Ideologie bezieht, der auch den Figuren bewusst ist, bezieht sich das «Raumkonzept» auf die Ebene des Textes. Dort formieren sich Weltbilder als «abstrakte Raumideologien» und bilden die invarianten Bausteine der Textwelt. Inhaltlich sind die Begriffe «Weltbild» und «Raumkonzept» also deckungsgleich, erzählerisch hingegen auf unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln.

der Figurenhandlung auf der Ebene der Textwelt. Sie sind invariante Bausteine, mit denen sich die Textwelt strukturiert und die aus den unterschiedlichen Raumwahrnehmungen der Figuren quasi <synthetisiert> werden. Raumkonzepte beschreiben sozusagen den ontologischen Überbau der Textwelt, der – so die These – in den Filmen von Lean die zentralen Räume der Textwelt konstituiert.¹⁰²

Unter dieser Prämisse können die Raumkonzepte selbst wiederum als metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne klassifiziert werden. Diese metaphorischen Räume definieren sich über oppositionelle Merkmalsbündel: Der Alterität steht die Alienität gegenüber, der Skalarität die Binarität etc. Im Gegensatz zu den <Räumen>, die von den Figuren selbst markiert werden, beschreiben die Raumkonzepte perspektivunabhängige Bausteine, sog. <Invarianten>, zwischen denen eine Grenze verläuft, die den Lotmanschen Kriterien der unüberwindbaren Differenzlinie entspricht: die Grenze der Textwelt.

Mit diesem Vorschlag zur Reformulierung der Strukturalen Erzähltheorie schließt die vorliegende Arbeit an Überlegungen wie die von Renner (1987), Krahl (1999) und Klimczak (2016) an. Sowohl Renner und Klimczak im Besonderen als auch Krahl im Allgemeinen haben den Versuch unternommen, das Modell der Strukturalen Erzähltheorie fortzuführen und um weitere Faktoren zu ergänzen. Was dabei allerdings bislang unberücksichtigt blieb, ist das Element der <Perspektive>, das jedoch – wie Leans Filme exemplarisch zeigen – für die Struktur von Textwelten eine wichtige Funktion übernehmen kann. Ausgehend von diesen Befunden geht die vorliegende Arbeit also schließlich auch der Frage nach, inwiefern diese modifizierte Terminologie die Möglichkeit bietet, solche <perspektivabhängigen> Strukturen zu beschreiben, ohne dabei die Grundidee des Lotmanschen Modells aufzugeben.¹⁰³

Eine anschließende Frage, die aus diesem Vorgehen resultiert, betrifft schließlich das Verhältnis zwischen Erzählperspektive und Erzählinstanz.¹⁰⁴ Mit der Diffe-

102 Mit ihren Überlegungen zur «Perspektivierung von Ereignissen» (Gräf et al. 2017: 340) kommen Gräf et al. der Idee vom «Raumkonzept» recht nahe: «Ereignisse können also perspektiviert sein, bzw. Sachverhalten kann nur in einem bestimmten Gültigkeitsbereich der Status eines Ereignisses zukommen.» (ibid.) Gräf et al. meinen hier die Transformation von Ordnungssystemen, die den Figuren als solche bewusst sind. «Raumkonzepte» hingegen sind das nicht, sie sind nicht Bestandteil der Discours-Ebene.

103 Dabei ist der Begriff «Raumkonzept» prinzipiell nicht neu, wenn er auch von unterschiedlichen Positionen jeweils unterschiedlich aufgefasst und verwendet wird. Khouloki etwa spricht von «Raumkonzept», wenn er «Raumillusion» oder «Raumkonstruktion» (Khouloki 2009: 35) meint. Gleichzeitig dient der Begriff «Raumkonzept» vielerorts dazu, unterschiedliche Theorien zum filmischen Raum zu bündeln, die dann nicht «Raum-Theorien», sondern «Raum-Konzepte» genannt werden, siehe hierzu beispielsweise Hallet (2009) oder Baumgärtner et al. (2009). Meurer verwendet den Begriff «Raumkonzept» in Anlehnung an Deleuze zur Beschreibung geophilosophischer «Weltvorstellungen», vgl. Meurer 2007: 31.

104 Einen gewinnbringenden Ansatz zur Differenzierung dieser Termini liefert Schmid mit seinem «Stratifikationsmodell» (Schmid 2008: 130f.). Dieses Stratifikationsmodell erscheint – auch mit Blick auf diese Arbeit – deshalb so interessant, weil zwischen «Perspektive» und «Standort» der Erzählinstanz unterschieden wird. Was zum Beispiel bei Decker und Krahl unter dem Schlagwort «Point of View»

renzung unterschiedlicher narratorialer Ebenen (Räume vs. Raumkonzepte), wie sie diese Arbeit vorschlägt, liegt die Vermutung nahe, dass die narrative Größe der Erzählinstanz einen raumsemantischen Status einnimmt. Das, was auf der narratorialen Ebene der Raumkonzepte stattfindet, untersteht – so die These – einer Instanz, die textungebunden ist. Im Gegensatz dazu entspringt das, was innerhalb der Raumkonzepte stattfindet, einer aktantengebundenen Perspektive, die nicht zwangsläufig die Perspektive der Erzählinstanz ist. Inwieweit die narratorialer Ebenendifferenzierung in «Räume» und «Raumkonzepte» also auch die Möglichkeit bietet, die erzählerischen Größen «Erzählinstanz» und «Erzählperspektive» darzustellen, ist eine Frage, die es im Anschluss an die Einzelanalysen zu klären gilt.

1.4 Leans Hauptfiguren als Störfaktor der Geschichte: Ein Forschungsüberblick

Auch wenn David Lean als Regisseur eine bedeutende Größe in der Geschichte des (Hollywood-)Filmes bekleidet und seine Filme bis heute als populäre und handwerklich anspruchsvolle Meisterwerke gelten, sind die wissenschaftlichen Abhandlungen und kinematografischen Interpretationsangebote erstaunlich rar. Immer wieder haftet Leans Filmen «der Makel der Gefälligkeit, Klischees, extremer Geschichtsverzerrung oder -reflexivität an»¹⁰⁵. Die wenigen Abhandlungen, die sich wissenschaftlich mit Leans Filmen auseinandersetzen, scheinen sich immer wieder gegen das Vorurteil zur Wehr setzen zu müssen, dass Leans Filme mehr dem Zweck einer kommerziellen Publikumsunterhaltung verschrieben sind. Nur selten werden Leans Filme – so legen die wenigen Abhandlungen jedenfalls nahe – als intellektuelle Beiträge wahrgenommen, die deutlich mehr leisten, als «lediglich» ihr Publikum zu unterhalten.

So mag diese Wahrnehmung auch dazu geführt haben, dass eine Analyse von Leans Filmen im Speziellen, aber auch die seines filmischen Gesamtwerkes im Allgemeinen in der einschlägigen Forschung keine große Beachtung findet: «But, as I've shown, the fact remains that Lean still occupies a strangely subaltern position within British film's critical culture.»¹⁰⁶ Selbst in der englischsprachigen Forschungslandschaft sucht man vergebens nach umfangreichen film-, kultur- oder literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit einem Regisseur, der doch – so

(Decker/Krah 2008: 228) zusammengefasst wird oder bei Borstnar/Pabst/Wulff unter «Perspektivierung des Erzählens» (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 176 f.) fällt, differenziert Schmid in unterschiedliche Ebenen aus. Für die Analyse von Raumkonzepten erscheint diese Differenzierung unbedingt nötig, sodass im Folgenden Schmid's Termini – wenn von narratorialen Phänomenen die Rede ist – als Grundlage herangezogen werden.

105 Brauerhoch 2008: 59.

106 Williams 2014: 4; siehe auch Mehlinger 2008: 23.

möchte man meinen – gerade für Großbritannien eine Art Gallionsfigur darstellt.¹⁰⁷ In deutscher Sprache existiert lediglich ein einziger Sammelband, der sich zum Anlass des 100. Geburtstages von David Lean mehr oder minder systematisch mit seinen Filmen auseinandersetzt und damit «mehr leistet, als nur die Entstehungsgeschichte der Filme, ihre Ausstattung und Besetzung oder die Aufnahme der Kritik in Erinnerung zu rufen.»¹⁰⁸ Und in der Tat: Sichtet man die wenigen Forschungsbeiträge zu Leans Filmen, wird besonders eines augenfällig. Systematische Analysen, wie sie die vorliegende Forschungsarbeit verfolgt, die Leans Filme in einen größeren Zusammenhang stellen, fehlen nahezu gänzlich. Dabei kristallisieren sich insgesamt vier große Forschungstrends heraus, in denen Leans Filme innerhalb der letzten rund 40 Jahre besprochen wurden:¹⁰⁹

1. dokumentarische Sammlungen und Zusammenfassungen zu Produktionshintergründen, Literaturvorlagen, Drehorten, Ausstattung, Filmtechnik, Besetzung etc.,
2. Analysen einzelner Filme (meist motivgeleitet),
3. vergleichende Filmanalysen mit Blick auf motivische oder erzählerische Gemeinsamkeiten,
4. Analyse von Leans «Filmwelt» mit Blick auf strukturelle, inhaltliche und konzeptionelle Gemeinsamkeiten mehrerer Filme.

Begonnen bei filmhistorischen Einordnungen, Hintergründen zu Besetzungsfragen, Drehorten und Produktionswidrigkeiten fallen unter die erste Kategorie vor allem auch all solche Beiträge, in denen technische Innovationen und Aufnahmetechniken besprochen und in ihrer jeweiligen Entstehungszeit kontextualisiert werden. Bei den Beiträgen dieser ersten Kategorie handelt es sich folglich um filmhistorische Zugänge, deren vordringlichstes Interesse die Dokumentation der technischen Bedingungen ist, unter denen Leans Filme entstanden sind. Nebensächlich sind

107 Lediglich DR. ZHIVAGO bildet hier eine Ausnahme. Ansonsten beschäftigen sich Leans Filme – auch diejenigen mit europäischem Produktionshintergrund – mit historischen Kontexten oder literarischen Selbstbildern (Charles-Dickens-Verfilmungen), die nicht nur prägend für das Geschichtsbewusstsein Großbritanniens sind, sondern auch die außenpolitische Rolle Großbritanniens als Kolonialmacht und Kriegsbeteiligter reflektieren. Die erst jüngsten Ereignisse um den Verbleib Großbritanniens in der Europäischen Union in einer linearen Verbindungslinie zu diesen Kapiteln zu deuten, würde eine deutlich differenziertere Begutachtung voraussetzen, wengleich die gesellschaftspolitische Aktualität der Sujets von Lean unter dieser Perspektive umso höher erscheint. Siehe zur Verortung der historischen Sujets bei Lean im Kontext der britischen Geschichte Pratley 1974: 26 f.; Phillips 2006: 6 ff.; Santas 2012: xxxvi.

108 Bauer 2008: 3.

109 Die vielen umfangreichen biografischen Arbeiten zu David Lean, die ihn vor allem in seiner Rolle als britischer Regisseur und Produzent beleuchten, werden in der folgenden Aufzählung nicht weiter berücksichtigt. Exemplarisch sind hier zu nennen Silverman (1989), Brownlow (1997) und Maxford (2000).

hier detaillierte Analysen der Erzählungen selbst oder deren kinematografischer Spezifika.¹¹⁰

Unter die zweite Kategorie fallen solche Arbeiten, die sich jenseits der technischen Voraussetzungen und produktionsgeschichtlichen Hintergründe der Filme mit ihrer erzählerischen Gestaltung auseinandersetzen. Begonnen bei der Analyse von Großmotiven und Leitideen bis hin zu kinematografischen Detailanalysen gestalten sich diese Zugänge als mehr oder minder geschlossene Einzelanalysen, bei denen die jeweils behandelten Filme nur bedingt in einen intertextuellen Zusammenhang gestellt werden. Vor allem auf Grund der Tatsache, dass diese zweite Kategorie beinahe ausnahmslos von Aufsätzen oder kürzeren Darstellungsformaten bekleidet wird, fallen die kinematografischen Einzelanalysen dieser Beiträge vergleichsweise knapp aus. Filmische Detailanalysen können hier allein wegen des Umfangs dieser Arbeiten nur bedingt Platz finden.¹¹¹

Mit der dritten Kategorie können schließlich all jene Arbeiten gebündelt werden, die sich mit einer vergleichenden Analyse mehrerer Filme von Lean auseinandersetzen und dabei intertextuelle Beobachtungen zu motivischen, erzählerischen oder strukturellen Gemeinsamkeiten treffen. Der Blickwinkel, unter dem jeweils die Auswahl dieser Filme stattfindet, ist so verschieden wie der Deutungssaspekt, unter dem diese Filme jeweils miteinander in Beziehung gesetzt werden. An vorderste Stelle sind hier vor allem die Beiträge zu nennen, die im Rahmen der Aufsatzsammlung «David Lean» (Kobner/Liptay 2008) veröffentlicht wurden. Kinematografische Detailanalysen bilden allerdings auch hier die Ausnahme und werden nur selten mit Blick auf einen größeren Deutungszusammenhang funktionalisiert. Der Fokus liegt hier vor allem auf der Sondierung von Großmotiven und inhaltlichen Gemeinsamkeiten, weniger auf der Ermittlung struktureller Invarianten.¹¹²

Unter die vierte Kategorie können abschließend solche Beiträge gefasst werden, die sich – wie auch die vorliegende Forschungsarbeit – mit mehreren Filmen von Lean, ihren strukturbildenden Gemeinsamkeiten und der Frage nach den signifikanten In-

110 An vorderster Stelle ist hier Phillips zu nennen, der in einer chronologisch strukturierten Übersicht vor allem über die Produktionshintergründe von Leans Filmen und ihre zeitgenössische Rezeption informiert. Beiträge, die sich mit den technischen Innovationen von Leans Filmen und ihrem Verhältnis zu den literarischen Vorlagen auseinandersetzen, sind weiterhin Lightman (1969) oder Frumkes (1989), Turner (1994) und Clowes (1995).

111 Exemplarisch für diese Kategorie lässt sich der Aufsatz von Ruppert (2008) anführen. Ruppert nutzt hier die Leitidee des «Individualinteresses» für eine Analyse einzelner Handlungsmotive. Einen vergleichbaren Ansatz wie Ruppert wählen auch Marschall (2008) und Caton (1999).

112 Exemplarisch können hier Helbig (2008), Mehlinger (2008) und Jäger (2008) genannt werden. Überdies fallen unter diese Kategorie aber auch solche Abhandlungen, die sich mit dem Verhältnis zwischen «literarischer Vorlage» und «Verfilmung» auseinandersetzen. Weil dies für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit allerdings keine weitere Rolle spielt, sei hier lediglich am Rande auf solche Beiträge verwiesen: DeBona (1992), Lindley (1992).

varianten der Leanschen Filmwelt beschäftigen.¹¹³ Eine für diese Kategorie zentrale Frage beschäftigt sich zunächst mit der Zusammenstellung des Korpus, das allein aus quantitativen Gründen nicht aus der Gesamtheit aller Filme von Lean bestehen kann. Auch für die vorliegende Arbeit ist diese Frage unerlässlich, zumal der Anspruch erhoben wird, generalisierbare Aussagen zu Lean und seiner Filmwelt treffen zu wollen.¹¹⁴

Die Antworten, die von der einschlägigen Forschung auf diese Frage gefunden werden, fallen sehr unterschiedlich aus. Neben der chronologischen Einteilung in eine ‹frühe› und ‹späte› Schaffensphase, mit der Leans Produktionen in Großbritannien von seinen internationalen Hollywood-Produktionen unterschieden werden, begründet sich die weitere Auswahl der Filme allermeist aus der Formulierung der Forschungsfrage. Die Auswahl der Filme basiert hier vor allem auf einer voranalytischen Ermittlung motivischer, erzählerischer oder konzeptioneller Gemeinsamkeiten. Ein in diesem Zusammenhang häufig angelegtes Kriterium ist der Duktus des ‹Epischen›. Vor allem Bauer und (in Ansätzen) Brauerhoch verfolgen dabei die These, dass sich in Leans Spätwerk ein Genrebezug zum Epischen herstellen lasse. An der Frage jedoch, welche Filme von Lean konkret unter diese Definition fallen, scheiden sich die Forschungsangebote. Eine Ursache dafür liegt wohl in dem weitgehenden Verzicht, eine für die eigene Argumentation bindende Definition vom ‹Epischen› voranzustellen, die selbstredend nicht den Anspruch erheben kann, die Kategorie ‹Filmepos› hinreichend und abschließend zu definieren, für die weitere Argumentation allerdings unbedingt nötig ist.¹¹⁵

Ein erster Blick in die unterschiedlichen Genretypologien vom Film zeigt, dass sich gerade das Genre ‹Epos› über vergleichsweise einheitliche Definitionskriterien beschreiben lässt. Im ‹Filmepos macht sich das Historische fest am Alltäglichen›¹¹⁶,

113 An vorderster Stelle sind hier Pratley (1974), Silver und Ursini (1992), Moraitis (2004), Santas (2012) und Williams (2014) zu nennen.

114 Die methodologischen Schwierigkeiten, die jede Korpus-Zusammenstellung birgt, sind in letzter Konsequenz nie aus dem Weg zu räumen und müssen auch für die vorliegende Forschungsarbeit in Kauf genommen werden. Die Gefahr jeder Zusammenstellung besteht in ihrem voranalytischen Konstruktionscharakter und der eklektischen Auswahl der Analysegegenstände, vor allem dann, wenn mit der Analyse eines Teilbereiches Aussagen mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit getätigt werden. Wenn einige Beiträge allerdings gänzlich darauf verzichten, der Analyse eine kriterienorientierte Begründung ihrer Korpus-Zusammenstellung voranzustellen, ist das aus methodologischer Sicht problematisch. Beispiele hierfür sind Pratley (1974) sowie Silver/Ursini (1992).

115 So scheint bereits Uneinigkeit darüber zu herrschen, was genau unter dem Adjektiv ‹episch› im Konkreten verstanden werden soll. Bauer setzt das ‹Epische› unausgesprochen mit dem ‹Spektakulären› gleich (vgl. Bauer 2008: 3). Mehlinger wiederum erkennt in Leans Epen (sie benennt fünf an der Zahl) einen Erzählduktus des ‹Schwelgerischen› (Mehlinger 2008: 23) und Brauerhoch beruft sich auf das Epos als ‹bevorzugtes Genre historischer Darstellungen› (Brauerhoch 2008: 59), bei dem ‹private Geschichten vor historischem Hintergrund› (ibd.) inszeniert werden. Santas ist der Einzige, der seiner Analyse eine Definition vom ‹Epos› voranstellt, siehe Santas 2012: xxxvi f.

116 Elley 1984: 45 ff. Santas beruft sich bei seiner Definition vom ‹Epos› auf das Vorbild der aristotelischen Tragödie und benennt dabei die ‹Lehre von den drei Einheiten› und das ‹tragische Schicksal› der Hauptcharaktere als weitere Kriterien, vgl. Santas 2012: xxxvi f.

für das der zeitgenössische Hintergrund unabdingbares Setting und Ursache der Handlungsmotive ist. Die aufwändige Ausstattung der Kulisse gehört ebenso zum Filmepos wie eine tendenziell «entschleunigte Erzählung», die sich oft in unbewegten Kameraeinstellungen, langsamen Schwenks, Blenden und einer großen Brennweite niederschlägt. Jenseits einer alltagssprachlichen Verwendung des Adjektivs «episch» im Sinne von «lang», «monumental», «bedeutungstragend» zeichnet sich das Epos also vor allem über seinen Kontext des historischen Settings aus. Im Partikularen des Einzelschicksals sedimentieren sich die Determinationszusammenhänge der Geschichte, vor deren Hintergrund das Epos besonders auch die Frage nach der Einflussnahme des Individuums stellt.¹¹⁷

Vor allem mit Blick auf diese Definition vom «Epos» erscheinen die meisten Korpus-Zusammenstellungen, deren Fokus auf dem «Epischen» liegen soll, inkonsistent.¹¹⁸ Eine nachvollziehbare Begründung für eine mögliche Zusammenstellung liefert an dieser Stelle lediglich Armin Jäger. Jäger kombiniert dabei die Kriterien «Epos» und «literarische Vorlage». Besonders das Kriterium «literarische Vorlage» ist nach Jägers Argumentation für eine vergleichende Analyse von Leans Filmen zentral. Denn: Auch ohne die konkreten Verbindungselemente zwischen Vorlage und Verfilmung herauszuarbeiten, lenke allein die Tatsache, dass eine Vorlage existiere, den Blick auf das filmische Erzählen, das sich unter diesen Umständen selbst auf die Probe stelle.¹¹⁹ Mit diesen Kriterien gelangt Jäger zu folgendem Korpus: *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (1957), *LAWRENCE OF ARABIA* (1962), *DR. ZHIVAGO* (1965), *A PASSAGE TO INDIA* (1984).

Mit Blick auf die Befunde, aus denen sich das Forschungsanliegen der vorliegenden Arbeit ableitet, erscheint diese Zusammenstellung aus mehreren Gründen geeignet. Zum Ersten werden mit dem Kriterium des «Epischen» solche Filme von Lean in den Blick genommen, die sich an einem real-historischen Setting abarbeiten und – so die These – mit unterschiedlichen Perspektiven auf Räume operieren. Zum

117 Dass Genre- und Typologiegrenzen – wie alle Typologiegrenzen – nicht trennscharf verlaufen, zeigt ein Blick in die Nebengattung bzw. Subgenre zum Epos: «Historienfilm», «Monumentalfilm», «Familiensaga», «Period film» und «Ausstattungsfilm» sind Typenbezeichnungen, die im Hinblick auf unterschiedliche Kategorien (z. B. Ausstattung, Erzählmodus, Setting etc.) Gemeinsamkeiten mit dem Epos aufweisen, siehe hierzu auch Schweinitz 2002: 47 ff.; Faulstich 2002: 25 ff.

118 Brauerhoch schließt – allerdings ohne weitere Begründung – den Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* aus ihrer Betrachtung zugunsten von *RYAN'S DAUGHTER* (1969) aus, wohingegen Bauer (2008) und Santas (2012) beide Filme zu Leans Epen zählen.

119 Vgl. Jäger 2008: 43. Dieses erzählerische Spiel mit Leerstellen teste die Konventionen der damaligen Wahrnehmung und täusche eine zuverlässige Erzählung vor, die so in der Form nicht eingelöst werde. «Lean weist seine Filme als Fragmente aus, auf deren Grundlage die Wirklichkeit nicht rekonstruiert werden kann.» (ibid.: 41) Auch Phillips betont indirekt die Bedeutung der literarischen Vorlage für die Analyse von Filmen, wenn er in Leans Filmen (*RYAN'S DAUGHTER* ausgenommen) die Besonderheit erkennt, dass sich Lean auf literarische Vorlagen bezieht. In der Diskussion darüber, ob *RYAN'S DAUGHTER* eine literarische Vorlage hat oder nicht, fallen die Meinungen allerdings unterschiedlich aus. Santas beispielsweise attestiert dem Film eine deutliche Anlehnung an Flauberts *Madame Bovary*, vgl. Santas 2012: xxiv.

Zweiten verspricht das Kriterium «literarische Vorlage» eine Auswahl, deren Filme sich als Produkte einer (wieder-)erzählten Geschichte verstehen. Wenn «Räume» bei Lean als semantische Räume verstanden werden, die Auskunft über die Strategien der Wirklichkeitskonstruktion unterschiedlicher Figuren geben, implizieren diese Filme gleichzeitig auch die Frage nach der Perspektivgebundenheit des eigenen Erzählens. Aus dieser Argumentationslogik ist Jägers Vorschlag zum Filmkorpus also nicht nur solide begründet, sondern fängt auch die Fragestellung der hier vorliegenden Arbeit insofern auf, als das Element der «Perspektive» – auch mit Blick auf das filmische Erzählen – eine zentrale Rolle spielt.

So unterschiedlich auf der einen Seite die Zusammenstellung eines repräsentativen Korpus ausfällt, so verschieden sind auch auf der anderen Seite die einzelnen Deutungsaspekte, unter denen Leans Filme im Rahmen dieser vierten Kategorie im Konkreten analysiert werden – auf den ersten Blick zumindest. Auf einen zweiten Blick jedoch lassen sich signifikante Gemeinsamkeiten feststellen, die – wenngleich die analytischen Schwerpunkte jeweils andere sind – zusammengenommen eine Art «Trend» bilden, unter dem Leans Filme von der einschlägigen Forschung verhandelt werden.

Als eine immer wiederkehrende These erscheint zunächst die Interpretation, dass sich die zentralen Problemfelder, mit denen sich Lean beschäftige, in einem inhaltlichen Konflikt terminieren lassen. Unter der Denkfigur des «Grenzgangs» werden Leans Hauptfiguren als klassische «Grenzgänger-Figuren» analysiert, die sich in einen inhaltlichen Widerspruch zu den Erwartungen ihres unmittelbaren Umfeldes, respektive den Macht- und Herrschaftsstrukturen der real-historischen Sujets begeben. Dabei stünden vor allem die Hauptfiguren selbst im Mittelpunkt und mit ihnen eine Art «Psychologisierung der Geschichte»¹²⁰. Hinter dem Begriff «struggle»¹²¹ oder der Formulierung «Clash of ...»¹²² formiert sich die These, dass Leans Hauptfiguren eine inhaltliche und ideologische Abweichung von der Norm ihres historischen Umfeldes verkörpern: «Yet, all his epics contain cultural clashes, massive confrontations, and conflicts that contain political turmoil.»¹²³

Mit dieser Terminierung der Konfliktlinien bei Lean lenkt die einschlägige Forschung den Blick auf die inhaltlichen Auseinandersetzungen, deren ideologisch-po-

120 Siehe Bauer 2008: 13; Moraitis 2004: 3; Silver/Ursini 1992: 5 ff.; Phillips 2006: 444 f.; Pratley 1974: 27 f.; Santas 2012: xxxiv.

121 Moraitis 2004: 4.; Phillips 2006: 444.

122 Augenfällig häufig wird die Gedankenfigur «Clash of ...» für die Terminierung der Konfliktlinien in Leans Filmen genutzt, beispielsweise bei Silver und Ursini («clash of wills» (1992: 147); «clash of social conventions» (1992: 170)), Marschall («cultural clash»; «gender clash», (2008: 91)), Brauerhoch («Infragestellung klassischer Geschlechterrollen» (2008: 62)), Santas («clash of two individuals» (2012: 13)) und Williams («conflict between Apollonian and Dionysian» (2014: 9)).

123 Santas 2012: 81. Dieser Interpretation schließen sich auch Pratley (vgl. 1974: 27) und Brauerhoch an: «Lean führt uns private Geschichten vor politischem Hintergrund vor, verbindet historische Revolten mit der Rebellion der Gefühle.» (Brauerhoch 2008: 59).

litische Meinungsverschiedenheiten und die Gedankenfigur des «Subalternen»¹²⁴, das – so ihre These – in Gestalt von Leans Hauptfiguren ein Spannungsfeld zum historischen Setting erzeuge. Eine Konsequenz, die aus diesem Fokus des «Grenzgangs» resultiert, ist die Tatsache, dass sich die allermeisten Beiträge primär mit Leans Hauptfiguren auseinandersetzen.¹²⁵ Unter den Schlagwörtern wie «intimate», «deep psychology» oder «intensity of feelings»¹²⁶ wird hier vor allem das innere Erleben der Protagonistinnen und Protagonisten in den Blick genommen, ihre persönliche Geschichte von Widerständen und Krisensituationen. Die Liste dieser «großen Gefühle», mit denen die Themen bei Lean zusammengefasst werden, ist lang. Sie dokumentiert einen Zugang, der sich aus dem Analyseparadigma des inhaltlichen Konfliktpotenzials speist. Das historische Setting hingegen bleibt in diesem Analyseparadigma weitgehend außen vor. Einzig und allein Santas (2012) bildet hier eine Ausnahme, der im «Politischen» ein zentrales Thema der Leanschen Filmwelt und einen Anstoß zur Kritik am westlichen Zivilisationsverständnis sieht: «But in the epic cycle, political ideas are almost ever-present, even if they slip in through the back door sometimes.»¹²⁷

Wenn überhaupt eine abschließende Positionsbestimmung von Leans Filmen im Kontext ihrer Entstehungszeit unternommen wird, fällt diese in der einschlägigen Forschung meist ernüchternd aus. Die Ideen der Leanschen Protagonisten trügen allesamt nicht das Potenzial, die Welt nachhaltig zu verändern, sodass schließlich auch der Konflikt zwischen «personal» und «history» bei Lean zugunsten der Machtdiskurse der Geschichte ausfalle. Leans Hauptfiguren kämen «zu früh», die Geschichte sei noch nicht bereit für sie und die historischen Kontexte, gegen die sie aufbegehren, würden sich schließlich als unbeugsam und deutungsmächtig erweisen: «His protagonists seek to transform their lives, but often fail to do so.»¹²⁸

Mit Blick auf diese Analysen kommt der Eindruck auf, dass Leans Erzählungen pessimistische und weitgehend resignative Entwürfe einer teils fiktiven, teils historischen Geschichte sind. Sie zeigen in erster Linie das, was scheitert. Leans Hauptfiguren sind in dieser Deutung also der Störfaktor, der gescheiterte Grenzgänger, der den «Clash of ...» schlussendlich verloren hat, weil er der westlichen Ideologie von Beherrschung und Unterdrückung zum Opfer gefallen sei.¹²⁹

124 Brauerhoch 2008: 69.

125 Siehe Ruppert 2008: 58; Marshall 2008: 90 f.; Santas 2012: xxxiv.

126 *ibid.* Moraitis fasst diese «großen Themen bei Lean» unter den Schlagwörtern «issues of madness», «self-destruction» und «heroism» (Moraitis 2004: 3) zusammen. Brauerhoch verwendet in diesem Zusammenhang die vielklingende Überschrift «Rebellion der Gefühle» (Brauerhoch 2008: 58) und benennt hier vor allem «Pathos» und «Passion» als charakteristische Themen von Leans Filmen (*ibid.*: 62).

127 Santas 2012: xxxv.

128 Phillips 2006: 5.

129 Obwohl Santas die Bedeutung des «Politischen» für Leans Filme stärkt, gelangt auch er zu der Schlussfolgerung, dass Leans Hauptfiguren mitsamt dem «Politischen» scheitern. Santas interpre-

Wenngleich mit diesem kurzen Abriss nicht der Anspruch erhoben werden kann, die Deutungsaspekte aller Forschungsbeiträge zu Lean im Einzelnen nachzuvollziehen, lässt sich hier dennoch eine vergleichsweise einheitliche Argumentationslinie feststellen, unter der Leans Filme im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs verhandelt werden. Dabei erweist sich der mehrheitliche Analysezugang als eine in vielen Punkten verengte Perspektive, die vor allem auch mit Blick auf die im Rahmen dieser Arbeit konstatierten Befunde aus mehreren Gründen zu kurz greift.

Zum Ersten beschränkt sich unter der These des <Grenzgangs> der Fokus auf rein inhaltliche Konfliktlinien. Die Weltbilder, die diesen Konfliktlinien zugrunde liegen (Alienität vs. Alterität) bleiben dabei unberücksichtigt, selbst dort, wo das <Politische> und <Historische> von Lenas Filmen genauer in den Blick genommen wird. Das real-historische Setting wird als eine Art <Kulisse> marginalisiert, deren Funktion einzig und allein darin besteht, einen dramaturgischen Antagonisten zu verkörpern. Zum Zweiten findet eine Analyse von <Räumen> – wenn überhaupt – nur randseitig statt und zumeist ohne eine theoretische Ausdifferenzierung. Der Begriff <Raum> bleibt hier in seinem alltagssprachlichen Verständnis und wird lediglich schlaglichtartig bemüht, wenn es zum Beispiel um die Analyse von Landschaftsdarstellungen geht oder topografische Räume hinsichtlich ihres kulturellen Identifikationspotenzials beleuchtet werden. Den einzigen Beitrag, der die Analysekategorie <Raum> explizit nennt – aber schlussendlich nicht anwendet – liefert Brauerhoch (2008). Wenngleich sie <Räume> bei Lean als zentrale Strukturmuster erkennt, ist ihre Herangehensweise dominiert von Diskursanalysen, die schlussendlich weitgehend isoliert bleiben. Eine struktural-semiotische Raumanalyse, wie sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit unternommen wird, ist daher gänzlich neu und bildet ein Forschungsdesiderat. Unter dem Fokus auf <Räume> und <Perspektiven auf Räume> können Befunde unterschiedlichster Art (kinematografisch, motivisch, erzählerisch etc.) zusammengetragen und in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, der – so die These – das Charakteristikum von Leans Filmen ausmacht.¹³⁰

Zum Dritten resultiert aus der Sichtung der einschlägigen Forschung die Sachlage, dass dem Phänomen der <Perspektive> bei Lean vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ähnlich wie für den <Raum> lassen sich auch für die <Perspektive> lediglich Einzelbeobachtungen verzeichnen, die nur selten in einen größeren Deutungszusammenhang gestellt werden – ein irritierender Befund, vor

tiert Leans Filme als eine Kritik am westlichen Zivilisationsverständnis: «[...] subtly constructed tirades against the West's callousness, ignorance, arrogance, and inability to understand their own actions [...]» (Santas 2012: xxxvi) Der strukturelle Konflikt, der mit dem historischen Setting entfaltet wird, bleibt also auch hier genau genommen ungesehen.

130 Formulierungen wie «unbekannte Raumverhältnisse» oder der Dschungel als «archaischer Ort, an dem die Belange der zivilisierten Welt deplatziert erscheinen» (Marshall 2008: 93) zeugen zwar davon, dass <Räume> bei Lean grundsätzlich als relevante erzählerische Größen wahrgenommen werden; allerdings wird die Analysekategorie <Raum> nicht weiter systematisch verfolgt.

allem weil ausnahmslos alle Beiträge die These aufstellen, dass die ‹Perspektive› bei Lean eine wichtige Funktion übernimmt.¹³¹ Wo Marshall, Pratley oder Silver und Ursini diesen Analysefokus ausschließlich in den Einzelanalysen der Filme verfolgen, erkennen Bauer, Brauerhoch und Moraitis in der ‹Perspektive› ein charakteristisches Verbindungselement zwischen den Filmen, über das sich schließlich auch der Modus der Erzählungen beschreiben lasse. Was Brauerhoch als ‹kinematografisches Produkt in Projektion› beschreibt und in der weiteren Argumentation als eine ‹Form der Irrealisierung›¹³² erkennt, fasst Moraitis als ‹manipulation of generic convention›¹³³ zusammen. Leans Filme werden hier als perspektivgesteuerte Geschichten verstanden, die über ihre Hauptfiguren einen Widerspruch zur Realität (‹generic convention›) erzeugen. Leans Filme sind – um mit Brauerhochs Worten zu sprechen – ein ‹Traumbild›¹³⁴, eine durch ihre Hauptfiguren evozierte Perspektive auf die Geschichte.

Das, was in der Forschung unter dem Stichwort der ‹Perspektive› verhandelt wird, meint also vielmehr eine ‹Subjektivierung der Geschichte›. Die vorliegende Arbeit hingegen versteht unter ‹Perspektive› vor allem auch ein narratoriales Phänomen, das oberhalb der Geschichten von Lean zu verorten ist (Raumkonzepte). Das bedeutet also: Die Beobachtungen, die von der Forschung zur ‹Perspektivierung› getroffen werden, sollen im weiteren Verlauf systematisiert und auf eine strukturelle Ebene transferiert werden, die – so die These – eine wichtige Funktion für den Aufbau von Leans Erzählungen übernimmt.¹³⁵

Neben diesen drei inhaltlichen Desiderata, die im Rahmen der einschlägigen Forschung zu Lean verzeichnet werden können, wird jedoch auch dem methodischen Vorgehen, unter dem diese Analysen jeweils stattfinden, wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Auf der einen Seite fehlt es hier an einer gedanklichen Verknüpfung zwischen Einzelanalysen und größeren Deutungszusammenhängen. Wenngleich die Beiträge, die in die vierte Kategorie verortet werden können, den Anspruch erheben, eine weitgehend zusammenhängende Analyse von Leans Filmwelt zu unternehmen, bleiben viele Beobachtungen doch auf der Ebene singulärer Befunde und können dem methodologischen Anspruch einer überblickartigen und verallgemeinerbaren Analyse invarianter Musterhaftigkeiten nicht gerecht werden. Auf der anderen Seite verzichten ausnahmslos alle Beiträge, die für diese Forschungsar-

131 Siehe beispielsweise Brauerhoch 2008: 61 f.; Silver/Ursini 1992: 3 f.; Pratley 1974: 27 f.

132 Brauerhoch 2008: 71.

133 Moraitis 2004: 342.

134 Brauerhoch 2008: 71.

135 Bauer erkennt im Motiv der Hybris ein Charakteristikum der Leanschen Protagonisten und attestiert Leans Filmen eine ‹entfesselte Kamera›, die eine ‹Vermittlung von Aufnahmetechnik und Dramaturgie› (Bauer 2008: 11) evoziere. Beide Zitate sind exemplarisch für viele weitere Detailbeobachtungen, in denen Verbindungsmomente zwischen ‹Perspektive›, ‹filmischer Darstellung› und ‹Erzählmodus› erkannt werden, ohne diese jedoch weiter systematisch zu verfolgen.

beit als einschlägig bewertet werden können, auf eine voranalytische Darstellung und Abwägung eines konkreten theoretischen und methodischen Zugangs, unter dessen Instrumentarium Einzelanalysen in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Hier ist jedoch zu bedenken: Erst ein definierter methodischer und theoretischer Rahmen kann fundierte Analyseergebnisse hervorbringen, mit denen Leans Filme als ein charakteristisches <verbundenes Ganzes> betrachtet werden können.

Ein Blick auf diese systematische Zusammenfassung zeigt, dass eine struktural-semiotische Analyse zu Leans Filmen nicht nur neu ist, sondern vor allem auch ein aus dem Analysegegenstand begründetes Forschungsdesiderat bildet. Den einzigen Beitrag, der eine in Ansätzen struktural ausgerichtete Analyse unternimmt, die – so zumindest der Anspruch – über eine diskursanalytische oder motivfokussierte Bearbeitung von Leans Filmen hinausgeht, liefert Moraitis. Sie formuliert die Leitfrage: «Which connects a series of images in order to construe their presence within a narrative framework?» Ihr Fokus liegt dabei auf der «formal structuring»¹³⁶ der Leanschen Filmwelt, wenngleich die Ergebnisse ihrer Auswertung doch hinter dem Potenzial einer raumsemantischen Analyse zurückbleiben – vor allem, wenn es zum Schluss um die Feststellung konkreter Charakteristika geht, mit denen sich Leans Filme im Besonderen auszeichnen.

Es bleibt also dabei: Eine Analyse, die bei Leans Filmen <Räume> und <Raumsemantiken> in den Blick nimmt und erzählerische Musterhaftigkeiten aufdeckt, die sich struktural-semiotisch darstellen lassen, dringt in eine Forschungslücke, die sich aus unterschiedlichen Desiderata zusammensetzt, die mit der vorliegenden Forschungsarbeit bearbeitet werden.

136 Moraitis 2004: 6.

2 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Ein Spiel mit Bedeutung zwischen Krieg, Wahnsinn und Prinzipientreue

2.1 Räume und Grenzen in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Befunde einer Annäherung

Mit *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (1957) gelangt David Lean als Regisseur zum ersten Mal zu internationalem Erfolg. Im Gegensatz zu seinen früheren Filmen, die als europäische Produktionen vergleichsweise wenig internationale Aufmerksamkeit erregten, war *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* ein weltweiter Publikumserfolg, bei dem die Hollywood-Studios einen großen Anteil der Produktionsverantwortung trugen. Bis heute zählt *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* zu Leans bekanntesten Filmen. Dafür sprechen nicht nur seine zahlreichen Platzierungen bei namhaften Rankings und Umfragen,¹ sondern vor allem auch der nach wie vor flächendeckende Bekanntheitsgrad seiner Handlung und ihrer charakterstarken Protagonisten.² Mit sei-

- 1 Phillips beispielsweise nennt *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* einen «instant critical and popular success» (Phillips 2006: 251), der mit rund 22 Millionen Dollar ein Vielfaches seiner Produktionskosten eingespielt hat. Mit *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* beginne Leans internationale Karriere als Regisseur, nicht zuletzt auch wegen der insgesamt vier Academy-Award- und drei Golden-Globe-Auszeichnungen. 2003 zählt das *Premiere Magazin* den Film zu den zehn besten «action films» aller Zeiten und unter die einflussreichsten Filme des modernen Hollywoodkinos, vgl. Phillips 2006: 254ff.
- 2 Eines von vielen weiteren Beispielen für die Bekanntheit des Filmes *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* liefert das populäre, von der BBC produzierte Automagazin *TOP GEAR* (2002), das dem Film sogar zwei ganze 60-minütige Folgen widmet. In diesen Folgen wird David Leans Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* als eine Art Prätext genutzt, dessen Handlung und filmhistorischer Kontext für die Dechiffrierung der humoristischen Elemente beim Publikum unausgesprochen vorausgesetzt werden – ein Beispiel für die nach wie vor ungetrübte Popularität von Leans *THE BRIDGE ON THE*

nem Sujet vom britischen Widerstand in einer fernen, vermeintlich unkultivierten Welt, der selbst wiederum zum unkultivierten und fanatischen Herrschaftsprinzip depraviert, gilt *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* bis heute als ein paradigmatischer Anti-Kriegsfilm.³

Insbesondere die letzte Sequenz des Filmes, in der sich im unübersichtlichen Schusswechsel zwischen Alliierten und Japanern die Grenzen zwischen Freund und Feind aufzulösen scheinen, wird häufig als Argument dafür angeführt, dass in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* die Grenzen des Krieges ad absurdum geführt werden. Auch die Forschung folgt dieser Interpretation, wenn beispielsweise Ruppert – stellvertretend für viele weitere – konstatiert, dass «eine Einordnung der Figuren in ein für den Kriegsfilm typisches Frontenschema»⁴ schwierig ist. Im Tausch von Rollen und Erwartungen an militärischen Gehorsam würden die Grenzen zwischen Feind und Freund verschwimmen. Die blinde Kollaboration mit dem Feind avanciere schließlich zur soldatischen Pflicht: «Wenn es keine klar definierte <andere Seite> mehr gibt, welchen Sinn hat der Krieg dann noch?»⁵. Was in dieser abschließenden – durchaus rhetorisch verstandenen – Frage von Ruppert zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* zum Ausdruck kommt, ist die These, dass mit den Grenzen auch der Sinn des Krieges und seine Bedeutung für die Menschen in Frage gestellt werden. Nicht unmaßgeblich seien dafür schließlich auch die fanatischen Führungsansprüche der beiden Hauptfiguren verantwortlich, von denen die Erzählung weitgehend dominiert werde. Mit Nicholson auf der einen und Saito auf der anderen Seite formuliere der Film einen bitter ironischen Kommentar auf seine handelnden Figuren, die aus der Not des Krieges Entscheidungen treffen, die höchst fragwürdig und problematisch sind. Die unhinterfragte Bereitschaft zur soldatischen Pflichterfüllung lasse die Figuren zu Marionetten werden, die schlussendlich mit ihrem Leben den hohen Preis dafür zahlen müssen, dass es einen Krieg ohne eine Front oder eine Grenze nicht geben kann. *Madness* – der entsetzte Schlusskommentar von Clijpton auf die Ausmaße von Krieg und Kriegszerstörung, den die einschlägige Forschung programmatisch nimmt und darin einen Selbstkommentar der filmischen Erzählung sieht.⁶

Hinter der These, dass in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* die Grenzziehungen des Krieges ad absurdum geführt werden, formiert sich in der einschlägigen Forschung

RIVER KWAI, die offenbar nicht nur über die nationalen Grenzen Großbritanniens, sondern auch über Generationengrenzen hinausreicht.

3 Siehe beispielsweise Hißnauer 2013: 178; Ritzer 2017: 233f.

4 Ruppert 2008: 54. Auch Silver und Ursini gelangen am Ende ihres Kapitels zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* zu dem Schluss, dass der Sinn von Grenzen und Grenzziehungen in einer «insanity of codes» (Silver/Ursini 1992: 151) ad absurdum geführt werde, siehe hierzu auch Phillips 2006: 247; Williams 2014: 145f.

5 Ruppert 2008: 55.

6 Vgl. Silver/Ursini 1992: 147f.; Santas 2012: 2.

die Annahme, dass der persönliche Konflikt der Hauptfiguren den Kern der Erzählung bildet. Das historische Setting werde von der arroganten Dominanz der beiden Hauptcharaktere Nicholson und Saito förmlich in den Schatten gestellt. Oder mit anderen Worten: Nicht mehr die Grenzen und Grenzziehungen des Krieges seien von Bedeutung, sondern vielmehr die obstinate und neurotische Prinzipientreue zweier Befehlshaber, deren Konflikt schließlich den Krieg dahinter vergessen lasse. «Code is more important than war.»⁷ – eine Schlussfolgerung, mit der sich Silver und Ursini einer immer wiederkehrenden Interpretation anschließen, die hinter dem persönlichen Konflikt zwischen Nicholson und Saito die Torpedierung kriegerischer Grenzziehungen sieht.⁸ Hinter dem Schlagwort «Clash of wills» formiert sich ein weitgehend widerspruchsloses Interpretationsparadigma der einschlägigen Forschung, bei dem der Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* zwar als ein Anti-Kriegsfilm katalogisiert wird, in dem allerdings weniger der Krieg an sich und dessen Grenzen und Grenzziehungen thematisiert würden, als vielmehr der persönliche Konflikt um Machtansprüche und Deutungshoheiten: «This main conflict arises by the clash of the personalities of these two men.»⁹

Ein erster Blick auf die Semantik von Grenzen und Grenzziehungen in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* jedoch zeigt: Allein mit der These, dass die Grenzziehungen des Krieges ad absurdum geführt werden, scheint man der erzählerischen Funktion der Grenze hier nicht gerecht zu werden. Im Gegenteil: Grenzen scheinen eine wichtige Funktion zu übernehmen, vor allem dort, wo sie von den Figuren im Kontext des historischen Settings rhetorisch genutzt werden, um unterschiedliche «Räume» voneinander zu trennen. Grenzen sind produktive Verfahren, zwischen «Freund» und «Feind», zwischen «eigen» und «fremd» zu unterscheiden, den militärischen Widerstand zu organisieren und schließlich – verkürzt gesagt – den militärischen Verlierer zum Sieger und den militärischen Sieger zum Verlierer zu machen.¹⁰ Die Semantik von Grenzen unterliegt vielmehr einem «erzählerischen Spiel», bei dem die Fronten plötzlich wechseln und gegnerische Interessen zu gemeinsamen Zielen werden,

7 Silver/Ursini 1992: 147.

8 Vgl. ibd.: 148 ff.

9 Santas 2012: 14. Ähnlich formuliert es auch Williams: «The first section of *Kwai* centres on the aforementioned battle of wills between Nicholson and Saito.» (Williams 2014: 148).

10 Vgl. Phillips 2006: 250. Grundsätzlich lohnt sich ein Blick in die aufschlussreichen Ausführungen von Phillips zu den Hintergründen von *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* in Bezug auf Drehbuch und Produktion. Die zeitgenössische Wahrnehmung des Filmes im Vorfeld seiner Produktion sei geprägt gewesen von Misstrauen und Vorbehalten dem Sujet gegenüber: «He assumed that British audiences would be offended by the story.» (ibd.: 224) Umso provokanter habe der historische Stoff allerdings auch deshalb gewirkt, weil *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* eine amerikanische Produktion war, die zwar von einem britischen Regisseur angeleitet wurde, die Handschrift des Hollywood-Kinos (und vor allem dessen finanzielle Unterstützung) allerdings nicht leugnen konnte. Diese «Amerikanisierung» des real-historischen Hintergrunds werde vor allem dort sichtbar, wo Figuren «anti-british» (ibd.: 229) auftreten (Shears etwa trägt im Film die Identität eines amerikanischen Soldaten).

hinter denen jedoch die Machtansprüche des Einzelnen nicht zurücktreten. Der persönliche Konflikt zwischen Nicholson und Saito ist folglich als das Produkt eines erzählerischen Spiels mit Grenzsemantiken zu deuten. Dieses Spiel geht hervor aus zwei unterschiedlichen Weltbildern, in denen <Grenzen> jeweils unterschiedlich funktionalisiert werden. Auf der einen Seite steht das historische Setting des Krieges und seine Raumordnung von Siegern und Besiegten. Auf der anderen Seite steht die Hauptfigur Nicholson, aus deren Perspektive Grenzen eine andere Bedeutung tragen. Nicholson stellt Grenzen nicht nur in Frage, sondern konfrontiert sein Umfeld mit einem gedanklichen Alternativmodell, in dem Grenzen als Trennlinien bedeutungslos sind: die Grenzen des Geltungsanspruches der Genfer Konvention, die Grenzen der eigenen Leidensfähigkeit und schlussendlich sogar die Grenzen zwischen Siegern und Besiegten.

Wenn die einschlägige Forschung folglich die These aufstellt, dass in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* die Grenzen des Krieges schlichtweg ad absurdum geführt werden, erscheint diese Aussage mit Blick auf das Ende des Filmes durchaus zutreffend; mit Blick auf den Verlauf der Erzählung jedoch verkürzt sie die Befunde auf die Denkfigur der Negation, wenngleich der Film einiges mehr zu bieten hat, als <Grenzen> lediglich eine Absage zu erteilen. Anstatt <Grenzen> zu nivellieren und ihren Sinn in Frage zu stellen, werden sie vielmehr als ambivalente und uneindeutige Konstrukte vorgeführt, die von den Figuren jeweils unterschiedlich rhetorisch verwertet werden. Ihre Entscheidungen sind das Produkt uneindeutiger Grenzen; Grenzen, die je nach Kontext Unterschiedliches bedeuten können. So ist der Bau der Brücke auf der einen Seite zwar das Resultat einer beachtlichen und ruhmreichen Ingenieursleistung, auf der anderen Seite jedoch auch einer zum größten Teil unhinterfragten Disziplin gegenüber den Weisungen des militärischen Vorgesetzten. Stolz, Respekt und die absolute Ergebenheit in das Prinzip von Befehl und Gehorsam befördern auf der einen Seite den aktiven wie passiven Widerstand, führen auf der anderen Seite jedoch auch zur Übernahme des Kommandos und zur Leitung des eigentlich feindlichen Brückenbauprojektes. Ein und dieselbe Handlung changiert im Lichte unterschiedlicher moralischer Maßstäbe und ist – verkürzt gesagt – im einen Augenblick der Feind, im anderen der Freund.¹¹

In Anbetracht dieser ersten Beobachtungen zeigt sich in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* eine Polysemie von Grenzen. Im Konkreten bedeutet das, dass ein und dieselbe

11 Williams fasst dieses <Spiel mit Grenzen> unter dem Stichwort «mirroring between characters» (Williams 2014: 153) zusammen. Santas findet hierfür die Formulierung «plot twist» (Santas 2012: 15) und betont damit vor allem die Bedeutung der Ironie für die Entfaltung des Konfliktes. Auch wenn Santas damit einen Deutungsansatz unternimmt, in dem <Grenzen> nicht den Status unhinterfragbarer Entitäten tragen, bleibt dennoch unklar, wie genau diese ironischen <plot twists> im Konkreten stattfinden. Mit der Gedankenfigur von «switch the side» (ibd.) scheint man nämlich in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* nicht auszukommen. Bedeutung verschiebt sich nicht nur einmal, sondern mehrfach und aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven.

Figur ein und dieselbe Handlung je nach Kontext anders bewertet. *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* stellt sich mit dieser These folglich als ein großangelegtes Spiel mit unterschiedlichen Grenzsemantiken dar, die wiederum aus jeweils unterschiedlichen Figurenperspektiven resultieren. Anstatt also von der bildlichen Kollision zweier Standpunkte auszugehen (Clash of wills), wird unter dem Fokus einer raumsemantischen Analyse die These aufgestellt, dass <Grenzen> in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* von unterschiedlichen Figuren jeweils unterschiedlich und je nach Kontext anders semantisiert und verortet werden. Die Raumsemantik des Krieges (<Freund vs. Feind>), die von der einschlägigen Forschung in den Schatten des persönlichen Konfliktes gestellt wird, wird dort bedeutungstragend, wo eine Art <raumsemantisches Verwechslungsspiel> entsteht und die Grenzen zwischen <Freund> und <Feind>, zwischen <eigen> und <fremd> und zwischen <richtig> und <falsch> verschwimmen.

2.2 Die sujetlose Ebene

2.2.1 «He's mad»: Das Raumkonzept der Alienität

Mit diesen ersten Beobachtungen zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* stellt sich der zentrale Konflikt der Handlung als ein Konflikt um die Bedeutung von Grenzen dar, der nicht nur auf inhaltlicher, sondern vor allem auch auf sprachlicher Ebene ausgetragen wird. Ein erster Blick in die Handlung des Filmes und vor allem in seine Grenzverläufe zeigt: In *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* wird augenfällig häufig und deutlich die Frage nach den Grenzen des Verstehens thematisiert. So kommentiert Shears etwa verwundert Nicholsons Verständnis des Begriffes <reasonable> und gibt mit seiner ungläubigen Reaktion deutlich zu erkennen, dass er unter demselben Begriff etwas grundsätzlich Anderes, gar das Gegenteil versteht. Eine vergleichbare Auseinandersetzung um das Verständnis eines Begriffes ist Saitos wutentbrannte Reaktion auf Nicholsons nach wie vor unnachgiebige Position mit den Worten «Code? What Code?» (T1-Ch.6, 00:22:09)¹² und auch zwischen Nicholson und seinen Offizieren macht sich Verunsicherung breit, als es um die Bedeutung des Begriffes <law> geht. Die einen verstehen hierunter die soldatisch-ehrenhafte Pflicht zum Fluchtversuch, der andere hingegen die strenge Befolgung des Kapitulationsbefehls.¹³ Sprachliche Ausdrücke der Verunsicherung und des Nicht-Verstehens wie

12 Diese und alle nachfolgenden Zitationen aus dem Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* beziehen sich auf die Ausgabe Collector's Edition: Die Brücke am Kwai. 2-DVD-Set. Sony Pictures Home Entertainment 2000.

13 Interessant ist hier ein Blick in die Forschung. Ruppert beispielsweise deutet die oben skizzierte Uneinigkeit darüber, ob die Planung einer Flucht als soldatische Pflicht zu verstehen sei, als Ausdruck einer «fehlende[n] Präsenz der Kommandoebene» (Ruppert 2008: 57), in Folge derer Nicholson förmlich unfähig sei, eigene Entscheidungen zu treffen, und sich aus Verunsicherung an den Buchstaben des Gesetzes halte. Mit dieser Interpretation unterstellt Ruppert dem Konflikt des

etwa «I don't understand you» (T2-Ch.3, 00:08:56) oder «I didn't quite follow» (T1-Ch.5, 00:18:55) markieren die Schnittstelle zwischen verschiedenen Deutungsmustern. Die Figuren sind sich uneinig darüber, wo sprachliche Grenzen verlaufen und welche moralischen Richtlinien gelten. Die daraus resultierende unterschiedliche Bewertung von Denotaten führt damit nicht nur zu einem sprachlichen, sondern auch strukturellen Nicht-Verstehen. Was für die eine Figur «reasonable» erscheint, ist es für die andere nicht; was für die einen «eigen» ist, ist den anderen «fremd».¹⁴

Unter diesen Gesichtspunkten scheinen Grenzen vor allem dort eine besondere Funktion zu übernehmen, wo sie rhetorisch funktionalisiert und als «Grenzen der Bedeutung» sprachlich gegenübergestellt werden. Dabei fällt dem real-historischen Setting, in dem sich die Handlung der Erzählung entfaltet und das von der einschlägigen Forschung vergleichsweise randseitig besprochen wird, eine zentrale Funktion zu. In ihm entfaltet sich ein Weltbild, in dem Grenzen dafür genutzt werden, sich gegenüber dem militärischen Feind abzugrenzen – sprachlich wie strukturell.

Die Handlung spielt während des Burmafeldzuges. Das britische Bataillon von Colonel Nicholson hat in Singapur den Befehl zur Kapitulation erhalten und befindet sich nun in Kriegsgefangenschaft unter japanischem Regiment. Entgegen der Erwartung allerdings, dass die Situation der Kriegsgefangenschaft ein Weltbild hervorbringt, das eine Unterscheidung zwischen «Freund» und «Feind» im Angesicht der militärischen Beherrschung obsolet macht, ist hier Gegenteiliges der Fall. Sowohl auf Seiten der Japaner als auch auf Seiten der britischen Gefangenen herrscht die Überzeugung, die Welt ist strukturiert über manifeste Grenzen und eindeutige Zugehörigkeit. Die «Grenze» erfährt hier die Bedeutung einer unüberwindbaren Differenzlinie, an der sich die militärischen Akteure «Großbritannien» und «Japan» – trotz der Situation der Gefangenschaft – nach wie vor unerbittlich gegenüberstehen. Aus der Denkfigur einer quasi natürlichen Feindschaft zwischen zwei Antagonisten erwächst ein Weltbild, das sich über eine bipolare Ordnung auszeichnet, zwischen «eigen» und «fremd» eine unüberwindbare Grenze zieht und aus der Abwertung und Fremdsetzung des Gegenübers die Charaktermerkmale der eigenen Identität

Filmes eine klassische Doppelcodierung: Ein und dieselbe Situation wird von unterschiedlichen Figuren jeweils unterschiedlich bewertet. Dabei übersieht er jedoch, dass sich der eigentliche Konflikt umgekehrt darstellt.

- 14 Bei genauerer Betrachtung thematisiert sogar gleich die erste Sequenz, in der Figuren zu Wort kommen, eine Verunsicherung, die zum Verlust der Sprach- und Sprechfähigkeit führt. Als Shears und sein Kamerad ihren an Beri-Beri verstorbenen Kameraden begraben und ihm behelfsweise eine kleine Begräbniszeremonie abstattet, schlägt es Shears wortwörtlich die Sprache, als er in einer improvisierten Begräbnisrede weder den Namen des Verstorbenen erinnert noch das höhere Ziel des hier stattfindenden Krieges zwischen den Alliierten und den Japanern benennen kann: «Here lies ... I've forgot who we just buried.» (T1-Ch.1, 00:05:54) Die Frage nach den Grenzen der Bedeutung im Kontext eines im Krieg anonymisierten Ressourceneinsatzes von Menschen führt an die Grenzen der Sprache. So ist auch die von Shears improvisierte «serial number» des verstorbenen Soldaten «1-2-3-4-5» (T1-Ch.1, 00:06:05) als ein sarkastischer Kommentar auf die Sinnlosigkeit des Krieges und seine Sprache zu deuten, siehe hierzu auch Ruppert 2008: 54; Silver/Ursini 1992: 143.

schöpft («I hate the British!» (T1-Ch.12, 00:54:59)) – ein Weltbild, das jedoch erstaunlicherweise nicht nur auf Seiten der militärischen Sieger (Japan), sondern auch auf Seiten ihrer Besiegten vorherrscht. In der Manier eines bornierten Kolonialanspruches besteht hier die unhinterfragte Überzeugung, dass die britische Kultur mitsamt ihren zivilisatorischen Standards und ihrem technischen Sachverstand der japanischen um Längen voraus sei. Ungeachtet der Tatsache, dass die Briten in diesem Krieg die militärisch Besiegten sind, sehen sie in den Japanern den technologisch und zivilisatorisch Unterlegenen. Aus der moralisch-ethischen Herabsetzung des Gegenübers speist sich die eigene Identität; aus dem Anderen wird der immer Fremde; aus seiner vermeintlichen Rückständigkeit schöpft sich im britischen Selbstverständnis der Anspruch auf Herrschaft, der – wenn es nötig scheint – auch mit Gewalt durchgesetzt werden darf.

Unter diesen Gesichtspunkten erweist sich das Weltbild der britischen Gefangenen als eine Raumordnung, die sich an der Kultursemantik der Alienität ausrichtet. Differente Räume werden als integrale Bestandteile verschiedener Referenzrahmen gedeutet, deren Widersprüche weder im Hier und Jetzt noch in absehbarer Zukunft aufgehoben werden können. Ein gewichtiges Argument dafür liefert ein Blick in die sprachliche Ausformung dieses Weltbildes. In Gestalt lexikalischer Binaritäten, bei der für die Bezeichnung des Eigenen und des Fremden jeweils antonyme Begriffe verwendet werden, manifestiert sich die Überzeugung, dass ein Übergang («So-wohl-als-Auch») und eine friedliche Koexistenz («Einerseits-Andererseits») a priori ausgeschlossen sind. So groß der Unterschied zwischen «eigen» und «fremd» hier empfunden wird, so groß ist auch die semantische Diskrepanz zwischen den Begriffen, mit denen das Eigene und das Fremde jeweils benannt werden. Begonnen bei sprachlichen Antonymen wie «reasonable-mad» bis hin zu radikalen Abgrenzungsmechanismen, mit denen dem Fremden ein grundsätzlicher Mangel an Zivilisation unterstellt wird – hinter der Bezeichnung des Fremden verbirgt sich die Denkfigur der Alienität. Hier ist das Eigene a priori verschieden vom Anderen, es besteht keine Aussicht darauf, dass zwischen beiden vermittelt werden kann, und Grenzen tragen die Bedeutung der kriegerischen Kollisionslinie.¹⁵

Auf diese Weise konstituiert sich im Selbstverständnis der britischen Gefangenen zwischen ihrem eigenen Herrschaftsanspruch und den Ordnungsparadigmen des japanischen Militärs eine Grenze, deren absolute Trennschärfe zwei einander

15 Dieses sprachliche Muster setzt sich sogar in den eigenen Reihen der gefangenen Soldaten fort. Als Shears von Nicholson zu den Opfern des Kriegsdienstes befragt wird («Your group here?» (T1-Ch.4, 00:15:59)), antwortet er aus der Denklogik nationalstaatlicher Zugehörigkeit. Bei dem selbstinitiierten Abbruch «Some lime-» (T1-Ch.4, 00:16:01) wird dabei allerdings auch deutlich: Nationalstaatliche Kategorien provozieren Abwertung und Distinktion. Die generalisierende Bezeichnung «Limeys» für Briten ist ein pejorativer Begriff mit deutlich kulturdifferenzierender Tendenz und illustriert besonders in diesem Gebrauchskontext, dass nationalstaatliche Denklogik untrennbar mit Fremdsetzung und Abgrenzung in Verbindung steht.

kontradiktorische, im Lotmanschen Sinne disjunkte Teilräume ausbildet. Ausgehend von den topografischen Räumen «Großbritannien» und «Japan» wird national-kulturelle Zugehörigkeit als Kriterium für Identität definiert, die nach Maßgabe dieses Weltbildes streng dem Prinzip des «Entweder-oder» folgt. Wer sich dem britischen Kulturraum zugehörig fühlt, kann es automatisch nicht dem japanischen und umgekehrt. Mit Blick auf die drei Ebenen von «Räumen», die der vorliegenden Forschungsarbeit zugrunde gelegt werden, erfüllen damit die Räume «Großbritannien» und «Japan» die Kriterien sog. «metaphorischer Räume» bzw. «disjunkt-antagonistischer Teilräume», die sich gerade darüber auszeichnen, dass sich das semantische Feld des einen Teilraumes über die Negation des semantischen Feldes im anderen Teilraum bestimmen lässt. Der Ordnung steht die Nicht-Ordnung, dem Gehorsam der Nicht-Gehorsam, dem Sieger der Besiegte gegenüber.

Aus der Perspektive dieses Weltbildes wird die Situation der Kriegsgefangenschaft wie ein Bruch mit natürlichem Recht und natürlicher Ordnung empfunden. Derjenige, der eigentlich zivilisatorisch unterlegen ist (Japan), beherrscht die vermeintlich höher entwickelte Kulturnation (Großbritannien). Er bestimmt den Wertehorizont, unter dem diese Beherrschung stattfindet, und bekleidet einen Status, der ihm aus dem Selbstverständnis Großbritanniens nicht zusteht. Aus der Logik dieser «strukturellen Schiefelage» wird das japanische Führungsregiment mit Attributen eines künstlich aufrecht erhaltenen Herrschaftsanspruches belegt. Die non-permeable Grenze zwischen beiden disjunkten Teilräumen wird so zu einer normativen Grenze: einer Grenze zwischen Norm und Abweichung, Rechtmäßigkeit und Unrecht, natürlichem Herrschaftsanspruch und künstlicher Herrschaftsausübung. Begonnen bei der nahezu clownesken Inszenierung der Ansprachen von Colonel Saito, bis hin zu seiner Kleidung, die von Insignien europäischer Militärgeneralität strotzt (Stiefel, Sporen, Uniform¹⁶) – nicht nur auf die Kriegsgefangenen, sondern auch auf den Zuschauer wirkt Colonel Saito und mit ihm sein Befehlsregiment wie ein lächerliches Konstrukt, ein unechtes Schauspiel. Wengleich Saito also die situative Befehlsgewalt innehat, basiert diese Befehlsgewalt – zumindest aus dieser Perspektive – nicht auf berechtigter Herrschaft.

Aus der Denkllogik einer unnatürlichen und ungerechtfertigten Herrschaftssymmetrie wird schließlich auch das japanische Militär mit der grundsätzlichen Abwesenheit von basalen zivilisatorischen Strukturen, ethisch-moralischem Verantwortungsbewusstsein und technischem Know-How gezeichnet: Saito scheint ein

16 Wengleich diese Form der Ausstattung ihre historische Richtigkeit hat, wirkt Saito lächerlich komisch und verkleidet. Als das japanische Militär darum bemüht war, das traditionelle Image eines pittoresk gekleideten Samuraikriegers zu erneuern, bediente man sich britischer, französischer und nicht zuletzt auch deutscher Vorbilder, nach deren Aussehen eine Armee nach westlichem Vorbild entstehen sollte. Auf einen Europäer wirkt dieser Versuch allerdings wie eine lächerliche Verkleidung und die Figur von Colonel Saito changiert zwischen Karikatur und realhistorischem Vorbild, siehe hierzu auch Phillips 2006: 228.



1 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (GB/USA 1957): Topografische Schiefelage im Gefangenenlager (T1-Ch.2, 00:09:58)

unberechenbarer und wahnsinniger Befehlshaber zu sein. Er schreckt nicht davor zurück, zur Durchsetzung der eigenen Herrschaft Menschen zu erschießen, ist weder gesprächsbereit noch verständig. Wo das britische Bataillon von Nicholson selbst in Gefangenschaft zu körperlichen wie geistigen Höchstleistungen im Stande ist, wirken die Befehlsstruktur und die ausgeführten Arbeiten auf der japanischen Seite unorganisiert, unstrukturiert und dilettantisch. Die Aufsicht und Durchführung des Brückenbaus – ein Sinnbild für eine ausschließlich im strukturierten und disziplinierten Kollektiv leistbare Aufgabe – gestaltet sich unter japanischem Regiment als ein chaotischer und planloser Aktionismus. Ihm fehlt nicht nur der nötige Sachverstand, sondern auch die Bereitschaft zur ergebnisorientierten Fehleranalyse¹⁷ – eine Schiefelage, die auch in der Topografie der diegetischen Welt sichtbar wird: Bereits bei der Ankunft von Nicholson und seinem Bataillon im Gefangenenlager offenbart die Topografie des Schauplatzes mit ihrer unbefestigten Hanglage eine offenkundig instabile Schiefelage (Abb. 1). Das Gefangenenlager droht bei jedem stärkeren Regenfall von Erde, Schlamm und Gestein unterspült zu werden, kurzum: eine architektonische Fehlkonstruktion. Bereits durch geringfügige (natürliche) Unruhen kann ihre Ordnung sinnbildlich ins Rutschen geraten, weil sie auf instabilem Fundament gebaut ist – ein Motiv, das mit der Topografie des Handlungsraumes beginnt, mit dem Bau der Brücke fortgesetzt wird und schließlich mit der Feststellung abschließt, dass die Wahl ihres Bauplatzes vorschnell und sachkundig war: «Sorry to say, the position of the bridge was fixed hastily ... and, I have to add, incorrectly.

17 Ein vergleichbarer Mangel an Sachverstand und baulicher Tragfähigkeit offenbart sich Nicholson bei der Begehung des Gefangenenlagers, als er mit vorwurfsvollem Blick unter das Dach einer Hütte feststellen muss, dass es offenbar undicht ist und Regenwasser durchlässt. Hinter der unaufgeforderten Zustimmung seines begleitenden Offiziers («Yes, sir.» (T1-Ch.3, 00:14:50)) verbirgt sich die Herabsetzung des Anderen, dessen Herrschaftssystem als marode und dessen Herrschaftsanspruch als unrechtmäßig gekennzeichnet wird.

[...] the river bottom there is too soft.» (T1-Ch.16, 01:07:11) Aus der Perspektive der britischen Kriegsgefangenen erweist sich also der Brückenbau im Speziellen und die Herrschaftsausübung der Japaner im Allgemeinen als instabil. Diese Instabilität resultiert aus einem Ungleichgewicht, bei dem – verkürzt gesagt – der Unterlegene den Überlegenen beherrscht und Gewalt über Recht steht. Dem ungeplanten Chaos steht die militärische Ordnung im teamwork gegenüber, dem weichen und schlammigen Untergrund ein festes und stabiles Fundament: «Well, sir, not the way they're doing it. It's chaos, as you can see. Uncoordinated activity. No teamwork. Some parties are working against each other.» (T1-Ch.15, 01:05:07) So nachgiebig und unsicher sich der Standort des derzeitigen Bauplatzes erweist, so unberechtigt und vom Einsturz bedroht präsentiert sich auch jene Herrschaft, die diesen Bau zu verantworten hat: «You see those piles? They're sinking.» (T1-Ch.15, 01:04:42)

Die topologische Schiefelage des Handlungsraumes kann unter diesen Gesichtspunkten als eine raumsemantische Metapher verstanden werden. Aus der Sicht der britischen Gefangenen wird auch das derzeit herrschende Machtgefälle, in dem die vermeintlich «Unzivilisierten» die «Zivilisierten» beherrschen, von struktureller Instabilität bedroht. Der drohende (und partiell auch immer wieder stattfindende) Einsturz der Brücke resultiert aus einem Herrschaftsregime, das seiner legitimen Grundlage entbehrt und in Folge natürlicher Kräfte (Wind, Regen, Strömung, Schwerkraft) immer wieder in seiner Ordnung bedroht ist. Was zurzeit noch oben liegt, läuft Gefahr, sich bald ins «Unten» zu verkehren, weil seine Architektur unsachgemäß und die dahinterstehende normative Ordnung unnatürlich und falsch ist.

Was auf Seiten der britischen Gefangenen jedoch als unsachgemäß, unrecht und künstlich empfunden wird, wird auf der anderen Seite, nämlich dem japanischen Befehlsregiment als Ausdruck eines berechtigten Herrschaftsanspruchs gedeutet. Und wo auf der einen Seite in der topologischen Schiefelage des Schauplatzes die Gefahr potenzieller Umwälzung gesehen wird, wird die gleiche Schiefelage auf der anderen Seite für eine ordnungsstabilisierende Selbstbeschreibung genutzt. Hier wird die Schiefelage des Gefangenelagers dahingehend semantisiert, Hierarchien zu markieren, seinen Herrschaftsanspruch zu illustrieren und architektonisch zur Schau zu stellen: Je höher die Hütten auf dem abfallenden Gelände stehen, desto höher ist auch der militärische Rang derjenigen, die in die diesen Hütten untergebracht sind. Die topologische Schiefelage des Handlungsraums ist hier nicht Ausdruck eines unrechtmäßigen Machtanspruchs, sondern Ressource zur Selbstdarstellung und Selbsterhöhung. So ist Colonel Saitos Hütte beispielsweise nicht nur diejenige, die am höchsten Punkt des abschüssigen Geländes steht, sondern darüber hinaus auch auf hölzernen Stelzen steht. Und umgekehrt: Die Unterbringung für die Gefangenen befindet sich am tiefst gelegenen Punkt des Geländes, an dem sich Regenwasser und Matsch sammeln und kein Schutz vor der sengenden Mittagssonne besteht. Topologische Erhöhung ist hier Ausdruck von Macht und Herrschaftsberechtigung – eine Rhetorik, die sich auch bei Saitos Ansprachen an

das Bataillon der britischen Gefangenen fortsetzt, wenn er zur Illustrierung seines Herrschaftsanspruches eine hölzerne Trittbank besteigt.¹⁸

Ein Blick in die Topologie des Handlungsraums also zeigt: Die Architektur und mit ihr die Schiefelage des Geländes werden von unterschiedlichen Figurengruppen jeweils unterschiedlich semantisiert und im Kontext ihres jeweiligen Weltbildes von Siegern und Besiegten, Herrschaftsberechtigung und Herrschaftsausübung jeweils anders bewertet. Wo für die einen die topologische Schiefelage Ausdruck eines strukturellen Ungleichgewichts ist, wird sie von den anderen für eine architektonische Selbsterhöhung genutzt. Und wo für die einen der Bau der Brücke ein dilettantisches Schauspiel ohne jeden Sachverstand darstellt, bedeutet er für die anderen die symbolische Zurschaustellung des eigenen Herrschaftsanspruches.¹⁹

Mit diesen Befunden ist die Grenzsemantik des real-historischen Settings einem ständigen Ringen um Bezeichnungen und Bedeutung unterworfen, bei dem der Status quo der Gefangenschaft jeweils unterschiedlich bewertet wird. Auf der einen Seite steht das nach wie vor unerschütterte Selbstverständnis der britischen Gefangenen, in dem die japanische Befehlsgewalt nicht gleichbedeutend mit einem legitimen und gerechten Herrschaftsanspruch ist. Auf der anderen Seite artikuliert das japanische Regiment wütendes Unverständnis darüber, dass seine militärisch doch bereits demonstrierte und damit vermeintlich legitime Vormachtstellung nicht akzeptiert werden: «I hate the British! You are defeated but you have no shame!» (T1-Ch.12, 00:54:59) So unterschiedlich jedoch diese beiden Weltbilder auf einen ersten Blick zu sein scheinen, so ähnlich wiederum sind sich die kultursemantischen Begegnungsstrategien, die ihnen zugrunde liegen. In der Fremdsetzung des jeweils Anderen treten dort Gemeinsamkeiten zu Tage, wo auf einen ersten Blick ausnahmslos Widersprüche zu vermuten sind; und in der unhinterfragten Überzeugung, dass dem jeweils Anderen keine Berechtigung zur Herrschaft zufällt, sind sich die Perspektiven des britischen und japanischen Weltbildes plötzlich ähnlicher als es ihre Akteure suggerieren. In der gegenseitigen Fremdsetzung liegt ironischerweise eine verbindende Gemeinsamkeit, die zwar von den Figuren nicht als solche wahrgenommen wird, für die raumsemantische Struktur der Erzählung jedoch bedeutungs-

18 Eine kleine, dennoch vielsagende Beobachtung am Rande: Bei seiner zweiten Ansprache, bei der er einen deutlich größeren Widerstand von der Gegenseite befürchten muss, besteigt Saito auch eine sichtlich höhere und stabilere Trittbank. Mit Blick auf die oben beschriebene, in Teilen recht komisch wirkende Inszenierung seines Führungsstils kann diese Beobachtung als Indiz dafür genommen werden, dass Saito ganz bewusst das Instrument der topologischen Erhöhung für die Inszenierung seiner Machtposition nutzt.

19 Auch Moraitis bemerkt, dass die vertikale Achse in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* eine besondere Strukturfunktion hat (vgl. Moraitis 2004: 61 f.). Ihre Beobachtungen allerdings beziehen sich mehr auf die akustische Gestaltung der Eingangssequenz, die über einen vertikalen Kameraschwenk den Schauplatz der Natur gegenüber dem der Kultur abgrenzt. Nichtsdestotrotz ist diese Beobachtung insofern interessant, als «topologische Erhöhungen» hier generell von gesteigerter Bedeutung sind, begonnen bei der Eingangssequenz über die Konzeption des Schauplatzes bis hin zur Brücke selbst.

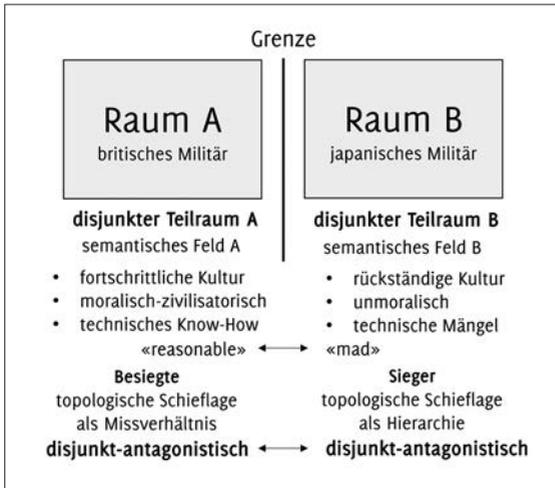


Schaubild 1 Raumkonzept der Alienität in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI

tragend ist. Das aliene Weltbild, in dem zwischen dem Eigenen und Fremden eine unverrückbare Grenze verläuft, ist doppelt repräsentiert und lässt strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Figurengruppen erkennbar werden, die sich gegenseitig jeweils als Antagonisten verstehen. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich die Ordnung des alienen Raumkonzeptes folgendermaßen darstellen (Schaubild 1).

Das aliene Weltbild kann als ein Raumordnungsmuster beschrieben werden, bei dem die Anlagerung dichotomer semantischer Merkmalsbündel an der Topografie der Diegese unterschiedliche Perspektiven auf die Situation der militärischen Gefangenschaft hervorbringt. Obwohl diese semantischen Merkmalsbündel von Seiten der britischen Gefangenen und der Japaner unterschiedlich disambiguiert werden, liegt ihnen ein und dieselbe kultursemantische Strategie zugrunde: die Fremdsetzung des jeweils Anderen. An die diegetische Topografie und ihre topologische Ordnung werden disjunkt-antagonistische Verweispotenziale gekoppelt, die über die reine Beschaffenheit des Ortes hinaus einen semantischen Mehrwert erzeugen. Dass diese semantischen Mehrwerte jeweils unterschiedlich gefüllt werden, liegt in der Natur der alienen Begegnungsstrategie selbst. Die Schiefelage der Topografie avanciert zum Zeichenträger eines abstrakten kultursemantischen Sachverhaltes, bei dem der strukturelle Status quo von unterschiedlichen Seiten (Sieger vs. Besiegte) diametral verschieden aufgefasst wird. In beiden Fällen jedoch gilt: Der Fremde ist eine Bedrohung, seine Existenz ist gefährlich, seine Herrschaft unnatürlich und unrechtmäßig. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt das aliene Weltbild – sowohl auf Seiten der Gefangenen als auch auf Seiten der Sieger – die Kriterien eines sog. <Raumkonzeptes>. Topografische Räume werden von den Figuren rhetorisch <verwertet> und mit Bedeutung gefüllt. <Grenzen> erfüllen dabei die Funktion,

sich vom vermeintlichen Feind sprachlich zu distanzieren. Gleichzeitig bringen sie Identitätsmerkmale hervor, mit denen Zugehörigkeit eindeutig definiert wird. Hinter dem Verlauf topografischer Grenzen und ihrer Semantik verbergen sich also auch symbolisch-metaphorische Grenzen, mit denen ein Weltbild konstituiert wird, in dem der Andere den Status des ewigen Feindes bekleidet.

2.2.2 «[He] defines the word differently»: Das Raumkonzept der Alterität

Eine raumsemantische Analyse des real-historischen Settings hat zeigen können, dass sich die kultursemantischen Strategien, mit denen sich militärischer Sieger und Verlierer begegnen, in struktureller Hinsicht ähnlicher sind als auf einen ersten Blick vermutet. Beide verbindet ein Weltbild, dessen Paradigma vom «ewig Fremden» die Grenze zur Feindeslinie erklärt. Die Welt, wie Lean sie inszeniert, ist geprägt von gegenseitiger Fremdsetzung und der unerschütterlichen Überzeugung, dass die eigene Überlegenheit – sei es militärisch, zivilisatorisch oder kulturell – zur Beherrschung des jeweils Anderen legitimiert. Im alienen Raumkonzept manifestiert sich eine Grenzauffassung, in der Grenzen die Funktion apodiktischer Trennlinien übernehmen und Differenzen weder im Hier und Jetzt noch in absehbarer Zukunft überwunden werden können. Ihr Überschreiten entspricht einem normativen Verbot und Identität definiert sich über eindeutige Zugehörigkeit – ein Weltbild, von dem Nicholson Perspektive und vor allem seine Raumordnungslogik deutlich verschieden sind.

Mit der Figur Nicholson betritt ein Prinzip die Leinwand, das der Denkfigur der Fremdsetzung diametral entgegensteht. Im Gegensatz zur Raumordnung des historischen Settings, in der mit unterschiedlichen Begriffen um die sprachliche Bezeichnung von Denotaten gestritten wird («reasonable-mad»), zeichnet sich sein Weltbild vielmehr darüber aus, dass er Begriffen abweichende Denotate der außersprachlichen Wirklichkeit zuweist. Auf den ersten Blick mag diese Beobachtung keinen signifikanten Unterschied ausmachen. Auf den zweiten Blick zeigt sich in ihr jedoch der zentrale Konflikt der Erzählung, der sich unter dieser Perspektive als ein sprachlich-rhetorischer Konflikt um die Bezeichnung von Denotaten der diegetischen Welt deuten lässt. Wo die einen sprachliche Antonyme zur Abgrenzung nutzen, scheinen lexikalische Grenzen für Nicholson nicht zu existieren. In Gestalt einer bis zur Paradoxie übersteigerten Polysemie bezeichnet Nicholson ein Verhalten, das von seinen Mitmenschen als «unvernünftig» wahrgenommen wird, als «vernünftig» («I must say he seems quite a reasonable type.» (T1-Ch.4, 00:16:57)) und selbst in der scheinbar ausgeweglosen Situation der Kriegsgefangenschaft sieht er noch das Potenzial zur Selbstbestimmung: «Then we have the opportunity to introduce it.» (T1-Ch.5, 00:19:00) Kurzum: Begriffe, mit denen sein Umfeld den «Feind» bezeichnet, sind für Nicholson mehrdeutig und – bildlich gesprochen – grenzenlos dehnbar. Was den Anderen in den Augen seiner Mitmenschen zum Fremden macht,

subsumiert Nicholson unter die sprachliche Polysemie des Eigenen: Eigenes kann potenziell überall sein, selbst dort, wo andere nur Bedrohung und Gefahr sehen.

Im kultursemantischen Paradigma von Turk entspricht diese rhetorische Strategie dem Muster der Alterität. Der Andere bildet hier eine strukturelle Varianz des Eigenen, die jedoch – und hierin liegt der signifikante Unterschied zur Alienität – in einem gemeinsam getragenen Referenzrahmen aufgeht. Mit dem Erkennen des Eigenen im Fremden (‹reasonable›) nivellieren sich die Grenzen zwischen Protagonist und Antagonist und übernehmen die Funktion einer Differenzlinie, die jedoch das Potenzial trägt, in Zukunft aufgelöst zu werden.

Ein gewichtiges Argument dafür, dass Nicholson mit seiner Perspektive ein Weltbild konstituiert, das dem seines Umfeldes diametral entgegensteht, liefert die filmische Einführung seiner Figur. Der Zuschauer wird zunächst mit einer langen, größtenteils ungeschnittenen Kamerafahrt durch die Tiefen des verwilderten burmesischen Dschungels geleitet.²⁰ Die Kamera folgt dem Schienenverlauf einer Bahnstrecke, die offenbar unter menschenunwürdigsten Bedingungen erbaut wurde und einen unheilvollen Ausblick darauf liefert, was der Zuschauer am Ende dieser Bahnstrecke zu erwarten hat. Bis der Zuschauer am eigentlichen Hauptschauplatz angelangt, vergehen rund 10 Minuten, in denen die Tonspur weitgehend dominiert wird von Naturklängen und dem Geräusch des Zuges, der quasi gemeinsam mit dem Zuschauer das japanische Gefangenenlager erreicht. Hier schließlich ändert sich die Geräuschkulisse.²¹ Bereits aus der Ferne ist der gepfiffene Marsch von Colonel Nicholson's herannahendem Bataillon zu hören, dessen fröhlich beschwingte Melodie bis in die Hütte des sichtlich irritierten Colonel Saito dringt, der – so meint man seiner Mimik zu entnehmen – von Kriegsgefangenen eine andere ›Musik‹ erwartet hätte als diese. Aus raumsemantischer Perspektive sind diese ersten Minuten nun aus mehreren Gründen interessant. Bereits die Tatsache, dass sich Nicholson – lange bevor er den Schauplatz physisch betreten hat – unüberhörbar und raumfüllend an-

20 Mit dieser Kamerafahrt offenbart sich zugleich auch die architektonische Besonderheit des Schauplatzes, die kurze Zeit später von Saito expliziert wird: «We are an island in the jungle.» (T1-Ch.3, 00:12:40) Mit einem vertikalen Kameraschwenk von der luftigen Höhe des Himmels in das unübersichtliche Dickicht des Dschungels bahnt sich die Kamera ihren Weg durch ein Labyrinth von Ästen, Blättern, Wurzeln und die exotischen Laute einer unbekannteren Vegetationszone. Der Dschungel, durch den noch nicht einmal das gleißende Sonnenlicht zu dringen vermag, werde so inszeniert als ein Ort der absoluten Abgeschiedenheit, vgl. Ruppert 2008: 53; Silver/Ursini, 1992: 143; Moraitis 2004: 57 ff.

21 Die friedliche und unberührte Naturidylle werde im wahrsten Sinne ›durchkreuzt‹ von menschlicher Zivilisation, die im Gegensatz zur Natur gewaltvoll und todbringend sei, vgl. Ruppert 2008: 53. Die ersten Anzeichen menschlicher Existenz sind bezeichnenderweise die Grabkreuze am Rand der Bahnstrecke. Kultur bedeutet hier also nicht nur ›bahnbrechende‹ Beherrschung von Natur, sondern auch den gewissenlosen Einsatz des Menschen als Ressource für diese Beherrschung – ein Verweis auf das weitaus später von Nicholson etablierte Zivilisationsverständnis, dem so ein durchaus kritischer Beigeschmack anhaftet: «Here is no civilization. / Then we have the opportunity to introduce it.» (T1-Ch.5, 00:19:00).

2 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAJ: Nicholson's <Wacht>
über sein Bataillon
(T1-Ch.2, 00:09:18)



kündigt, lässt Rückschlüsse auf seine Person und sein Selbstbild zu. Sein akustisch grenzüberschreitendes Potenzial ist Zeichen einer auch sinnbildlichen Potenz, Grenzen zu nivellieren. Er dominiert den Schauplatz, lange bevor er ihn faktisch betreten hat, nimmt Einfluss auf das Verhalten seiner Figuren und provoziert dort Irritation und Verunsicherung. Nicholson avanciert damit zu einer Figur, von der eine nicht nur akustische, sondern auch sinnbildliche Vereinnahmungspotenz ausgeht. Oder mit anderen Worten: einer Figur mit unüberhörbaren Ambitionen zur Raumgestaltung.

Als Nicholson nach dem geordneten Einmarsch seines Bataillons stolz in die Gesichter seiner im Gleichschritt marschierenden Soldaten blickt (Abb. 2), die trotz zerschundener Kleidung und teils massiveren Verwundungen mit disziplinierter und unbeirrter Ausdauer auf der Stelle marschieren, fällt mit dem Close Up von Nicholson's Gesicht eine akustische Blende zusammen.²² Die von den Figuren gepfiffene Melodie wird zur Filmmusik, die bis heute untrennbar mit dem Film THE BRIDGE ON THE RIVER KWAJ unter dem gleichnamigen Titel als *River Kwai Marsch* verbunden ist. Mit dieser Überblende von einem diegetischen Element zu einer Idee, die unabhängig von den einzelnen Figuren der filmischen Welt existiert, wird Nicholson als eine Figur charakterisiert, die auch im übertragenen Sinne vereinnahmendes Potenzial trägt. Verkürzt gesprochen ist es hier nämlich Nicholson, der seine Vorstellung von dem, was er gerade sieht, in einen größeren Zusammenhang projiziert und darin ein raumeinnehmendes Potenzial sieht. In der akustischen Blende drückt sich seine Fantasie von Raumeroberung aus, die über die Annexion fremder Bezugsgrößen und die Oktroyierung eigener Bedeutungszusammenhänge das Fremde zum Eigenen macht. So wie die Melodie der Soldaten zur Melodie des Filmes avanciert, legt sich auch Nicholson's Raumwahrnehmung wie ein Filter über die diegetische Welt. Selbst die Kamera lässt sich von dieser Wahrnehmung buchstäblich vereinnahmen.²³ Bei der stolzen Wacht über den Einmarsch seines Bataillons wechselt die

22 Phillips weist an dieser Stelle auf den augenfälligen Kontrast zwischen der zerschundenen Kleidung der britischen Gefangenen und den glänzenden Stiefeln Saitos hin, in dem das Konfliktpotenzial zwischen beiden Akteuren noch einmal deutlich zum Ausdruck gelange, vgl. Phillips 2006: 247.

23 Weil die vorliegende Arbeit die Elemente <Musik> und <Ton> allerdings nur dort in den Blick nimmt, wo sie eine raumsemantische Bedeutung für die Textwelt haben, soll hier lediglich auf eine kleine

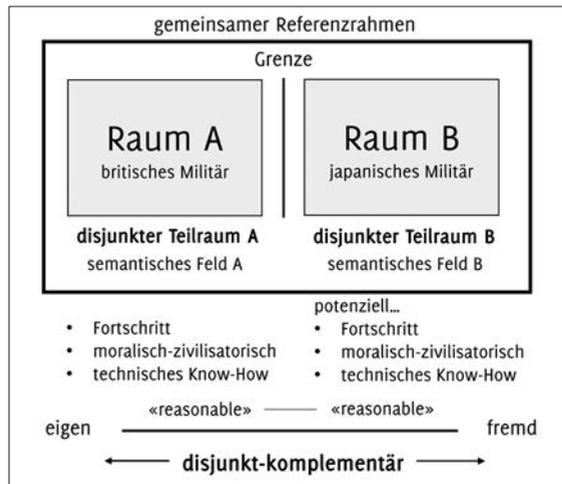
Kamera in einem am Liedrhythmus ausgerichteten Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen dem Close Up von Nicholson und den jeweils alternierenden Einstellungen von marschierenden Soldaten. Wer allerdings diese Momente des Schnittes bestimmt, ist Nicholson selbst. Mit minimalen Augen- und Kopfbewegungen führen seine Blicke aus der Rahmung der Einstellung hinaus und initialisieren den Schnitt zum Gegenschuss. Die Kamera und die Logik ihrer Montage koppeln sich an die Perception einer Figur, ohne dass jedoch die einzelnen Kamerabilder explizit als subjektive Wahrnehmung gekennzeichnet werden. Diese Kopplung reicht bis in die Ebene des Bildausschnittes und der Einstellungsgröße: Je länger Nicholsons Blick auf einem Punkt außerhalb des Bildausschnittes verweilt, desto länger tut es auch im Gegenschuss die Kamera; und je öfter er einen Punkt fixiert, desto größer ist die Brennweite.²⁴

Mit Blick auf die drei Ebenen des zugrunde gelegten Raumbegriffes erfüllt <Raum> hier die Kriterien eines sog. <perspektivierten Raumes>. Das, was der Zuschauer auf der Leinwand sieht, sind nach Nicholsons Perzeptionslogik gestaltete und in ihrer Abfolge bestimmte Bilder: Visionen einer Raumordnung, in der die eigenen Deutungszusammenhänge kurzerhand in den unbekanntem Raum übertragen werden.²⁵ Für Nicholson gestaltet sich <Andersartigkeit> als ein temporärer und

Auswahl einschlägiger Arbeiten verwiesen sein. Als Standardwerke für die Analyse von Filmmusik können Keller (2000) und Bullerjahr (2001) genannt werden, die Filmmusik vor allem im Hinblick auf ihre Form, Funktion und Wirkung untersuchen. Wie auch in diesem Fall könne Musik dazu beitragen, die Wahrnehmung des Zuschauers zu steuern und den Einflussbereich von Figuren zu terminieren, vgl. Keller 2000: 134 ff.; Bullerjahr 2001: 78 f. Neben solchen eher allgemeineren Systematisierungen sind für die vorliegende Arbeit aber vor allem auch solche Ansätze interessant, die <Filmmusik> unter semiotischen Aspekten beleuchten. Exemplarisch hierfür sind Kneif (1990), Maas/Schudack (1994) und Großmann (2008). Vor allem die Ausführungen von Großmann können für die vorliegende Arbeit als einschlägig bewertet werden, weil auch sie Lotmans Strukturelle Erzähltheorie zur Grundlage haben. Auch wenn Filmmusik meist <polyfunktional> sei (Großmann 2008: 297), erfülle sie häufig immer wiederkehrende Funktionen für die sujetlose und sujethafte Ebene, vgl. Großmann 2008: 297 ff.; siehe hierzu auch allgemeiner Gräf et al. 2017: 253 ff.

- 24 Mit diesen Beobachtungen reicht die vorliegende Arbeit über die Befunde der Forschung deutlich hinaus. Ruppert beispielsweise erkennt im Gleichtakt des gepiffenen Marsches ein Symbol für Zusammengehörigkeit (vgl. Ruppert 2008: 53), übersieht damit allerdings, von welcher Instanz diese Zusammengehörigkeit induziert wird. Auch Williams konstatiert hier lediglich ein <Zusammenfallen> von Nicholsons Wahrnehmung und der Filmmusik, vgl. Williams 2014: 147. Der markierte Wechsel von intradiegetischer zu extradiegetischer Musik bleibt unbesprochen so wie auch die Montagelogik der Sequenz von der einschlägigen Forschung unberücksichtigt bleibt.
- 25 Mit Schmid (2008) lässt sich der <perspektivierte Raum> also folgendermaßen beschreiben: Die Erzählinstanz ist extradiegetisch, die räumliche Perspektive (Standort) ist narratorial, die Erzählperspektive hingegen ist figural, sowohl im Hinblick auf die Perception als auch im Hinblick auf die dahinterstehende Ideologie, siehe Schmid 2008: 131 ff. Nach Gräf et al. (2017) lässt sich der <perspektivierte Raum> darstellen: Beim <perspektivierten Raum> liegt 1. ein heterodiegetischer Vermittlungsakt vor. Das bedeutet: Nicholson selbst kann hier nicht die Vermittlungsinstanz sein, weil sich die Einstellungen hinsichtlich ihrer Brennweite deutlich unterscheiden. Das menschliche Auge ist dazu nicht fähig, umgekehrt: Nicholson kann nicht die wahrnehmende Instanz sein. 2. Liegt im <perspektivierten Raum> eine figurale Wahrnehmungsperspektive vor, das heißt: Die die-

Schaubild 2 Raumkonzept
der Alterität in THE BRIDGE
ON THE RIVER KWAI



potenziell veränderbarer Zustand. So wie er den Darstellungsmodus der Kamera förmlich vereinnahmt, scheint er auch den topografischen Raum, der sich ihm mit dem Gefangenenlager als unbekannt und fremd darstellt, als eine Art Gestaltungsraum zu begreifen: «Without law, commander, there is no civilization. / That's just my point. Here, there is no civilization. / Then we have the opportunity to introduce it.» (T1-Ch.5, 00:19:00) Während auf der einen Seite oppositionelle Merkmalsbündel darauf hindeuten, dass der Raum des japanischen Gefangenenlagers einen deutlichen Gegensatz zum Bekannten und Vertrauten bildet («civilization» vs. «no civilization»), besteht auf der anderen Seite zwischen beiden keine unüberschreitbare Grenze. Die begrifflichen Merkmalsbündel («law» vs. «no law» oder «madness» vs. «reason») markieren hier Varianzen, sprachliche Polysemie (Schaubild 2).

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erfüllen die metaphorischen Räume «Großbritannien» und «Japan» die Kriterien sog. «disjunkt-komplementärer» Teilräume. Sie sind nicht getrennt durch eine non-permeable Grenze, sondern eine Differenzlinie, die potenziell verschiebbar und veränderbar ist. Was Nicholsons Umfeld

getische Welt wird nach der Logik von Nicholsons Wahrnehmung abgebildet. 3. Liegt eine figurale Informationsvermittlung vor, das bedeutet: Nicholson «bestimmt» über die Kamera, steuert und lenkt ihre Wahrnehmung (Verweildauer, Einstellungsgröße etc.), siehe ibd.: 309ff. In beiden Modellen zeigt sich also: Beim «perspektivierten Raum» liegt eine Inkongruenz zwischen «Standort» (narratorial) und «Perspektive» (figural) vor. Diese Inkongruenz wird erzeugt über die Histoire. Dort werden gestalterische Äquivalenzen hergestellt (alteritäres Ordnungsparadigma), wo auf der Ebene des Discours Unterschiede bestehen (unterschiedliche Einstellungen, unterschiedliche Standpunkte etc.). Diese verkürzte Herleitung des «perspektivierten Raumes» ist exemplarisch und stellvertretend für alle weiteren Male, bei denen «perspektivierte Räume» im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysiert werden.

mit <civilization> und <no civilization> als unvereinbaren Widerspruch versteht, heißt für ihn eine lediglich vorübergehende Diskrepanz, die jedoch durch die Vereinahmung des unbekannteren Raumes aufgelöst werden kann. Für ihn ist Fremdheit gleichbedeutend mit <vorläufiger Fremdheit>.

Wenn ein nennenswertes Gros der Forschungsliteratur davon ausgeht, dass die im Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* vielerorts zu verzeichnende Mehrfachverwendung von ein und derselben Begriffe die Schlussfolgerung zulässt, dass mit diesen Begriffen automatisch auch dieselben Dinge der außersprachlichen Wirklichkeit gemeint sind, übersieht sie den sprachlichen Konflikt, den die Erzählung zwischen Nicholson und seinem Umfeld ausbreitet: «For [...] the filmmakers the underpinnings of the madness are the obvious links between Nicholson and Saito [...]»²⁶ Die Gleichbezeichnung mit dem Wort <mad> sei ein Indiz für Gemeinsamkeiten. Die oben getroffenen Beobachtungen lassen jedoch anders denken. Eine struktural-semiotische Analyse offenbart also strukturelle Unterschiede, wo auf den ersten Blick begriffliche Gleichheit inhaltliche Gemeinsamkeiten suggeriert. Mit Nicholson betritt eine Figur die Bildfläche, die mit Begriffen offenbar andere Denotate verbindet als ihr unmittelbares Umfeld. Was Nicholson unter <reasonable> versteht, entspricht nicht dem Verständnis seiner Mitmenschen, im Gegenteil sogar. Die Bedeutung von Begriffen scheint für Nicholson derart dehnbar zu sein, dass selbst solche Denotate, zwischen denen sich auf den ersten Blick ein Widerspruch darstellt, mit ein und demselben Begriff belegt werden können. Der Grund dafür liegt in der Tiefenstruktur der Raumordnungslogik, die Nicholsons Bezeichnungssystem zugrunde liegt. Grenzen erfüllen dort nicht die Funktion einer apodiktischen Trennlinie, sondern verweisen auf eine Zukunft, in der differente Räume potenziell vereinheitlicht werden können. In der lexikalisch-semantischen Grenzenlosigkeit sprachlicher Zeichen drückt sich die strukturelle Grenzenlosigkeit der Raumordnungslogik aus, die dieser Verwendung von Zeichen zugrunde liegt. Diese Raumordnungslogik folgt dem Prinzip der Alterität und erfüllt die Kriterien eines sog. <Raumkonzeptes>, in dem Nicholson eine bestimmte Vorstellung von der räumlichen Ordnung seiner Welt entwickelt.

2.2.3 Die Grenze der Textwelt

Mit Blick auf die raumsemantische Struktur des Filmes bedeuten die aus der obigen Analyse getroffenen Beobachtungen Folgendes: In der Topografie des japanischen Gefangenenlagers kollidieren zwei metaphorische Räume, die sich als kulturrationale Identitätsräume ausmachen lassen (<britisch> vs. <japanisch>). Diese Identi-

26 Silver/Ursini 1992: 146. Die Tatsache, dass beide sich gegenseitig als <mad> bezeichnen, biete Anlass dafür, trotz inhaltlicher Unterschiede Gemeinsamkeiten zu erkennen, vgl. auch Phillips 2006: 247.; Santas 2012: 8.

tätsräume wiederum lassen sich als metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne verstehen und werden von Nicholson und den Figuren seines Umfeldes jeweils unterschiedlich semantisiert. Auch wenn beiden metaphorischen Räumen jeweils dichotome Merkmalsbündel anhaften, verstehen die Figuren unter <Dichotomie> strukturell etwas anderes. Die Begriffe, die sie verwenden, sind zwar dieselben, verweisen jedoch auf unterschiedlich Denotate der außersprachlichen Wirklichkeit. Die Grenzen, die im alienen Raumkonzept als relevant erachtet werden (Freund vs. Feind, Sieger vs. Besiegter), sind für Nicholson bedeutungslos. Und die Räume, zwischen denen sein Umfeld eine strukturelle Trennlinie verortet, bilden für ihn Varianten, zwischen denen ein skalarer Übergang möglich ist.

Zwischen den Raumkonzepten der Alienität und der Alterität besteht folglich ein strukturell relevanter Unterschied. Dieser Unterschied geht auf eine jeweils unterschiedliche Bedeutung von <Grenzen> zurück. Für die einen bedeuten <Grenzen> Trennlinien (Alienität), für den anderen einen potenziellen Übergang (Alterität). Der Konflikt, der aus diesem strukturellen Unterschied resultiert, ist damit auch ein sprachlicher. In beiden Raumkonzepten operieren die Figuren mit ein und denselben Begriffen, meinen mit diesen Begriffen jedoch unterschiedliche Dinge. Den Figuren selbst ist dieser Konflikt als solcher nicht bewusst, sondern offenbart sich erst auf der Ebene des Textes. <Raumkonzepte> sind folglich Phänomene, die nicht der diegetischen Wirklichkeit angehören, weil sie nicht von den Figuren bewusst markiert werden. <Raumkonzepte> sind auf einer – bildlich betrachtet – höheren Ebene anzusiedeln, beschreiben Bauelemente der Textwelt selbst, die sich wiederum aus unterschiedlichen Perspektiven auf diese Textwelt speisen. Der Konflikt, der sich in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* anbahnt, ist also in erster Linie ein struktureller Konflikt, ein Konflikt um die Bedeutung von Grenzen und Grenzverläufen und ein Konflikt um die Bedeutung von Wörtern, die mit diesen Grenzverläufen in Verbindung stehen.

Einen Hinweis für diese Interpretation liefert ein Blick in die Ausgestaltung dieses Konfliktes. Gleich zu Beginn wird über die Kollision von Blickachsen deutlich gemacht: Mit Nicholson und Saito treffen nicht nur zwei Figuren mit einer inhaltlichen Meinungsverschiedenheit aufeinander, sondern im übertragenen Sinne zwei unterschiedliche Weltbilder, in denen <Grenzen> jeweils unterschiedlich funktionalisiert werden.²⁷ Mit dem Close Up von Saito steht auch filmisch der unvereinbare Widerspruch zwischen Gegensätzen in Verbindung (Abb. 3). Seine Perspektive ist organisiert über ein Schuss-Gegenschuss-Muster, in dem zwei Kameraeinstellungen gegenübergestellt werden, die sich nicht verändern. Mit dem Close Up von Nichol-

27 Auch Ruppert und Williams terminieren den Konflikt zwischen Nicholson und Saito über die Kollision von Blicken, so wie auch generell die Kollision von Blicken als Momente des Misstrauens und Beobachtens gedeutet werden könnten, vgl. Ruppert 2008: 56; Williams 2014: 149f. Über eine rein dramaturgische Analyse dieser Konfliktsituation jedoch gehen beide nicht hinaus. Damit übersehen sie auch den Umstand, dass hinter diesem Streit eine strukturelle Auseinandersetzung zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Denkfiguren stattfindet.



3 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAJ: Blick-Kollision
<Saito-Nicholson>
(T1-Ch.2, 00:09:54)



4 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAJ: Blick-Kollision
<Nicholson-Saito>
(T1-Ch.2, 00:09:52)

son hingegen steht der filmische Schuss-Gegenschuss im Zeichen der Veränderung (Abb. 4). Hier verändern sich die Referenzbilder, auf die sein Blick jeweils fällt. Sie werden seiner Perspektive förmlich angepasst und in die Idee von potenzieller Gleichheit überführt: Das, was fremd und bedrohlich scheint (Kriegsgefangenschaft), beginnt unter dieser Perspektive seine Fremdheit zu verlieren.

Was hier über die Kollision von Blicken vorweggenommen wird, eskaliert bald in einem handfesten Streit, bei dem sich Nicholson und Saito unerbittlich gegenüberstehen. Wie eine unheilvolle Vorankündigung auf diesen Streit lässt sich das Gewitter deuten, das sich mit lautem Donnern aus der Ferne bereits ankündigt und wenig später über dem Schauplatz niedergeht. Grundsätzlich stellt das Gewitter eine klimabedingte Umwälzung zwischen zwei verschiedenen erwärmten Luftschichten dar, ist hier also das Sinnbild für eine explosive Spannungsentladung, der ein strukturumwälzendes Potenzial innewohnt – eine Gedankenfigur, die im übertragenen Sinne auch auf die Struktur der Textwelt zutrifft. Das Gewitter verweist also nicht nur auf eine tatsächliche, sondern auch metaphorische Kollision. Wie zwei unterschiedlich aufgeladene Luftschichten prallen in den obigen Kameraeinstellungen zwei Weltbilder aufeinander, die nicht miteinander zu vereinbaren sind. Die Folge dieses Aufeinanderprallens: Umwälzung, Chaos und Neuordnung – eine Strukturformel, die vergleichbar auch auf die Struktur der weiteren Erzählung zutrifft.²⁸

28 Das Gewitter als ein klimatisches Phänomen der Spannungsentladung hat Lean offenbar nachhaltig fasziniert. Denn auch in *A PASSAGE TO INDIA* tritt es als ein filmisches Zeichen auf – ein Zeichen, das auf eine strukturelle Kollision hindeutet. In diesem Sinne kann das <Wetter> als ein erzählerischer Verweisort gedeutet werden, an dem strukturelle Prozesse sichtbar werden und an die Oberfläche der Textwelt gelangen. In Anlehnung an die Überlegungen von Frisch (2018) erfüllt die

Unter diesen Gesichtspunkten kann auch der Streit um den Geltungsbereich der Genfer Konvention, der kurze Zeit später zwischen Nicholson und Saito entbrennt, als ein struktureller Konflikt gedeutet werden, als ein Konflikt um die Bedeutung von Begriffen und die Frage danach, wo diese Bedeutung Gültigkeit hat. Auch wenn Japan die Genfer Konvention in Tat und Wahrheit niemals unterschrieben hat, geht Nicholson wie selbstverständlich davon aus, dass ihre Norm auch hier in der Gefangenschaft uneingeschränkt gültig ist. Ohne jeden Anflug von Verunsicherung unterrichtet er Saito über dessen Pflichten als militärischer Sieger und weist ihn bestimmt darauf hin, dass körperliche Arbeit für Offiziere in Kriegsgefangenschaft von der Genfer Konvention untersagt ist. Mit der unausgesprochenen Prämisse, dass die Regeln und Verbote der Genfer Konvention auch hier Gültigkeit besitzen, semantisiert Nicholson die Fremde als einen Ort, in dem vermeintlich widerstandslos die eigenen Vorstellungen von Ordnung, Zivilisation und Norm eingefordert werden können. Der Status der Kontradiktion ist für Nicholson nur ein vorübergehender: «Then we have the opportunity to introduce it.» (T1-Ch.5, 00:19:00)

Vollkommen anders hingegen gestaltet sich die Vorstellung von Recht und Unrecht bei Colonel Saito. Saito akzeptiert die Genfer Konvention nicht und rechtfertigt diese Nicht-Akzeptanz mit dem Status der Gefangenschaft: «English prisoners! Notice I do not say English soldiers. From the moment you surrendered, you ceased to be soldiers.» (T1-Ch.6, 00:20:29) Zwischen dem Status <prisoners> und <soldiers> besteht nach Ansicht von Saito eine manifeste Grenze. Weder kann zwischen beiden Status verhandelt werden noch ist es in seinem Weltbild möglich, beiden gleichzeitig anzugehören («From the moment [...]» (T1-Ch.6, 00:20:34)). Saito spricht den englischen Soldaten den Rechtsanspruch auf Gleichbehandlung oder gar das Recht auf die Forderung anderer Norm- und Wertmaßstäbe ab: «You speak to me of code? What code? [...] What do you know of the soldier's code?» (T1-Ch.6, 00:27:07) Der Denkfigur des <Sowohl-als-auch> (Nicholson) steht die des <Entweder-oder> unvereinbar gegenüber.

Der Konflikt zwischen Nicholson und Saito ist damit vor allem auch ein sprachlicher: ein Konflikt um die Bedeutung von Begriffen und die Grenzen, in denen diese Bedeutung jeweils gilt oder nicht gilt. Dass es sich beim Streit um diese Grenzen von Bedeutung gerade um das Verständnis des Wortes <code> dreht, hat damit einen meta-ironischen Mehrwert. Mit dem Begriff <code> wird an sich bereits die Frage nach der Bedeutung von sprachlichen Zeichen aufgeworfen, die letztlich nichts anderes als ein <code> sind. Der Streit um den Begriff <code> findet also nicht

filmische Darstellung des Wetters die Funktion eines dramaturgischen Vorverweises: «Oft kündigt sich ein Konflikt in Witterungen an, noch bevor er den Figuren bewusst ist.» (Frisch 2018: 167) Auch McKim argumentiert weiter, dass die erzählerische Funktion von Wetterphänomenen oft über eine «atmospheric identification» (McKim 2013: 12) hinausreiche, und untersucht vor allem die Kategorie des sog. «unusual weather» (ibd.), in die auch das Gewitter in der Funktion einer Spannungsentladung fällt.

nur auf der diegetischen Ebene zwischen Nicholson und Saito statt, sondern auch auf der Ebene der Textwelt. Es herrscht nicht nur Uneinigkeit darüber, was mit welchen sprachlichen Zeichen jeweils gemeint ist, sondern auch Uneinigkeit über den Zeichenbegriff selbst (<code>). Sprachliche Polysemie ist hier also Ausdruck struktureller Verschiedenheit. Eine vergleichbare Kommunikationsstörung entsteht auch kurze Zeit später, als Nicholsons Soldaten irritiert darüber sind, wie ihr Colonel die angebliche Unrechtmäßigkeit eines Fluchtversuches legitimiert: «I didn't quite follow you. You intend to uphold the letter of law, no matter what it costs?» (T1-Ch.5, 00:18:55) Wie bereits in Nicholsons Auseinandersetzung mit Saito findet auch hier der Streit um die Auslegung von Begrifflichkeiten auf einer Metaebene statt. Dabei verweist der Begriff <letter>, mit dem beide Parteien jeweils unterschiedliche Denotate bezeichnen, auf den Vorgang der Bezeichnung selbst (etwa in der Übersetzung <Buchstabe>) und verortet die Konfliktlinie der Erzählung in einem Streit um <codes> und <letters>, spricht: einem Streit um <Bedeutung>.²⁹

Von diesem Standpunkt aus betrachtet entwickelt sich der zentrale Konflikt in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* also zwischen zwei Zeichensystemen, zwischen zwei Raumkonzepten, denen jeweils unterschiedliche Grenzauffassungen zugrunde liegen. Aus diesen unterschiedlichen Grenzauffassungen entsteht sprachliche Polysemie, aus der wiederum Irritation, Missverständnisse und Unverständnis hervorgehen. Die Bedeutung von Wörtern wird im Kontext unterschiedlicher Raumkonzepte jeweils unterschiedlich ausgelegt, ohne dass sich die Figuren dieser Kommunikationsstörung allerdings bewusst sind. Sie streiten um Inhalte, ohne dabei zu bemerken, dass auch die Begriffe, mit denen sie ihren Streit führen, ihrem Wesen nach unterschiedlich sind. Lediglich Clipton bemerkt an einer Stelle diese Kommunikationsstörung, als er die vorsichtige Vermutung äußert: «Perhaps Colonel Nicholson defines the word differently.» (T1-Ch.4, 00:17:22) Was Nicholson unter Begriffen wie <Recht>, <Zivilisation> oder <Vernunft> versteht, bedeutet für sein Bataillon das diametrale Gegenteil. Was für die einen <unrechtmäßig> heißt, verweist für den anderen auf ein vollkommen anderes Denotat der außersprachlichen Wirklichkeit; und was für die einen <fremd> ist, muss es für den anderen nicht ewig bleiben.

29 Auch Silver und Ursini bemerken an dieser Stelle, dass der Begriff <code> in mehrfacher Hinsicht bedeutungstragend ist. So stünden sich auf der einen Seite zwei Figuren gegenüber, die unter dem normativen Code-Begriff vollkommen unterschiedliche Dinge verstehen. Auf der anderen Seite werde der Begriff an sich – und dies zeige sich besonders gegen Ende des Filmes – derart überhöht, dass seine Inhalte schlussendlich marginalisiert würden: «It is his own escape from reality [...]. The code is even more important than the war and the Imperial orders.» (Silver/Ursini 1992: 147) Dass dieser Beobachtung allerdings ein allgemeines Prinzip zugrunde liegt, bei dem in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* generell die Frage nach der Bedeutung von Begriffen und den Grenzen des Bezeichnens gestellt wird, bleibt ungesehen. Wörter und Begriffe sind <filmische Zeichen>, mit denen die Figuren über ein Codesystem reflektieren, das der filmischen Erzählung selbst zugrunde liegt.

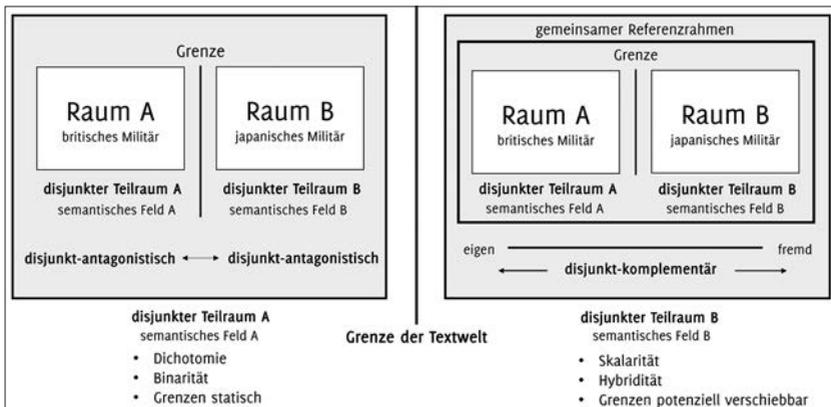


Schaubild 3 Sujetlose Ebene in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI

Mit diesem sprachlich-lexikalischen Konflikt zeigt sich also auch die Grenze der Textwelt als eine Grenze zwischen zwei Zeichensystemen. Im Gegensatz zu allen anderen Grenzen (<Großbritannien vs. Japan, vernünftig vs. unvernünftig etc.) besteht diese Grenze unabhängig von der Perspektive ihrer Figuren. Sie verortet sich auf einer Ebene oberhalb der inhaltlichen Konfliktlinien und trennt die beiden Raumkonzepte (Alienität und Alterität) als metaphorische Räume. In dieser Logik bilden folglich die Raumkonzepte selbst wiederum einander disjunkte Teilräume, die sich über binäre Merkmalsbündel (Dichotomie vs. Skalarität, Alienität vs. Alterität) voneinander unterscheiden: An der Grenze der Textwelt prallen zwei Weltbilder aufeinander, in denen die diegetische Welt nach jeweils unterschiedlichen Mustern strukturiert wird (Schaubild 3). Die Figuren sind sich uneinig darüber, wo welche Grenzen verlaufen, welche Bedeutung diese Grenzen tragen und mit welchen Begriffen diese Bedeutung ausgedrückt wird. Das bedeutet also auch: Welche Bewegung jeweils als <Ereignis> klassifiziert wird, hängt von der Perspektive der Figuren ab und ihrer Vorstellung von Norm und Verbot. Mit Blick auf die Terminologie, die der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird, bedeuten solche Bewegungen <Bewegungen 2. Ordnung>, weil sie abhängig von der strukturellen Bezugsgröße (Raumkonzept) sind, in der sie jeweils stattfinden. Aus der Perspektive des Textes hingegen findet die Ereignisetablierung dort statt, wo die Grenze der Textwelt überschritten wird (Bewegung 1.Ordnung).

Ein Rückblick in die einschlägige Forschung zu THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI macht also spätestens hier deutlich: Den Konflikt des Filmes über einen Streit zwischen verschiedenen Standpunkten zu beschreiben (Clash of wills), greift aus mehreren Gründen zu kurz. Zum Ersten werden in der Gedankenfigur des <Clash of wills> inhaltliche Standpunkte als weitgehend feste Entitäten verstanden. Mit dieser

Interpretation übersieht man allerdings die Ironie, mit der gerade diese Idee determiniert wird. «Grenzen» sind in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* keine eindeutigen Phänomene, sondern können je nach Situation unterschiedlich ausgelegt werden, bedeuten hier eine manifeste Trennlinie, dort einen potenziellen Übergang. Zum Zweiten legt die Interpretation vom «Clash of wills» die Vermutung nahe, dass die Grenzen des Krieges für den Film weitgehend irrelevant sind. Allerdings hat sich auch hier gezeigt: Die Grenzen des Krieges (Freund vs. Feind) sind für den Konflikt der Handlung nicht irrelevant, sondern in Folge der unterschiedlichen Perspektiven, unter denen sie relevant gemacht werden, vielmehr vage und uneindeutig. Nicht für jede Figur ist jede Grenze relevant; nicht für jede Figur ist das Andere gleichbedeutend mit dem Fremden und nicht für jede Figur liegt im Gegensatz ein bis in alle Zukunft unauflösbarer Widerspruch.

Unter diesen Gesichtspunkten übernimmt folglich die «Perspektive» eine strukturbildende Funktion für die Textwelt. «Perspektiven» sind dort von Bedeutung, wo mit ihnen topografische Räume unterschiedlich semantisiert werden. Gleichzeitig spielt die Perspektive allerdings auch dort eine Rolle, wo sie von der Kamera adaptiert wird und die Art und Weise der filmischen Darstellung bestimmt, nicht explizit markiert, sondern subtil und unmarkiert. Im «perspektivierten Raum» wird dem Zuschauer eine Welt präsentiert, die durch die Wahrnehmungsbille ihres Protagonisten gefiltert ist. Nicholson's Grenzvorstellungen avancieren hier zur Ordnungslogik des Filmbildes, bestimmen die Bewegungen der Kamera und ihre Darstellung der diegetischen Welt.

Ein vorläufiges Fazit aus der Analyse von *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* lautet daher: Nicht nur «Räume» und «Grenzen» übernehmen eine zentrale Funktion bei der Terminierung des Konfliktes, sondern vor allem auch die «Perspektiven», unter denen «Räume» und «Grenzen» höchst unterschiedlich bewertet werden – eine Beobachtung, der in der Forschung zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Silver und Ursini beispielsweise konstatieren lediglich am Rande, dass Lean eine Diversität verschiedener Blickwinkel erzeuge, bei der die Stimmung der Figuren die Konzeption des Filmbildes berühre. Mit dieser «Subjektivierung» würden «character», «emotion» und «camera» miteinander gekoppelt: In der Art und Weise, wie die Kamera die Figuren zeige, würden sich auch deren Charaktere, deren Zugang zur Welt offenbaren.³⁰ Einen Schritt weiter geht hier Moraitis. Sie unterstellt der Verwendung von «Ton» und «Musik» in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* eine psychologisierende Funktion. Die Wahrnehmung der Hauptfigur entferne sich immer weiter von der Realität und auch die Geräuschkulisse der diegetischen Welt folge schließlich der

30 Silver und Ursini erkennen zwischen Saito und Nicholson Parallelen, die sich aus ihrer Position in Innenräumen ableiten ließen. Beispielhaft dafür ist ihre Analyse der beiden Spiegelsequenzen in Saitos Hütte, deren veränderte Raumordnung (Sitzpositionen von Saito und Nicholson) auf Gemeinsamkeiten hindeute, die von den Figuren selbst zunächst unbemerkt bleiben, vgl. *ibd.*: 147ff.; Santas 2012: 14.

subjektiven Wahrnehmung von Nicholson³¹ – ein Befund, der mit dem Konzept des <perspektivierten Raumes> weiter ausgeschärft werden kann.

Ein Blick in die Forschung also zeigt: Die Bedeutung der <Perspektive> für THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI ist noch nicht systematisch erfasst worden. Zwar lassen sich in einigen Abhandlungen Einzelbeobachtungen finden, die eine – wie auch immer gestaltete – Verknüpfung zwischen der Innenwelt der Figuren und der Komposition des Kamerabildes nahelegen. Diese Beobachtungen werden jedoch in keinen systematischen Zusammenhang gestellt, in der die <Perspektive> auch für die Terminierung des Konfliktes eine Rolle spielt. Gerade hierin jedoch besteht das Potenzial der <Perspektive>. Anstatt den Konflikt im Persönlichen zu verorten, ermöglicht eine zusammenhängende Analyse von Räumen und ihren Perspektiven den Konflikt als einen strukturellen kultursemantischen Konflikt zu verstehen: als einen Konflikt zwischen Alienität und Alterität.

Für die Analyse der weiteren Handlung (subjethafte Ebene) stehen also folgende Fragen im Mittelpunkt: Wo finden <Grenzaushandlungen> statt, mit denen die Ordnung des alienen oder die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes tangiert wird? Welche Auswirkungen haben diese Grenzaushandlungen auf die Struktur der Textwelt? Und schließlich: Wann und in welchem Kontext können <Räume> als <perspektivierte Räume> identifiziert werden und welche Bedeutung haben diese <perspektivierten Räume> für die Erzählung?

2.3 Die subjethafte Ebene: Die Ironie der Bedeutungsverschiebung

2.3.1 Kollision und rhetorische Vertauschung: Die Strategien von <Eigen- und Fremdsetzung>

Die Ordnung der Textwelt in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI ist strukturiert über zwei diametral verschiedene Weltbilder: Der Überzeugung, Grenzen übernehmen die Funktion apodiktischer Trennlinien (Alienität), steht die Vorstellung entgegen, Differenzen bilden lediglich vorläufige Widersprüche (Alterität), die in Zukunft potenziell aufgelöst werden können. Mit der Situation der Kriegsgefangenschaft wird dieser strukturelle Konflikt schließlich zu einem existenziellen. Dabei übernimmt

31 Vgl. Moraitis 2004: 71ff. Neben dieser Beobachtung gelingt es Moraitis, <Ton> als eine Interpretationsquelle zu etablieren, die vor allem dort erzählerischen Mehrwert gewinnt, wo sie gekoppelt wird an Figuren und Figurenwahrnehmung. Beispielhaft hierfür ist ihre audiovisuelle Analyse der Sequenz, in der Shears' Wahrnehmung auf der Flucht aus dem Camp als Halluzination ausgegeben wird (siehe T1-Ch.11, 00:43:54). Die Tonspur adaptiere Shears' halluzinatorische Wahrnehmung und lasse sich damit auf eine Perzeptionslogik ein, die sich kurze Zeit später als das Produkt einer krankhaften Geisteshaltung erweisen soll – eines von vielen weiteren Beispielen, in denen Moraitis eine in weiten Teilen sehr detailreiche und konsistente Analyse eines filmischen Elements unternimmt, das mit Blick auf andere Forschungsdesigns vergleichsweise stiefmütterlich behandelt wird.

die Architektur des japanischen Gefangenlagers eine zentrale raumsemantische Funktion, vor allem dort, wo der Handlungsraum, in dem dieser Konflikt ausgetragen wird, als ein Ort der Geschlossenheit und Abgeschlossenheit gezeichnet wird: «There is no barbed wire. No stockade. No watchtower. They are not necessary. We are an island in the jungle.» (T1-Ch.3, 00:12:31) Wenngleich sich diese Einschätzung von Saito später mit Shears' Flucht als falsch erweisen soll, wird das japanische Gefangenlager als ein hermetisch geschlossener Raum entworfen. Die innere Ordnung dieses Raumes ist unberührt von äußeren Einflüssen, nimmt umgekehrt aber auch selbst keinen Einfluss auf einen außerhalb dieser Ordnung befindlichen Bereich. Der Konzeption des Schauplatzes liegt folglich die Unmöglichkeit zugrunde, dass eine von außen einwirkende Ordnung die innere beeinflusst; ebenso wenig wie die innere Ordnung sich am Maßstab einer äußeren Wirklichkeit messen lassen muss. Mit dieser Beobachtung avanciert der topografische Schauplatz des Gefangenlagers zu einem Symbolraum, in dem nicht nur um die konkrete Norm des Schauplatzes, sondern im übertragenen Sinne auch um die Ordnung der Textwelt gestritten wird. Diese Ordnung ist für ihre Figuren alternativlos. Das alteritäre und aliene Raumkonzept stehen sich unter diesen Gesichtspunkten also nicht nur unvereinbar, sondern auch obligat kontradiktorisch gegenüber. Der unbedingte Wille, die eigene Vorstellung von Herrschaftslegitimität durchzusetzen, ist gleichbedeutend mit dem Willen nach Überleben. So wie die Grenzen des Schauplatzes die Grenze zwischen Leben und Tod symbolisieren, ist auch die Ordnung des Schauplatzes selbst für ihre Figuren die einzig denkbare und wirkliche. Sie wird nur unterschieden von der Nicht-Ordnung, respektive dem Tod.³²

Unter diesen Gesichtspunkten übernimmt die Architektur des Schauplatzes eine dramaturgische Funktion für die Handlung. Der Zuschauer wird zu Beginn des Filmes mit einer Welt konfrontiert, die strukturiert ist über den Konflikt zweier Raumkonzepte. Die Eskalation dieses Konfliktes ist unausweichlich. So wie die Figuren das Gefangenlager physisch nicht verlassen können, bleibt auch der Konflikt sinnbildlich in ihm gefangen. In der Analogie eines «Druckkessels» provoziert die Architektur des Schauplatzes unweigerlich die Eskalation, weil sie den Konflikt, der in ihr «brodet», nicht entweichen lässt und ihre Figuren dazu zwingt, Grenzen auszuhandeln und das eigene Weltbild gegenüber dem anderen durchzusetzen.

Mit Blick auf diese dramaturgische Ausgangslage findet «Bewegung» im Sinne einer Lotmanschen Grenzüberschreitung zunächst nicht statt, jedenfalls nicht an der

32 Die Grenze des Dschungels wird zur Grenze zwischen Leben und Tod («Escape is impossible. You would die.» (T1-Ch.3, 00:12:11)) und die Flucht aus dem Gefangenlager wird zur Flucht aus der Realität. Auch Moraitis merkt an, dass vor allem mit der ausladenden Eingangssequenz die Natur als ein prinzipiell lebensfeindlicher und fremder Antagonist klassifiziert wird, der in einem dichotomen Widerspruch zum Mensch-Sein stehe. Diese anfängliche Einschätzung jedoch erweise sich im Laufe des Filmes als falsch, sodass sich schließlich auch die filmische Darstellung der Natur als das mentale Produkt ihrer Figuren entpuppe, vgl. Moraitis 2004: 54f.; 67f.

Oberfläche. Weder Nicholson noch Saito, respektive eine Figur des alienen Raumkonzeptes ist dazu bereit, von ihrem jeweils eigenen Weltbild Abstand zu nehmen. Im Gegenteil: Aus der anfänglichen Diskussion um die Geltungsberechtigung der Genfer Konvention entwickelt sich ein wechselseitiges Kräfteingen, bei dem sich beide Parteien provokant unnachgiebig zeigen – koste es auch das eigene Leben, das von Schutzbefohlenen oder den Erfolg beim Bau der Brücke. Auf einen zweiten Blick allerdings liegt gerade dieser oberflächlichen Bewegungslosigkeit ein Sonderfall von «Bewegung» zugrunde, der sich nicht als Bewegung im Sinne einer Ortsveränderung, sondern als Bewegung im Sinne einer Zuspitzung der Konfliktlage versteht. Nicholson, der unerschütterlich seine Idee von zivilisatorischer Fortschrittlichkeit durchzusetzen versucht, sieht sich einem japanischen Führungsregiment gegenüber, das ebenso bedingungslos das Projekt des Brückenbaus vorantreiben will. Beide Prinzipien jedoch schließen sich – vorerst zumindest – gegenseitig aus und sind dem jeweils anderen gegenüber unnachgiebig. Die Konsequenz aus diesen zwei strukturell widerstreitenden Kräften ist – bildlich gesprochen – die Zuspitzung des Konfliktes und die Verdichtung der Grenze der Textwelt. Die Architektur des topografischen Schauplatzes wirkt damit wie ein dramaturgischer Katalysator. Wie ein Druckkessel heiße Luft komprimiert, verdichtet hier die Architektur des Schauplatzes den Konflikt, lässt den Figuren keinen «Raum», diesem Konflikt zu entweichen, und provoziert – von der Oberfläche aus betrachteten – Stillstand. In der Tiefenstruktur dieses Stillstands jedoch zeigt sich «Bewegung» in Gestalt von Radikalisierung. Mit jeder Minute der filmischen Erzählung wächst der Druck im Gefangenenlager; und mit jeder Minute der filmischen Erzählung zeigen sich die Konfliktparteien unnachgiebiger, wohingegen die Bereitschaft zur Durchsetzung des jeweils eigenen Weltbildes stetig wächst.

Ein semiotischer Verweis auf diesen «Kompressionsdruck», unter dem sich die Grenze der Textwelt – bildlich gesprochen – verdichtet, ist die Festsetzung von Nicholson in einer hölzernen Kiste. Nachdem Nicholson unmissverständlich und beinahe provokant unnachgiebig zu verstehen gegeben hat, dass er nicht dazu bereit sein wird, von den Geltungsansprüchen der Genfer Konvention zurückzutreten, lässt Saito ihn des Nachts in eine kleine Holzkiste einsperren, in der Nicholson sich weder aufrichten, ausstrecken noch umwenden kann. Mit dieser räumlichen Einschränkung von Bewegungsfreiheit erhöht Saito den Nachdruck seines Herrschaftsanspruchs. Die hölzernen Wände des Innenraums der Kiste sind die symbolhafte Zurschaustellung der Grenzen der Akzeptanz, die Nicholson mit seinen unverhohlenen Forderungen aus Saitos Perspektive überschritten hat. Nicholson wird hier also nicht nur faktisch, sondern auch sinnbildlich «in seine Grenzen» verwiesen: So limitiert seine Bewegungsfreiheit ist, so unnachgiebig zeigt sich Saitos Befehlsgewalt.³³

33 Bezeichnenderweise betitelt Shears die hölzerne Kiste, in die Nicholson gesperrt wird, als «oven» (T1-Ch.7, 00:30:38). Und in der Tat: Die Konstruktion der Front und die Art und Weise, wie diese zu öffnen ist, erinnert wirklich an die Bauform eines Backofens.

Mit diesen Beobachtungen avancieren räumliche Grenzen zu symbolischen. Die hölzernen Innenwände der Kiste verweisen auf die inhaltliche Zuspitzung des Konfliktes und die Unnachgiebigkeit beider Konfliktparteien. Dabei übernimmt jedoch nicht nur die physische ‹Grenze›, sondern auch die Beschaffenheit der diegetischen Welt, respektive das Klima eine besondere raumsemantische Funktion. Wie bereits das Gewitter auf eine strukturelle Kollision hingedeutet hat (Grenze der Textwelt), fällt auch der gleißenden Sonne und dem tropischen Klima ein semiotisches Verweispotenzial zu. Die Mittagssonne, die in ihrem Zenit direkt auf das Gefangenenlager niederscheint, lässt den Widerstand gegen die herrschende Norm der japanischen Herrschaft zur Probe auf Leben und Tod werden. Die britischen Offiziere, die sich weigern, körperliche Arbeiten zu verrichten, kollabieren in der sengenden Mittagshitze, fallen nacheinander in Ohnmacht und setzen mit ihrem Widerstand gegen Saito ihr Leben aufs Spiel. Und auch für Nicholson bedeutet die Mittagshitze eine lebensgefährliche Bedrohung. Die hölzerne Kiste, in der er festgehalten wird, heizt sich wie ein Glutofen auf, der körperliche Druck auf Nicholson erhöht sich und konfrontiert ihn mit den vermeintlich unnachgiebigen Grenzansprüchen seines Kontrahenten. Kurzum: In der Mittagssonne wird das japanische Gefangenenlager für die britischen Soldaten zu einem lebensbedrohlichen Schauplatz, physisch und raumsemantisch. Mit der Mittagssonne intensiviert sich nämlich nicht nur das Klima, sondern im übertragenen Sinne auch die Durchsetzungspotenz derjenigen Norm, die an diesem Schauplatz herrschaftsberechtigt ist.³⁴

Der Raum des japanischen Gefangenenlagers stellt sich unter diesen Gesichtspunkten als ein symbolischer Verweisraum dar, in dem die Elemente der diegetischen Welt auf die Grenzen und Grenzverläufe der herrschenden Norm verweisen. Die unerträgliche Hitze der Mittagssonne, die bis in das Innere der hölzernen Kiste dringt, veranschaulicht und intensiviert den Deutungsanspruch der japanischen Befehlsgewalt, deren Machtanspruch nicht nur über Regeln und Waffen, sondern – verkürzt gesprochen – selbst über die natürliche Beschaffenheit der Topografie evokiert wird.³⁵

Mit Blick auf diese Befunde findet ‹Bewegung› im Sinne eines Grenzübertritts nicht statt. Im Gegenteil sogar: Die Festsetzung Nicholsons sowie sein unnachgiebiger Widerstand sind Ausdruck einer verhärteten Konfliktlinie, an der keine der beiden Parteien einlenkt, nachgibt oder zu Verhandlungen bereit scheint. Mit Nicholson und Saito treffen zwei widerstreitende Charaktere aufeinander, deren

34 Mit Blick auf die Forschung zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* ist Phillips der einzige, der im Kontext von Nicholsons Folter die Sonne als ein wirkungsstarkes Element klassifiziert, vgl. Phillips 2006: 247. Über diese Feststellung hinaus stellt Phillips jedoch keine weiteren Überlegungen zur narrativen Funktion des Klimas an.

35 Dass die Sonne, respektive das Klima eine wichtige Funktion im Rahmen der Erzählung übernimmt, lässt allein die Anzahl derjenigen Einstellungen vermuten, in denen Sonne oder Hitze explizit thematisiert und von der Kamera raumfüllend inszeniert werden.

Machtansprüche sich in der Denkfigur einer <balance of power>³⁶ gegenseitig kompensieren. Mit der Erhöhung von Druck geht die Erhöhung von Widerstand einher und umgekehrt, sodass schlussendlich jedwede Aktion im Stillstand enden muss, weil ihr ein ebenso starker Widerstand entgegenwirkt. Je weiter Saito den Druck auf Nicholson erhöht, desto unnachgiebiger und prinzipientreuer gibt sich dieser. Mit beharrlicher Duldsamkeit erträgt Nicholson jede Drohung und körperliche Folter, hält jeder noch so unerträglichen Belastung stand und lässt sich selbst dann nicht von seinem Vorhaben abbringen, als Saito mit der Erschießung seines gesamten Offiziersstabes droht. Weder Nicholson noch Saito treten vom Deutungsanspruch ihres Weltbildes zurück oder zwingen den anderen zum Überschreiten einer Grenze, deren Überschreiten ein Ereignis im Lotmanschen Sinne konstituiert. Die Grenze der Textwelt bleibt unberührt, auf einen ersten Blick zumindest.

Auf einen zweiten Blick jedoch hat sich herausgestellt: Obwohl an der Oberfläche Stillstand herrscht, sind strukturelle Kräfte wirksam. Sie haben Einfluss auf den Verlauf des Konfliktes und die Beschaffenheit der Konfliktlinie. Wie durch einen von beiden Seiten einwirkenden Kompressionsdruck verdichtet sich – bildlich gesprochen – die molekulare Struktur der Grenze der Textwelt. Ihre Überschreitbarkeit wird mit jedem Moment unwahrscheinlicher, ein Überschreiten hingegen immer krisenbehafteter, weil der Preis dafür auf beiden Seiten (für Nicholson wie für Saito) immer höher wird. Verkürzt gesprochen bedeutet <Bewegung> hier also nicht <Versetzung>, sondern <Einsatz von Kraft>. Der Konflikt zwischen Nicholson und Saito hat sich damit verändert, ohne dass die konflikttragende Grenze selbst verschoben oder überschritten wurde. Beide sind nun zum Äußersten bereit, ihre Auseinandersetzung spitzt sich mit jedem Moment weiter zu und die Prinzipien, an denen sich der Konflikt entzündet, werden schließlich selbst zum Prinzip. Aus einer inhaltlichen Meinungsverschiedenheit ist ein Konflikt um abstrakte Positionen geworden, ein Konflikt um das <Recht-Haben>, bei dem die Mittel, mit denen dieses Recht jeweils durchgesetzt wird, zweitrangig geworden sind.

Mit dieser Beobachtung zeichnet sich hier also ein Sonderfall von Bewegung ab, der mit Lotmans Begriffen nur bedingt darstellbar ist. Dennoch ist diese Bewegung von struktureller Bedeutung, weil sie Auswirkungen auf die Beschaffenheit der ordnungsbildenden Grenze der Textwelt hat. Eine Lösung kann hier die Idee von der <Bewegung 2. Ordnung> bieten. Im Gegensatz zum Grenzübertritt (Bewegung 1. Ordnung) beschreibt eine <Bewegung 2. Ordnung> eine Verschiebung von Bedeutung. Diese Verschiebung wiederum hat Auswirkungen auf die Grenze der Textwelt und führt – wie in diesem Fall – zu einer Radikalisierung und Zuspitzung des Konfliktes. Der Ort, an dem <Bewegung> hier stattfindet, ist also nicht die Ebene der Textwelt, sondern das Raumkonzept der Alterität. Hier findet <Bewegung> in Form von Bedeutungsverschiebung statt. Getreu dem Motto <das, was heute fremd erscheint,

36 Siehe hierzu auch Ruppert 2008: 57; Santas 2012: 16f.

muss es morgen schon nicht mehr» bedeutet dieses Motto nämlich auch umgekehrt: Das, was man heute noch für bekannt und vertraut hält, kann bald schon fremd sein. Wo sich Nicholsons Perspektive zu Beginn noch aus der Überzeugung speiste, im japanischen Gefangenenlager auf lediglich «vorläufige Fremdheit» zu stoßen («Then we have the opportunity to introduce it.»), muss er sich zunehmend häufig die Frage stellen, ob Saito nicht doch ein kontradiktorischer Antagonist, ein unbeherrschbarer Widersacher ist. Mit der sukzessiven Zuspitzung des Konfliktes korrigiert Nicholson seine ursprüngliche Einschätzung in ihr Gegenteil: «That man is the worst commanding officer I've ever come across. Actually, I think he's mad.» (T1-Ch.10, 00:38:41) Dort, wo Nicholson bei seiner Ankunft noch potenzielle Gemeinsamkeiten vermutet hat, muss er nun feststellen: der Wertemaßstab, der Saitos Entscheidungen zugrunde liegt, ist von seinem Verständnis von «Vernunft» denkbar weit entfernt. Diese Verschiebung von Bedeutung zeigt sich schließlich auch in seiner Sprache. Wo ihm Saito zunächst noch «reasonable» erschien, muss er diese Einschätzung nun in ihr sprachliches Gegenteil korrigieren: «I think he's mad». Zwischen der Attribuierung «reasonable» und «mad» besteht nunmehr ein bipolares Verhältnis, mit dem die beiden Endpunkte der Skala «fremd-eigen» codiert werden.³⁷

Hinter der «Verfremdung des Anderen» verbirgt sich folglich eine nicht nur inhaltliche, sondern auch strukturelle Korrektur. Bedeutung verschiebt sich, das «vorläufig Fremde» wird zum «Fremden» und die Hoffnung, mit diesem Fremden friedlich ins Gespräch zu kommen, schwindet. Wo Nicholson bei seiner Ankunft im Gefangenenlager noch das vermittelnde Gespräch sucht und dort inhaltliche Gemeinsamkeiten erkennt, wofür andere sprachliche Antonyme verwenden, gibt er sich nunmehr ungewohnt unnachgiebig: «But don't you see? It's a matter of principle. If we give in now, there'll be no end to it. No.» (T1-Ch.10, 00:39:47) Trotz der mehrfachen und eindringlichen Bitte von Clijton, vor allem auch mit Blick auf das Wohlergehen der Truppe in die Forderungen von Saito einzulenken, bleibt Nicholson dabei: Ihm geht es ums Prinzip. Die Grenzen dieses Prinzips sind unverrückbar, so wie der Geltungsbereich der Genfer Konvention nicht verhandelbar ist. Hinter den Formulierungen «matter» und «end» verbirgt sich eine Vorstellung, in der sich die Grenzen zwischen den disjunkt-komplementären Räumen «Großbritannien» und «Japan» verschoben haben. Diese Grenzen sind nun deutlich manifester, trennen zwei bipolare Widersprüche und müssen, wenn nötig, mit allen Mitteln verteidigt werden. Wo einst noch die Überzeugung herrschte, auf der Grundlage von Gemeinsamkeiten gemeinsame

37 Sowohl Saito als auch Nicholson bezeichnen den jeweils anderen unabhängig voneinander als «mad», wobei dem Begriff «mad» eine bedeutende Doppeldeutigkeit anhaftet. So mag es auf der Oberfläche zwar so wirken, als seien sich in diesem Fall beide Parteien einig und stünden sich gerade darin nahe, den anderen als «wahnsinnig» zu bezeichnen, liegt doch der Gleichheit des Wortes ein Trugschluss zugrunde. Was Nicholson nämlich unter «mad» versteht, ist in struktureller Hinsicht von Saitos Verständnis («He's mad, your colonel.» (T1-Ch.9, 00:36:26)) desselben Begriffes grundverschieden. Für Nicholsons bedeutet «mad» lediglich «vorläufig mad», wohingegen das Charakteristikum des alienen Raumkonzeptes gerade darin besteht, den Anderen als den immer Fremden zu klassifizieren.

Lösungen herbeizuführen, besteht nunmehr die Gewissheit, dass sich zwei Prinzipien unerbittlich gegenüberstünden.³⁸ Verschiebung von Bedeutung findet folglich in der <Fremdsetzung des Anderen> statt. Diese Fremdsetzung wiederum legitimiert den Einsatz äußerster Mittel. Obwohl sein eigenes Leben und das seiner Soldaten auf dem Spiel stehen, weigert sich Nicholson, von der Norm seines Weltbildes zurückzutreten. Derjenige, der diese Norm nicht akzeptieren will, ist der Feind – eine Rhetorik, mit der sich Nicholson von seiner gesprächsbereiten und optimistischen Einschätzung zu Beginn deutlich entfernt hat. Gleichzeitig ist jedoch auf der anderen Seite, nämlich bei Saito <Bewegung> festzustellen, jedenfalls sprachlich-rhetorisch. Der <Fremdsetzung des Anderen> steht hier die <Eigensetzung des Fremden> gegenüber, mit der Saito – ähnlich wie Nicholson – eine Strategie bemüht, die sich von der zu Beginn signifikant unterscheidet. Saitos Verhalten gegenüber den britischen Gefangenen ist nunmehr geprägt von vermeintlich nachsichtigem Entgegenkommen. In Anbetracht der Tatsache, dass selbst die Androhung eines Massenmordes bei Nicholson keine Bereitschaft zum Einlenken ausgelöst hat, ist Saito nun darum bemüht, statt Unterschieden Gemeinsamkeiten zu betonen und statt obstinaten Widerstand die Bereitschaft zur Kooperation zu erwirken – eine Bereitschaft, auf die Saito maßgeblich angewiesen ist, wenn er die Brücke in der ihm vorgegebenen Zeit noch fertigstellen möchte. Saito erkennt: Die Androhung, Nicholson mitsamt seinen Soldaten für seinen Ungehorsam erschießen zu lassen, muss schlussendlich ohne Konsequenzen bleiben, weil ihm die Druckmittel zur Durchsetzung dieser Konsequenzen fehlen: «I could have them all shot. / Then, who would build your bridge?» (T1-Ch.9, 00:35:56)³⁹

Eine hierfür programmatische Szene ist Saitos zweite Ansprache an die britischen Soldaten, deren Rhetorik sich deutlich vom Duktus seiner ersten Ansprache unterscheidet, die Saito kurz nach der Ankunft der britischen Gefangenen im Lager gehalten hat. Ein Blick zurück in die Eingangssequenz zeigt: Saitos Ansprachen sind als Spiegelszenen zu deuten, in denen sich zwar nicht inhaltlich, sehr wohl aber rhetorisch <Bewegung> ausmachen lässt. Wo Saito damals zum Einmarsch der britischen Truppen einen vergleichsweise aggressiven Sprachduktus bemüht hat, gibt er sich nun ungewohnt diplomatisch und verständnisvoll. Die durch bipolare Wortfelder erzeugte Kontradiktion zwischen Siegern und Besiegten wird aufgelöst in einem vermeintlich geteilten Referenzrahmen, dessen oberstes Ziel die rechtzeitige Fertigstellung der Brücke ist: «Let us be happy in our work.» (T1-Ch.11, 00:47:12) Die rhetorischen Strategien, die Saito dafür bemüht, sind vielfältig: Begonnen bei dem Versuch, Misstrauen und Missgunst gegenüber dem britischen Führungsstil zu säen, über ein strategisch-taktisches Schuldeingeständnis bis hin zum Appell in einer kollektiv-identitären Neustartmetapher («Tomorrow we begin again.» (T1-

38 Vgl. Ruppert 2008: 57.

39 Auch optisch gibt sich Saito nun deutlich nahbarer als noch zu Beginn. Seinen Uniformrock hat er abgelegt und er tritt nun ebenso wie seine Offiziere in einfachem kurzem Hemd auf.

Ch.11, 00:46:38)) – das Ziel, das mit diesen Strategien verfolgt wird, ist jedoch immer dasselbe: Der Tenor seiner ersten Ansprache an die britischen Soldaten soll mit einer Rhetorik überschrieben werden, die statt Unterschieden Gemeinsamkeiten betont, statt Widerstand Kollaboration erwirkt.⁴⁰

Mit Saitos zweiter Ansprache wird also ein <Ton> angeschlagen, der für Saito und sein Weltbild vom <immer fremden Feind> vergleichsweise ungewöhnlich ist. Dabei zeigt sich jedoch schnell: Dieser <Ton> ist nicht das Produkt von Einsicht und Verständnis, sondern der verzweifelte Versuch eines Befehlshabers, dem das letzte Druckmittel zur Durchsetzung seiner Absichten fehlt und dem die Zeit unaufhaltsam davonrennt. Auch ein Blick in die raumsemiotische Ausgestaltung beider Ansprachen macht deutlich: Saitos plötzliche Kooperations- und Kommunikationsbereitschaft ist ein rhetorischer Kunstgriff. Seine Rhetorik ist einer Situation geschuldet, in der die Widerstandsbereitschaft seines Antagonisten bedrohliche Züge annimmt, Saito unter Druck setzt und ihn mit einer zunehmend ausweglosen Situation konfrontiert. Auf einen ersten Blick scheinen sich beide Ansprachen filmisch zu gleichen, insbesondere im Hinblick auf Kameraeinstellungen und Schnittmuster. Beide Ansprachen werden über maßgeblich zwei Kameraeinstellungen strukturiert, zwischen denen nach jeweils längeren Gedankenabschnitten seiner Rede hin- und hergewechselt wird (Aktion-Reaktion). Auf einen zweiten Blick jedoch lassen sich auch signifikante Unterschiede ausmachen, vor allem dort, wo zwischen der Position des Sprechers und der Position seiner Zuhörer eine Veränderung stattgefunden hat. Wo das Verhältnis zwischen Sprecher und Zuhörer im Falle der ersten Ansprache noch vergleichsweise hierarchisch war und Saito mit einem räumlichen Abstand zu den britischen Soldaten gesprochen hat, ist dieser Abstand bei seiner zweiten Ansprache förmlich zusammengeschmolzen. Saito hat sich bis auf die Stufen seiner eigenen Hütte zurückdrängen lassen, seine Zuhörer hingegen sind bis an die Treppen seines <Herrschaftsraumes> vorgedrungen. Wie vor einem unsichtbaren Druck aus passiv stoischer Beharrlichkeit ist Saito damit nicht nur körperlich, sondern auch im übertragenen Sinne in seinem Geltungs- und Weisungsbereich beschnitten worden. Die räumliche Nähe zwischen Protagonist und Antagonist illustriert die Zuspitzung des Konfliktes: Wo anfangs Kooperationsbereitschaft bestand, herrscht nun unnachgiebiger Widerstand; und wo anfangs aggressive Fremdsetzungsrhetorik dominierte, herrscht nun verzweifelte Gesprächsbereitschaft.⁴¹

40 Wenngleich dieses Schuldeingeständnis auch nur ein indirektes ist (die Verantwortung für den Brückenbau trage Leutnant Miura), demonstriert Saito dennoch seine Bereitschaft, auch in den eigenen Reihen nach Gründen für die aktuellen Missstände zu suchen.

41 Auch in dieser Sequenz herrscht ein deutlich ironischer Unterton. Saito veranschaulicht die Ausichtslosigkeit seiner Situation, die durch den Verzug der Bauarbeiten an der Brücke entstanden ist, an einem Wandkalender in seiner Hütte. Ikonografische Verzierungen im Stile der amerikanischen Pinup-Art zeigen hier eine den Jahresmonaten folgend zunehmend unbekleidete junge Frau in unverkennbar aufreizender Pose. Dass die einzige kalendarische Übersicht, die Saito selbst für offizielle Besprechungen mit seinen Soldaten nutzt, gerade eine erotisch aufgeladene und propagandistische Darstellung des militärischen Feindes zielt, zeigt abermals ironisch die offenbar

Die Situation, die aus der Zuspitzung des Konfliktes resultiert, hat in dieser Hinsicht ironisches Potenzial: Auf der einen Seite provoziert Nicholsons Bereitschaft zur Kooperation im Gegenteil nur Widerstand und Gewalt. Auf der anderen Seite erweisen sich Widerstand und Gewalt als wirkungslos, weil der Feind ironischerweise über jene Ressourcen verfügt, die Saito zur Erfüllung seiner Pflichten benötigt und selbst nicht aufbringen kann.⁴² Saito muss einsehen: Ohne die Mithilfe der britischen Offiziere wird er die Brücke nicht fertigstellen. Umgekehrt jedoch bedeutet für Nicholson <unbedingte Pflicht> die Durchsetzung des eigenen Prinzips, koste es auch – so paradox das klingen mag – das Leben der Menschen, durch die dieses Prinzip durchgesetzt werden könnte.

Mit Blick auf die Struktur der Textwelt kann daher Folgendes festgehalten werden: Bewegung findet in Form von <Bedeutungsverschiebung> statt. Nicholson muss feststellen, dass seine ursprüngliche Einschätzung vom <vorläufig Fremden> nicht den Tatsachen entspricht und seine Bereitschaft zur Kooperation im Gegenteil nur Gewalt provoziert hat. Der Konflikt spitzt sich zu und die Bereitschaft zur bedingungslosen Durchsetzung des eigenen Weltbildes wächst auf beiden Seiten, sowohl bei Nicholson als auch bei Saito. Ironischerweise jedoch mündet diese Bereitschaft im oberflächlichen Stillstand. Der Druck, der Nicholson zum Einlenken bewegen soll, provoziert im Gegenteil nur Widerstand – ein Zustand, der nicht nur selbst das ironische Produkt einer prinzipientreuen Verblendung ist, sondern auch selbst Handlungen provoziert, die mit Blick auf die Ausgangssituation höchst ironisch wirken. Wo man zuvor noch darum bemüht war, auf der Grundlage von Gemeinsamkeiten zu kooperieren, übt man nun bedingungslosen Widerstand (Nicholson). Und wo zuvor noch kompromisslose Gewaltbereitschaft herrschte, demonstriert man nun diplomatische Besonnenheit (Saito). Begriffe werden kurzerhand umsemantisiert und rhetorische Strategien in ihr Gegenteil verkehrt. Der Konflikt entlang der Grenze der Textwelt hingegen bleibt derselbe. Und mehr noch: verhärtet sich zu einem Konflikt zwischen zwei ideologischen Prinzipien. Zugunsten der unbedingten Pflichterfüllung sind beide Seiten zum Äußersten bereit. Worin diese unbedingte Pflichterfüllung besteht, ist hingegen grundverschieden, so wie auch die Raumordnungslogik, die beiden zugrunde liegt, eine grundsätzlich andere ist. Wo Druck auf Gegendruck, Gewalt und Gewaltbereitschaft auf Widerstand und Beharrlichkeit stoßen, zeigt sich die Grenze der Textwelt als eine verhärtete Kollisionslinie. An dieser Kollisionslinie stehen sich zwei Raumkonzepte gegenüber, deren rhetorische Strategien nun zwar vertauscht sind, diese Vertauschung jedoch abermals zur Kollision führt.⁴³

fließende Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden, von der doch gerade Saito überzeugt ist, sie sei manifest und unüberschreitbar.

42 Siehe auch Ruppert 2008: 57.

43 Saitos Bemühungen um die Betonung von Gemeinsamkeiten werden immer wieder von Bildern der einstürzenden Brücke durchgezogen. Hinter der rhythmischen Gegenüberstellung von Anspruch und Wirklichkeit spitzt sich die Lage zu, Saito gerät immer deutlicher unter Druck und die Aussicht auf eine termingerechte Fertigstellung der Brücke schwindet.

2.3.2 Die Ereigniskette: Von der alienen zur alteritären Ordnung

2.3.2.1 Das Ereignis: Die Akzeptanz der Genfer Konvention

Mit Blick auf die Ereignisstruktur der Textwelt hat sich ›Bewegung‹ bislang als eine zwar strukturverändernde, nicht jedoch positionsverändernde Kraft dargestellt. Als ›Bewegung 2. Ordnung‹ wird hierunter die Verschiebung von Merkmalsbündeln gefasst, in Folge derer sich die Grenze der Textwelt verhärtet und der Konflikt zwischen Nicholson und Saito zuspitzt. Dem kompromisslosen Widerstand auf der einen Seite steht auf der anderen Seite der verzweifelte Versuch entgegen, über die Betonung von Gemeinsamkeiten Verständnis zu erwirken.

In struktureller Hinsicht bildet das Gespräch zwischen Saito und Nicholson also den Höhepunkt einer sich sukzessiv zuspitzenden Konfrontation, die sich mit dem Streit um den Geltungsbereich der Genfer Konvention bereits angedeutet hat. Mit Blick auf das jeweilige Grenzverständnis, das beiden Raumkonzepten zugrunde liegt, stehen sich in dieser Hinsicht zwei vollkommen unterschiedliche Ordnungsmuster gegenüber. Nicholsons Vorstellung von ›vorläufigen Grenzen‹ (Alterität) widerspricht Saitos Überzeugung, dass der militärische Feind der ewige Kontrahent bleibt (Alienität). Die rhetorischen Strategien hingegen, mit denen beide versuchen, dieses Grenzverständnis jeweils durchzusetzen, sprechen eine andere Sprache. Wo Nicholsons rigorose Prinzipientreue den Eindruck erzeugt, dass sich inhaltliche Differenzen nicht beheben lassen, setzt Saito auf die Strategie der Entfremdung.

Was sich also bereits in der rhetorischen Vertauschung von Eigen- und Fremdsetzungsstrategien angedeutet hat, wird auch im Gespräch zwischen Nicholson und Saito fortgesetzt. Begonnen bei persönlichen und kulturellen Berührungspunkten (englisches Corned Beef und schottischer Whiskey) bis hin zu biografischen Gemeinsamkeiten: «I spent three years in London, you know.» (T1-Ch.12, 00:50:56) – Saitos Strategie basiert auf der Konstruktion von Gemeinsamkeiten, mit denen er versucht, den Fremden zum Kollaborateur zu machen, mit dem man zum Zwecke eines gemeinsamen Ziels kooperieren kann. Für Nicholson jedoch ist und bleibt sein obstinater Unwille zur Kooperation Teil jenes Prinzips, das er für sich selbst zur einzigen Handlungsmaxime erklärt hat und für das er bereit ist, nicht nur sein eigenes Leben, sondern auch das seiner Soldaten zu opfern. In diesem Prinzip sind Saitos Versuche zur Betonung von Gemeinsamkeiten schlicht und ergreifend unwirksam. Sie führen bei Nicholson nicht dazu, dass er von seinem Weltbild zurücktritt, sein Prinzip überdenkt oder die Bedingungen für eine Zusammenarbeit lockert. Oder mit anderen Worten: Die Bedingungen, unter denen ›Bewegung‹ stattfindet, gibt Nicholson vor, nicht Saito. English Corned Beef zählt nicht dazu, ebenso wenig wie Saitos Angebot, Nicholson als Einzigen von der Pflicht zur körperlichen Arbeit zu entbinden.⁴⁴

44 Quasi schrittweise rückt Saito von seinem Standpunkt ab: Zunächst macht er Nicholson das An-

Auch mit Blick auf die Montage und Gestaltung der mise-en-scène stellt sich das Gespräch zwischen Saito und Nicholson als eine Kollision zwischen zwei widerstreitenden Interessen dar. Der rhythmische Wechsel zwischen zwei gleichbleibenden Kameraeinstellungen verweist auf eine Konfrontation, bei der die Standpunkte beider Parteien verhärtet sind. Eine Vermittlung zwischen beiden findet weder inhaltlich noch filmisch statt: Weder finden die beiden Gesprächspartner auf der Ebene der Figurenrede eine gemeinsame Basis, die einen geteilten Referenzrahmen hervorbringt, noch wird das Muster von Schuss-Gegenschuss im Laufe des Gesprächs durchbrochen. So unbeweglich die Kamera ist und so monoton sie zwischen den drei Einstellungen im Rhythmus der jeweiligen Gesprächsbeiträge hin- und herwechselt, so konträr sind auch jene Ansichten, die mit den einzelnen Filmbildern aufeinanderprallen (Abb. 5–7).



5 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Saito und Nicholson im Gespräch I (T1-Ch.12, 00:51:54)



6 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Saito und Nicholson im Gespräch II (T1-Ch.12, 00:51:37)



7 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Saito und Nicholson im Gespräch III (T1-Ch.12, 00:51:02)

Die Konfliktlinie zwischen den beiden Raumkonzepten der Alienität und der Alterität erweist sich folglich auch im persönlichen Gespräch zwischen Nicholson und Saito als eine vermeintlich unüberwindbare Grenze, an der Saitos Bemühungsversuche zum Grenzabbau auf Nicholsons unnachgiebige Prinzipientreue stoßen: «It's a matter of principle.» (T1- Ch.10, 00:39:47) Aus dem Macht- und Deutungsanspruch beider Parteien resultiert eine ironische Verkettung wechselseitiger Interessen. Die japanische Herrschafts- und Deutungsmacht wird in Ermangelung eines funktiona-

gebot, ihn persönlich von der Pflicht zur körperlichen Arbeit zu entbinden, dann weitet er dieses Angebot auf die gesamte obere Offiziersschicht aus. Für Nicholson hingegen ist all dies ohne Bedeutung, für ihn hat die Genfer Konvention uneingeschränkte Geltungsberechtigung, ist nicht verhandelbar und kann nicht partiell ausgesetzt werden. Diese Unnachgiebigkeit macht ihn für Saito zu einem kompromisslosen Verhandlungspartner, der selbst nicht über persönliche Vorteilsnahme korrumpierbar ist: «[...] naturally, I never meant you, the commanding officer! [...] to put majors and above on administrative duties. / No. The Convention's quite clear on this point.» (T1- Ch.12, 00:52:28–00:52:53) – ein Wortwechsel, der später noch einmal umso mehr an Bedeutung gewinnen soll, wenn Nicholson selbst die Regeln der Genfer Konvention bricht und seine versehrten Soldaten zum Bau an der Brücke «überredet».



8 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Topologischer Streit I (T1-Ch.12, 00:53:25)



9 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Topologischer Streit II (T1-Ch.12, 00:55:06)



10 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Topologischer Streit III (T1, Ch.12, 00:54:39)

len Druckmittels ihrer faktischen Durchsetzungspotenz beraubt. Saito muss einsehen, dass die fristgerechte Fertigstellung der Brücke maßgeblich vom Know-How der Briten abhängig ist und jede weitere Sanktionierung zwar seine persönliche Weisungsbefugnis untermauern, nicht aber dem obersten Ziel des Brückenbaus gereichen würde. Auf der anderen Seite wird Nicholson unter der japanischen Herrschaftsausübung in seinem Handlungsradius beschnitten (sogar de facto in Form von körperlicher Folter), verfügt allerdings über jene Ressourcen, die notwendig für die Durchsetzung der japanischen Interessen sind. Somit steht auf der einen Seite eine militärisch zwar legitime Herrschaftsbefugnis, aber ohne faktische Durchsetzungspotenz. Auf der anderen Seite steht ein durchsetzungspotenter Herrschaftsanspruch, aber ohne militärische Weisungsbefugnis – eine ironische Verkettung von Interessen, rhetorischen Strategien und Machtverteilung, mit der die Grenze der Textwelt zu einer symbolischen

konfliktlinie avanciert, in der es nicht mehr um inhaltliche Meinungsverschiedenheiten, sondern um Prinzipien und das Recht des Stärkeren geht.⁴⁵

Unter diesen Gesichtspunkten beschreibt das Streitgespräch zwischen Nicholson und Saito ein Ringen um Deutungshoheit – eine Beobachtung, die sich auch topologisch darstellen lässt. Ausgehend von der bereits etablierten topologischen Ordnung des Schauplatzes steht mit dem topologischen Feld <oben> der Anspruch auf Herrschaftsausübung und Weisungsbefugnis in Verbindung. Dem gegenüber kennzeichnet das topologische Feld <unten> den Status des Beherrschten. Der Konflikt zwischen Nicholson und Saito ist also ein Ringen um Autoritätsposition, das nicht nur verbal, sondern auch räumlich ausgefochten wird (Abb. 8–10). Im Kontrast zu der schaukastenartig bewegungslosen Kamera offenbart die mise-èn-scène das

45 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Santas zu den ironischen <plot twists> in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI. Die Erzählfigur der Ironie basiere hier auf der Vertauschung und Verkettung widerstreitender Interessen und der unvorhergesehenen Abhängigkeit verfeindeter Parteien, vgl. Santas 2012: 20f.

hinter der Figurenhandlung verborgen liegende Konfliktpotenzial: Wer sich <oben> befindet, erhebt Anspruch auf Deutungshoheit und Herrschaft, wohingegen derjenige, der sich <unten> befindet, diese Deutungshoheit akzeptiert. Die Bildfolge des Streitgesprächs hat also eine raumsemantische Bedeutung: Im Wechsel zwischen <oben> und <unten> drückt sich der unerbittliche Konflikt zwischen zwei Weltbildern aus, deren Grenze zueinander (hier repräsentiert durch den Tisch) manifest und verhärtet ist. Mit dem endgültigen Positionswechsel der Figuren hingegen ist auch der inhaltliche Konflikt entschieden. Der topologische Wendepunkt, bei dem Saito von seinem Deutungsanspruch zurücktritt (Abb. 10), markiert auch auf der Ebene der Figurenrede den Moment, an dem sich Machtverhältnisse verschieben: «What would you do if you were me? / I suppose if I were you... I'd have to kill myself. Cheers. Please sit down.» (T1-Ch.12,00:53:19 – 00:53:22)

Mit der Übernahme des Fragerechtes dokumentiert Nicholson seinen Anspruch auf Weisungsbefugnis und Deutungshoheit. Wo er sich kurz zuvor noch als (unfreiwilliger) Gast einem engmaschigen Frage-Antwort-Spiel fügen musste, dessen Regeln nicht er, sondern Saito bestimmte, ist es jetzt Nicholson, der über Inhalt und Verlauf des Gespräches entscheidet.⁴⁶ Mit selbstsicheren Schritten bewegt sich Nicholson durch die Hütte, mit nahezu blasierter Selbstverständlichkeit bestimmt er über Saitos Bewegungsradius und Position im Raum: «Sit down.» (T1-Ch.12, 00:52:57) Nicholsons Gesprächsanteile werden immer größer, Saitos Antworten hingegen immer einsilbiger und wo sich Nicholson noch kurz zuvor außer Stande sah, sich aus eigener Kraft auf den Beinen zu halten, gibt er mit zunehmendem Gesprächsverlauf das Bild eines vitalen und selbstsicheren Mannes ab. Körperliche Vitalität ist hier Ausdruck epistemischer Deutungshoheit. Diese epistemische Deutungshoheit hat sich verschoben, so wie sich auch die Aktionslevel von Saito und Nicholson vertauscht haben. Nicholson bewegt sich selbstbestimmt und dynamisch, Saito hingegen verharrt sitzend auf seinem Stuhl und gibt sich nach einem letzten Aufbäumen gegen Nicholsons provokant gebieterischen Habitus schlussendlich geschlagen.⁴⁷

Aus raumsemantischer Perspektive ist das Gespräch zwischen Nicholson und Saito also von besonderem Interesse. Der nicht nur sprachlich, sondern auch to-

46 Nicholsons Gesprächsführung zeugt von intellektueller Scharfsinnigkeit und Prägnanz, rhetorischem Feingefühl und unerschütterlichem Selbstvertrauen. Er konfrontiert sein Gegenüber zunächst nur mit solchen Fragen, auf die es mit Zustimmung antworten kann («Of course.» (T1-Ch.12, 00:53:57)). Seine Körpersprache und Position im Raum folgen einem psychologischen Muster, bei dem sich Phasen höherer Aktivität mit Phasen niedriger Aktivität abwechseln. So setzt sich Nicholson beispielsweise in solchen Momenten, in denen er Einsicht einfordert und Gemeinsamkeiten betont; er steht auf, wenn er Überlegenheit inszeniert, entfernt sich, wenn er im Rahmen eines längeren Gesprächsbeitrages mit bildlich objektiv-sachlichem Abstand Argumente abwägt, siehe hierzu auch in Ansätzen Ruppert 2008: 56 f.

47 «Die Proxemik der Szene offenbart die Dialektik der Macht: Obwohl er sich kaum auf den Beinen halten kann, spaziert Nicholson gelassen in Saitos Raum umher, als sei es sein eigener, während der Japaner zunehmend die Fassung verliert.» (Ruppert 2008: 57).

pologisch markierte Wendepunkt illustriert eine Grenzüberschreitung, bei der die Differenz zwischen alteritärem und alienem Raumkonzept nivelliert wird. Indem Nicholson Saito davon überzeugen kann, von seiner Herrschaftsbefugnis zugunsten des übergeordneten Ziels des Brückenbaus zurückzutreten, lässt sich dieser Moment nicht nur als klassischer Wendepunkt auf der Ebene der Figurenhandlung, sondern auch als strukturell relevantes Ereignis auf der Ebene der Textwelt beschreiben. Im Moment des Einlenkens und des vollständigen Verzichts auf die Durchsetzung der eigenen Herrschaftsbefugnisse (gleichzusetzen mit der uneingeschränkten Akzeptanz der Genfer Konvention) verlässt Saito die Grenzen seines Raumkonzeptes. Er revidiert die Rhetorik vom ewigen Antagonisten, gibt sich in der Verhandlung um den Geltungsbereich der Genfer Konvention geschlagen und fügt sich den Deutungsmustern des alteritären Raumkonzeptes: «It will not be necessary for officers to do manual labor.» (T1-Ch.14, 01:00:15) – ein Perspektivwechsel, der, wenn auch nicht aus verstandesgemäßer Einsicht, dann doch zumindest aus dem Erkennen der situativen Alternativlosigkeit resultiert.⁴⁸

Mit der Aufgabe seines Deutungsanspruchs fügt er sich den Bedingungen seines strukturellen Kontrahenten und wird selbst zum integralen Bestandteil dessen Weltbildes. Damit gelingt es gleichzeitig auch Nicholson, sein Konzept von Alterität – zumindest vorläufig – als geltende Norm durchzusetzen. Seine Vorstellung von «noch fremd» bewahrheitet sich in dem Augenblick, in dem Saito in die Bedingungen einlenkt und – strukturell betrachtet – in den Referenzrahmen des Eigenen überführt wird. Aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes wird Bedeutung also abermals verschoben: Was zuvor noch «vorläufig fremd» war und zwischenzeitlich absolut unvereinbar mit den eigenen Wertevorstellungen schien, ist nun «vorläufig eigen».

Mit dem Einlenken von Saito findet in struktureller Hinsicht also «Bewegung» auf der Oberfläche der Textwelt statt – Bewegung, die mit den Lotmanschen Termini als ein klassisches Ereignis erfasst werden kann. Eine Figur überschreitet eine für den Text relevante und zuvor deutlich markierte Grenze, distanziert sich in diesem Fall von ihrem ursprünglichen Ordnungsmuster einer bipolaren «Wir-ihr-Rhetorik» und wird in das Weltbild ihres strukturellen Kontrahenten überführt. Im Moment der Ereignisetablierung hat sich das Raumkonzept der Alterität, stellvertretend durch die Figur Nicholson, als epistemisch deutungsmächtig erwiesen.

Besonders interessant allerdings ist an diesem Punkt nicht allein die Frage nach dem faktischen Grenzübertritt, sondern vor allem nach dessen Genese. Dabei

48 Nach wie vor ist Saito davon überzeugt, dass der militärische Sieger auch über die herrschende Norm bestimmt. Alienität verschwindet nicht einfach, sie gibt sich lediglich an der Oberfläche geschlagen und fügt sich dem Denkmuster des Antagonisten – ein Befund, der sich deutlich in Saitos letztem Aufbäumen gegenüber den rigorosen und nahezu unverschämten Forderungen von Nicholson zeigt: «I hate the British!» (T1-Ch.12, 00:54:59) In einem bipolaren «Ihr-wir-Antagonismus» kehrt eben jene Raumordnung wieder an die Oberfläche zurück, mit der Saito bereits zu Beginn den Anderen als den immer Fremden klassifiziert hat.

konnte eine raumsemantische Analyse deutlich machen: Der Grenzübertritt ist das Resultat mehrerer «Bedeutungsverschiebungen». Aus Alterität wurde rhetorische Fremdsetzung, aus Alienität rhetorische Eigensetzung. Diese Verkehrung rhetorischer Strategien wiederum provozierte abermals den Konflikt, dessen Lösung nun eine abermalige Verschiebung von Bedeutung evoziert – eine auf den ersten Blick nicht nur verwirrende, sondern auch eigentümlich ironische Verkettung von Interessenskonflikten. Ohne dass die Figuren sich dieser Verkettung im Einzelnen bewusst sind oder sie ausdrücklich als einen rhetorischen Kunstgriff und Mittel zum Zweck reflektieren, stellt sich die Ereignisstruktur als ein rhetorisches Spiel mit Grenzsemantiken dar, das sich aus der Perspektive des Textes als eine ironische Erzählfigur beschreiben lässt. Das, was Nicholson und Saito beiderseits am jeweils anderen noch zum Anlass nahmen, ihn als unvernünftigen und wahnsinnigen Antagonisten zu klassifizieren, übernehmen sie kurzerhand selbst – und sind sich damit wieder so uneinig wie zuvor.

Wenn Silver und Ursini in der «Verkehrung von rhetorischen Strategien» eine Parallele zwischen Nicholson und Saito sehen, bei der beide den Wert des «codes» über ihre humanistische Verantwortung stellen⁴⁹, so übersehen sie die strukturell gegenläufige Entwicklung, die dieser Sachlage zugrunde liegt. In dem Moment, in dem beide ihre rhetorische Strategie vertauschen, begeben sie sich abermals in einen unausweichlichen Konflikt. Gemeinsamkeiten existieren nie zur gleichen Zeit am gleichen Ort, sondern quasi «verschoben» oder mit Phillips Worten: «The positions of Saito and Nicholson are now reversed. Saito becomes passive and defers to Nicholson, while Nicholson becomes the personification of the fascist leader that Saito was earlier.»⁵⁰ Rhetorische Vertauschung führt so zur Ironie. Die Sprache des Feindes wird kurzerhand zur eigenen, als man merkt, dass sich der Feind mit der eigenen nicht überzeugen lässt. Darin jedoch sind sich Protagonist und Antagonist wieder ebenso uneinig wie zuvor, nun lediglich mit vertauschten Rollen. Der Ironiker, der dieses ironische Wechselspiel zur Kenntnis nimmt, befindet sich damit nicht in der diegetischen Welt, sondern oberhalb der inhaltlichen Konfliktlinie auf der Ebene der Textwelt – ein Befund, mit dem sich «Ironie» hier als sog. «objektive Ironie» beschreiben lässt, als eine Ironie der Geschichte, in der die unvorhergesehene Verkettung von Interessen, Absichten und Entscheidungen Situationen herbeiführt, in denen Handlung und Handlungsabsicht widersprüchlich sind.⁵¹

49 Vgl. Silver/Ursini 1992: 148.

50 Phillips 2006: 48.

51 Theoretische Überlegungen zu «ironischen Erzählverfahren» gibt es viele, wenngleich Vorschläge zur Systematisierung ironischer Erzählverfahren im Film vergleichsweise rar sind. Exemplarisch ist hier Hangartner (2018) zu nennen, an deren Konzept der «objektiven Ironie» sich auch die vorliegende Argumentation orientiert. Oft synonym zu den Begriffen «tragische Ironie» oder «Ironie der Geschichte» verwendet, trete der Aspekt des Komischen bei der «objektiven Ironie» in den Hintergrund, vgl. Hangartner 2018: 54f. Entgegen der allgemeinen Definition «Die Ironie ist ein Versuch

2.3.2.2 Das Metaereignis: Die Übernahme des Brückenbaukommandos

Ein Blick auf die Struktur der Textwelt und den Verlauf der Handlung also zeigt: Im Gespräch zwischen Nicholson und Saito haben sich Deutungshoheiten verschoben, der Deutungsanspruch des einen ist in den Deutungsbereich des anderen überstellt worden. Damit ist gleichzeitig auch das von Nicholson und seinem Bataillon ursprünglich empfundene Missverhältnis zwischen Deutungsmacht und Deutungsbeziehung aufgehoben und in ein Szenario überführt worden, in dem die militärisch Besiegten über die herrschende Norm der Welt bestimmen. Die uneingeschränkte Akzeptanz der Genfer Konvention ist dabei als ein symbolisches Einlenken zu deuten, infolgedessen sich die diegetische Welt nach jener Ordnung ausrichtet, die konstitutiv für das Raumkonzept der Alterität ist. Kurzum: Die Grenze der Textwelt ist – zumindest in dieser Konstellation – aufgelöst, der Konflikt der Figurenhandlung beigelegt und Nicholson derjenige, dessen Normvorstellung (Genfer Konvention) nun allgemein akzeptiert ist.

Unter diesen Gesichtspunkten scheint auch das dramaturgische Konfliktpotenzial des Filmes erloschen, zumindest dort, wo <Grenzen> in Form von militärischen Grenzen Bestand hatten und ein Weltbild hervorgebracht haben, in dem sich Sieger und Besiegte unvereinbar gegenüberstehen. Dennoch: Die Welt, wie sie sich nach dem Ereignis präsentiert, ist keine Welt ohne Grenzen und Beschränkungen – eine Erkenntnis, zu der auch Nicholson gelangt, als er feststellt, dass sein Umfeld die termingerechte Fertigstellung der Brücke für unmöglich hält. Die Grenze, mit der sich Nicholson hier konfrontiert sieht, ist eine gedanklich-metaphysische: die Grenze des Menschenmöglichen. Beim Anblick des hölzernen Miniaturmodells der Brücke wird Nicholson nachdenklich, sein eben erst errungener Sieg über Saito wird plötzlich zur Nebensache und das Modell selbst erregt seine ganze Aufmerksamkeit (Abb. 11): Mit der Aussicht darauf, unter eigener Leitung den Bau der Brücke fristgerecht fertigzustellen, erblickt Nicholson plötzlich die Chance, ein Projekt anzuleiten, dessen Fertigstellung von niemandem mehr ernsthaft für möglich gehalten wird. Der Bau der Brücke scheint vor dem Hintergrund der bislang höchst fachkundigen Arbeit unter japanischem Befehl bis zum anvisierten Termin schier unmöglich. Was Nicholson mit der eingängigen Musterung des Brückenmodells folglich erblickt, ist eine Idee von zukünftigem Ruhm, persönlicher Anerkennung und nicht zuletzt: eine Idee seiner selbst. Er lässt sich verführen von der Vorstellung, er allein könne mit Hilfe des Know-Hows seines Bataillons und dessen unermüdlicher Bereitschaft zur Pflichterfüllung die Brücke termingerecht fertigstellen. In dem Modell der Brücke sieht Nicholson also nicht die Welt, wie sie ist oder wie sie sein könnte, son-

zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede» (Japp 1999: 18) lässt diese Form der Ironie «die Konsequenzen des Handelns auf eine der Absicht widersprechende Entwicklung hinauslaufen» (Düttmann 2004: 72), ohne dass sich die Akteure selbst dieser ironischen Verwicklung bewusst seien.

11 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Nicholson identifiziert sich mit dem Modell (T1-Ch.15, 01:04:21)



dern die Welt, wie sie nach seinen persönlichen Vorstellungen sein soll. Er selbst avanciert in dieser Wunschvorstellung zum Konstrukteur dieser Welt, der sich nicht nur als der Retter eines bereits gescheitert geglaubten Bauprojektes, sondern auch als Schöpfer einer Welt der grenzenlosen Möglichkeiten versteht.⁵²

Eine auch in raumsemantischer Hinsicht interessante Beobachtung an dieser Stelle: Nicholson Vision von Raumgestaltung überkommt ihn nicht etwa beim Anblick der unfertigen Brücke in realiter, sondern beim Anblick ihres fertigen Modells. Das Modell ist das vereinfachte und verkürzte Abbild von Wirklichkeit, das in Bezug zu seinem Original eine Art Ersetzungsfunktion einnimmt und in dieser Funktion hier zur Projektionsfläche wird. Der Modellcharakter ist folglich ein doppelter: Zum Ersten nimmt im Modell eine Prognose Gestalt an, von der die tatsächliche Brücke noch weit entfernt ist. Zum Zweiten avanciert das Modell in dieser prognostischen Funktion zum Modell für Nicholsons Selbstbild. Genau genommen identifiziert sich Nicholson also nicht mit der unfertigen Brücke und der Möglichkeit ihrer Fertigstellung, sondern mit einem Modell, das für sich genommen bereits fertiggestellt ist.

Was mit der Einführung der Figur Nicholson bereits angeklungen ist, wird hier in Gestalt der <Modell-Metapher> fortgeführt. Raumgestaltung im Sinne einer alteritären Weltordnung wird damit zunehmend deutlich als eine von der Hauptfigur ausgehende Raumvision ausgewiesen. So wie das Modell der Brücke eine vereinfachte Form der Wirklichkeitsdarstellung ist, ist auch Nicholsons Idee von Raumgestaltung ein verkürztes Weltbild, das nach einer Idee gestaltet ist, die mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Hinter der Vision eines ingenieurtechnischen Meisterwerks

52 Wenn Ruppert an dieser Stelle zusammenfasst, dass «Nicholson [...] die Vorstellung, dass die Gegenseite von seiner Arbeit abhängig ist, so gut [gefällt], dass er einen Eifer an den Tag legt, der Colonel Saito unverhofften Nutzen bringt» (Ruppert 2008: 57), verkennt er die Tragweite von Nicholsons Identifikationsvisionen. Zwar geht Ruppert recht in der Annahme, dass mit der Übernahme des Brückenbaukommandos auch eine gewisse Genugtuung einhergeht, Nicholsons Identifikation reicht allerdings noch einen Schritt weiter. Mit dem Bau der Brücke stehen gleichzeitig auch die Grenzen des Menschenmöglichen in Verbindung, die Grenze zwischen Leben und Tod. Dieser Interpretation folgt auch Santas, wenn er Nicholsons Identifikation mit dem Brückenbau als «opportunity to build on his victory» (Santas 2012: 16) bezeichnet.

verbirgt sich die Kollaboration zwischen Freund und Feind, zwischen Protagonist und Antagonist. Kurzum: die Vision einer grenzenlosen Welt.

Aus raumsemantischer Perspektive ist diese Szene folglich von besonderem Interesse. Aus Nicholsons Vorstellung, die eigenen Denkmuster auf den unbekanntem Raum kurzerhand übertragen zu können (Akzeptanz der Genfer Konvention), erwächst hier plötzlich die Fantasie von aktiver Raumgestaltung, bei der – abermals ironisch – die Ziele des ehemaligen Feindes zu den eigenen werden. In der Aussichtslosigkeit der fremden Ziele erblickt Nicholson die Chance auf persönliche Entgrenzung. Strukturell betrachtet bahnt sich in Nicholsons Blick auf das Brückenmodell eine Umstrukturierung der diegetischen Welt an, die sich später im Metaereignis manifestieren wird. Die tatsächliche Übernahme des Brückenbaukommandos bedeutet einen ordnungsverändernden Eingriff in die Struktur der Textwelt – einen Eingriff, dem abermals eine Verschiebung von <Bedeutung> zugrunde liegt. Das, was kurz zuvor noch das Projekt des militärischen Feindes war, ist nun zum eigenen geworden, der militärische Feind selbst zum Kollaborateur und der eigene Widerstand verkehrt sich in arbeitseifrigen Aktionismus.⁵³

Ein gewichtiges Argument dafür, dass mit der Übernahme des Brückenbaukommandos ein ordnungsverändernder Eingriff in die Struktur der Textwelt in Verbindung steht, liefert die Reaktion der Figuren, die mit diesem Vorhaben konfrontiert werden. Besonders deutlich wird dies, als Nicholson den derzeitigen Brückenbau inspiziert und mit seinen Offizieren das weitere Vorgehen abstimmt – eine Situation, die von seinem Umfeld mit sichtlicher Irritation und Verunsicherung wahrgenommen und auch dementsprechend kommentiert wird. Als Nicholson entsetzt die chaotischen Zustände an der Brücke und die Arbeitsmoral seiner Soldaten moniert, zeigen sich seine Offiziere verwundert, handelt es sich doch um die Torpedierung gewaltsam aufgezwungener Arbeiten an einem feindlichen Projekt. Wo die britischen Soldaten den Brückenbau als militärisches Ziel des Feindes unterminieren und darum bemüht sind, schlecht, fehlerhaft oder zumindest langsam zu arbeiten, bedeutet dies in den Augen von Nicholson die Missachtung einer soldatischen Pflicht. Diese soldatische Pflicht untersteht nunmehr dem eigenen Verantwortungsbereich, auch wenn die Brücke, die den Verantwortungsbereich gewechselt hat, dabei dieselbe geblieben ist. An der Grenze der über Sprache möglichen Verständigung zeigt sich die Verschiebung von Bedeutung. Für den einen ist diese Verschiebung bereits vollzogen, bei den anderen hingegen stößt die Idee, das Bauprojekt des militärischen Feindes zu unterstützen, auf Irritation und Verunsicherung.

53 Ruppert fasst zusammen: «Im Glauben, durch sein Werk die Zivilisation zu fördern, übersieht er, dass er der Zerstörung von Zivilisation Vorschub leistet.» (Ruppert 2008: 53) Unberücksichtigt bleibt hier, dass Nicholsons Fokus nicht primär der Glaube an die Zivilisation ist, sondern vielmehr der Glaube an die eigene schöpfergleiche Grenzenlosigkeit. Mit der Umsetzung eines vermeintlich aussichtslosen Projekts glaubt Nicholson, zur Unsterblichkeit zu gelangen – ein Befund, den Rupperts Interpretation auf den Konflikt von <Zivilisation vs. Nicht-Zivilisation> verkürzt zusammenschmilzt.

Eine für diesen Befund in mehrfacher Hinsicht interessante Szene bildet das Gespräch zwischen Nicholson und einem seiner Corporals. Als Nicholson ihn über den derzeitigen Einsatz der Arbeiterressourcen befragt, erwartet er – wie es sich für einen Soldaten gehört – eine sachliche Antwort, mit der er das weitere Vorgehen beim Bau der Brücke planen kann. Den für den Zuschauer unverkennbar ironischen Unterton dieser Antwort und die betont geschauspielerte Mimik («I don't really know, sir. [...] and ... he took terrible sick, sir.» (T1-Ch.15, 01:03:23 – 01:03:33)) scheint Nicholson jedoch nicht zu verstehen: «Are you a nervous affliction? Stop making those faces.» (T1-Ch.15, 01:03:46) Nicholsons Verweigerung gegenüber dem sprachlichen Muster der Ironie bedeutet gleichzeitig auch die Verweigerung gegenüber den Bedeutungsmustern, die dieser Ironie zugrunde liegen. Die Ironie, wie sie der Corporal hier markiert, beruht auf der Zurschaustellung einer Diskrepanz. Diese Diskrepanz befindet sich zwischen Handeln (Brückenbau) und Handlungsabsicht (Demontage des militärischen Feindes) und scheint dem Corporal deshalb legitim, weil der Bau der Brücke aus seiner Sicht das Projekt des Feindes ist, das unter jeden Umständen torpediert werden muss. Für Nicholson allerdings ist diese Diskrepanz nicht erkennbar, sodass im Umkehrschluss auch die Ironie für ihn nicht sichtbar werden kann. Die Handlungsabsichten des Feindes sind für ihn nunmehr auch die eigenen. Die Ironie verweist für Nicholson also ins Leere, weil die Bedeutung, auf die sie verweist (fremd), für ihn bereits durch eine neue überschrieben wurde (eigen).⁵⁴

Die Verschiebung von Merkmalsbündeln, wie sie mit der Übernahme des Brückenbaukommandos stattfindet, wird also abermals zum ironischen Verwechslungsspiel. Im ironischen Nicht-Verstehen von Ironie kollidieren zwei unterschiedliche Vorstellungen von der Ordnung der Welt. Für den einen sind die Grenzen zwischen Feind und Freund bereits nivelliert, das Fremde ist zum Eigenen geworden. Für die anderen hingegen haben diese Grenzen nach wie vor noch Bestand. Irritation und Verunsicherung sind als Indiz dafür zu nehmen, dass mit Nicholsons Vorhaben, selbst das Kommando über den Brückenbau zu übernehmen, eine Verschiebung von Norm und Ordnung in Verbindung steht: «If this were your bridge ...» (T1-Ch.15, 01:04:21) Im sprachlichen Potenzialis («If [...] were [...]») verbirgt sich die Vision einer alteritären Raumordnung. Wo seine Mitmenschen Grenzen im Sinne einer apodiktischen Trennlinie verorten, sieht Nicholson die Möglichkeit zur Kollaboration und nicht zuletzt: die Chance auf persönlichen Ruhm. Grenzen tragen das

54 Die Frage, ob Nicholson hier die ironische Dimension nicht versteht oder nicht verstehen will, ist nicht mit Gewissheit zu beantworten. Sein Kommentar auf dieses Gespräch kurze Zeit später erweckt allerdings den Eindruck, als habe er das sprachliche Muster der Ironie zwar erkannt, konnte es allerdings nicht dulden, weil es unprofessionell und unsachlich ist: «It may be funny to you, but it's not military behaviour.» (T1-Ch.15, 01:03:51) Mit dieser Sichtweise würde sich Nicholsons Nicht-Verstehen als eine beabsichtigte Verweigerung darstellen, die allerdings nicht weniger ironischen Unterton hätte als die unbeabsichtigte. In der absoluten Hingabe in das Prinzip von Befehl und Gehorsam sieht Nicholson selbst die Erfüllung einer feindlichen Aufgabe als soldatische Pflicht.

Potenzial, überwunden werden zu können; Differenzen sind keine Widersprüche, sondern Varianzen; und <Bedeutung> ist eine vorläufige sprachliche Konvention und keine feste, unabänderliche Entität: «I tell you, gentlemen, we have a problem on our hands. Thanks to the Japanese, we now command a rabble. There's no order, no discipline.» (T1-Ch.15, 01:05:28)⁵⁵

Alterität bedeutet hier die Herausforderung, das Feindesprojekt zum Eigenen zu machen, die Grenzen zwischen Protagonist und Antagonist aufzulösen und daraus selbst als omnipräsenter Konstrukteur hervorzugehen: «We will teach them a lesson in Western efficiency that'll put them to shame. We will show what a British soldier is able of doing.» (T1-Ch.15, 01:05:49) [...] «That's the challenge.» (T1-Ch.15, 01:06:06) Wo seine Offiziere den militärischen Feind sehen, erkennt Nicholson das Potenzial zur Neugestaltung und Selbstbestimmung; und wo Nicholson die Pflicht zum soldatischen Gehorsam verlangt, sehen seine Soldaten die Pflicht zum Widerstand. An den Grenzen sprachlicher Bedeutung prallen diese Perspektiven aufeinander. Irritation und Verunsicherung sind die Folge: «I beg your pardon, sir. You mean, you really want to build the bridge?» (T1-Ch.15, 01:06:09) Wie bereits zu Beginn provozieren Konflikte also auch hier Kommunikationsstörungen. Die Grenzen der Bedeutung eines Wortes («You mean [...]») verweisen auf die strukturellen Grenzen in den Köpfen ihrer Sprecher, die – und das ist die Ursache des Konfliktes – höchst unterschiedlich sind. Abermals trifft Alterität auf Alienität; abermals kollidiert die Vision einer grenzenlosen Welt mit der Vorstellung, Grenzen sind manifest und unerschütterlich.⁵⁶

Was auf Nicholsons Soldaten jedoch hier noch befremdlich und verstörend wirkt, wird alsbald im soldatischen Gehorsam vergessen. Aus soldatischer Pflicht wird blinder Gehorsam, bei dem Nicholsons Soldaten ein Projekt protegieren, dessen <Sinn> ihnen genau genommen verborgen ist: «Right, gentlemen? / Yes, sir.» (T1-Ch.15, 01:05:49) Obwohl sie die Handlungsabsichten ihres Colonels nicht nachvollziehen können und ihnen Nicholsons Argumentation bis zum Schluss seltsam vorkommt, willigen sie in das Projekt ein und akzeptieren eine Weltordnung, die sie – so könnte man ihrer Irritation entnehmen – eigentlich für falsch halten.

55 Nicholson stellt entsetzt fest, dass der Brückenbau unter chaotischen und dilettantischen Bedingungen stattfindet und somit nicht voranschreiten kann. Den jubelnden Empfang, den die Arbeiter ihm bei Ankunft an der Brücke bereiten, möchte Nicholson umgehend unterbunden wissen; und auch die von der Brücke – offenbar als Belustigung und Zeitvertreib – ins Wasser springenden Arbeiter straft Nicholson mit verständnislosen Blicken. Die Arbeiten am Brückenbau stellen sich als eine beinahe karnevaleske Veranstaltung dar, die in höchstem Maße ineffizient und unprofessionell ist.

56 Dass es Nicholson nämlich ganz offenbar um mehr geht, als mit seinem vorgeschobenen Argument der soldatischen Moral suggeriert, klingt in der nachgeschobenen Modifikation an: «But it's going to be a proper bridge.» (T1-Ch.15, 01:06:24) Mit der Attribuierung <proper> eröffnet Nicholson unausgesprochen die Differenz von <bridge> vs. <proper bridge> und suggeriert darin, dass es sich nun – wenn er das Kommando über den Brückenbau hat – um eine andere Brücke handelt als zuvor. Und in der Tat: Genau genommen lässt Nicholson auch nicht an derselben Brücke weiter bauen, sondern konstruiert flussabwärts eine neue. Dass mit dieser neuen Brücke die Funktion der Brücke selbst aber noch die alte geblieben ist, scheint in der Idee von <proper bridge> unterzugehen.

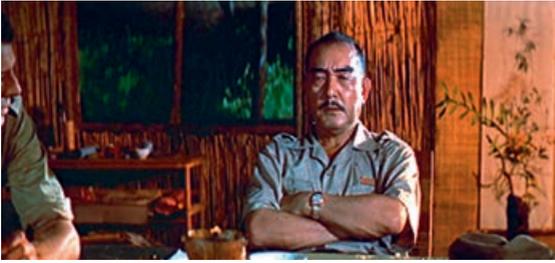
Nicholsons Idee von einer alteritären Weltordnung, in der die Grenzen zwischen <Freund> und <Feind>, zwischen Siegern und Besiegten und zwischen <eigen> und <fremd> nivelliert werden, ist damit zur Realität geworden. Das, was sich im Abgleich mit dem fertigen Brückenmodell noch kurz zuvor als Vision dargestellt und im sprachlichen Potenzialis den Status des Unwirklichen trug («If this were your bridge ...» (T1-Ch.15, 01:04.21)), gewinnt nun an tatsächlicher Gültigkeit und avanciert zum deutungsberechtigten Paradigma, nach dem die diegetische Welt strukturiert wird. Kurz gesagt: Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes bestimmt die Norm der diegetischen Welt. Nicholson selbst ist Konstrukteur dieser Norm und der Bau der Brücke ist ihr Symbol, mit dem Nicholson nicht nur die Idee von Alterität, sondern vor allem auch seine eigene Grenzenlosigkeit unter Beweis stellen möchte.

2.3.3 <Bedeutung> als ironisches Konstrukt: Alterität im Modellversuch

Für die raumsemantische Struktur der Erzählung bedeutet die Einwilligung in die Kommandoübernahme einen ordnungsverändernden Eingriff in die Struktur der Textwelt. Mit der Einwilligung in Nicholsons Vorhaben («Yes, sir.» (T1-Ch.15, 01:06:31)) geben die britischen Soldaten ihre Raumordnungslogik auf und verfolgen einen Plan, der in der Kollaboration mit dem militärischen Feind selbigen zum Verbündeten macht. Die Grenze der Textwelt, wie sie sich zwischen alteritärem und alienem Raumkonzept als norm- und ordnungsbildend gezeigt hat, ist nivelliert. Die Figuren des alienen Raumkonzeptes sind von ihrem Deutungsanspruch zurückgetreten und haben sich – mehr oder minder freiwillig – einer Idee gefügt, in der Grenzen lediglich strukturelle Varianzen, nicht jedoch Differenzen im Sinne unvereinbarer Widersprüche bilden. Dichotome Zuordnungsmuster sind abgebaut, sprachliche Antonyme bedeutungslos geworden, kurzum: Die diegetische Welt, wie sie sich nun präsentiert, unterliegt – verkürzt gesprochen – den Weisungsbefugnissen eines Paradigmas, in dem <Sinn> und <Bedeutung> neu zugewiesen werden können. Und in der Tat: Vergleichsweise rigoros beginnt Nicholson, den Schauplatz und vor allem die Brücke seiner persönlichen Vorstellung von Alterität zu verschreiben.

Besonders eindrucksvoll für diese kompromisslose Neuordnung, in der auch der Brückenbau für alle zum Symbol der britischen Vormachtstellung wird, ist die Lagebesprechung mit Saito und den britischen Offizieren. Nicholson ist es, der diese Besprechung in Saitos Hütte als dringend notwendige Konferenz anberaumt und sowohl über ihre Form als auch ihren Inhalt und nicht zuletzt auch ihren Ausgang bestimmt. Während dieser Besprechung gewinnt Nicholson mit zunehmendem Gesprächsverlauf einen immer größeren Gestaltungseinfluss, wohingegen Saito sukzessiv marginalisiert wird.⁵⁷ Schrittweise übernimmt Nicholson

57 So erinnert allein die Sitzordnung am Tisch an den Kontext einer tribunalen Anklage, bei der der Angeklagte kaum mehr die Möglichkeit hat, auf die Urteilsprechung einzuwirken. Die Beobach-



12 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAÏ: Saito resigniert (T1-
Ch.16, 01:09:31)

die Leitung über den Brückenbau und bestimmt schlussendlich sogar über den Arbeitseinsatz japanischer Soldaten. Er demonstriert eine Machtposition, aus deren Selbstverständnis er nicht nur vergleichsweise autoritär, sondern vor allem auch arrogant und übergriffig agiert.⁵⁸ Seinem Gegenüber vermittelt er unmissverständlich das Gefühl von Unterlegenheit, versetzt sich selbst in den Status des alleinigen und rechtmäßigen Deutungsbefugten und präsentiert seine Ideen wie Dogmen einer unumstößlichen Weltordnung. Dementsprechend gegenläufig verhält sich Saito, der zunächst noch mehr oder minder kritische Nachfragen stellt, zum Schluss hingegen vollkommen widerspruchlos und beinahe servil die Forderungen von Nicholson konsentiert: «I have already given the order.» (T1-Ch.16, 01:09:30) Nicht nur seine monotone Intonation, mit der er gebetsmühlenartig sein bedingungsloses Einverständnis bekundet, sondern besonders auch seine Körperhaltung zeugen von Unterordnung und Resignation (Abb. 12).⁵⁹ Zusammenge-

tung, dass Saito überdies die einzige Figur ist, die weder argumentativ zu Wort kommt noch sich von ihrem Sitzplatz erhebt, verstärkt den Eindruck einer hierarchisch organisierten Szenerie, die abermals über die im Film bereits etablierte Achsenssemantik strukturiert ist (oben – unten).

- 58 Besonders eindrücklich wird der herabwürdigende Impetus von Nicholson in seiner Anweisung, zunächst beim Tee, schließlich sogar beim Dinner die Besprechung fortzusetzen. Dabei zeichnet der Kontrast zwischen seiner habituellen Selbstverständlichkeit und seiner formellen britischen Höflichkeit von ihm das Bild eines arroganten und anmaßenden Kolonialherren, der Befehle als Wünsche verkleidet. Die Selbstverständlichkeit, mit der Nicholson die Bewirtung seitens der Japaner einfordert, verleiht der Szenerie abermals einen seltsamen, nahezu grotesken Beigeschmack. Indem Nicholson in beschämend überheblicher Art und Weise seine Machtposition illustriert, reproduziert er jene Verhaltensmuster, mit denen die Engländer ihren kolonialisierten Gebieten gegenübergetreten sind. Wie ein Kolonialherr lässt Nicholson Speisen und Getränke auf- und abtischen, nimmt sich das Recht heraus, in Saitos Räumlichkeiten zu rauchen, konfrontiert sein Gegenüber mit Vorschlägen, die eigentlich bereits getroffene Entscheidungen sind, und befiehlt über den Einsatz fremder Soldaten.
- 59 Eine in raumsemantischer Hinsicht interessante Randbeobachtung bezieht sich auf Saitos irritierte Nachfragen, die aus lediglich einzelnen aneinandergereihten Wörtern bestehen: «incorrectly? [...] too soft? [...] alter?» (T1-Ch.16, 01:07:15 – 01:08:21) In verkürzter Form offenbart sich hier Nicholsons Raumbeherrschungsstrategie, bei der die herrschende Norm zunächst in Frage gestellt («incorrectly»), dann ihrer rechtmäßigen Grundlage beraubt («too soft») und schließlich durch eine neue – nämlich die eigene – ersetzt wird («alter») – die bisherige Ereignisstruktur der Erzählung in Kurzfassung.

sunken in sich selbst nimmt er in der Logik der Achsensemantik des Films eine Position ein, in der er sich räumlich, aber auch im übertragenen Sinne der Weisung des Höhergestellten fügt. Mit verschränkten Armen erträgt er die aus dem Off-Screen auf ihn eindringenden Forderungen, während die Kamera ebenso bewegungslos bleibt, wie Saito unfähig ist, sich dem Druck seines neuen Weisungsbefugten zu widersetzen.⁶⁰

Die Parallelen zwischen Nicholsons Form der Herrschaftsausübung und Saitos anfänglicher Machtdemonstration sind frappierend. Deutungshoheit setzt sich hier fort als ein «rhetorisches Déjà-vu», in dem Herrschaft – nun unter anderem Kommando – vergleichsweise kompromisslos und aggressiv durchgesetzt wird. Die Idee von Alterität hingegen wird förmlich pervertiert. Die widerstandslose Bereitschaft zur Kollaboration täuscht darüber hinweg, dass der Referenzrahmen, unter dem beide Parteien subsumiert werden, in höchstem Maße erzwungen und sein vergemeinschaftendes Potenzial förmlich vollstreckt wird. Auch wenn die Bedeutung des Brückenbauprojektes nunmehr eine andere ist – die Mechanismen, mit denen diese Bedeutung durchgesetzt und vollstreckt werden, sind dieselben.

Mit Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung lässt sich «Bewegung» folglich als ein mehrschrittiger Prozess von Bedeutungsverschiebungen verstehen, dessen Ausgang im Metaereignis einen Zustand herbeiführt, der vor allem mit Blick auf die Ausgangslage der Erzählung einen ironischen Unterton trägt. Die Verschiebung von Merkmalsbündeln hat dazu geführt, dass die Akteure, die sich zu Beginn für strukturelle Antagonisten hielten, nunmehr an einem gemeinsamen Projekt arbeiten. Kollaboration bedeutet dabei jedoch nicht die von gemeinsamen Interessen getragene Zusammenarbeit an einem gemeinschaftlichen Projekt, sondern die aufgezwungene Zuarbeit im Angesicht einer alternativlosen Situation. Der einst fremde Raum wird mitsamt seinen Zielen unfreiwillig und unter dem Druckmittel der Ressourcenvorenthaltung in den eigenen Deutungsrahmen überführt und dort bis hin zur Demütigung instrumentalisiert. Und weiter: für die eigene Selbststilisierung missbraucht: «600 years, Reeves? [...] 600 years. That would be quite something.» (T1-Ch.16, 01:11:21) In der Vorstellung, die von seinen Soldaten unter eigener Leitung erbaute Brücke könne sein eigenes Leben weit überdauern, erkennt Nicholson seine ganz persönliche Chance auf Nachruhm. Die Brücke wird so zum Symbol für seine eigene Unsterblichkeit, löst sein Dasein von seiner Begrenzung durch den Tod und verleiht ihm einen Wirkungsradius, der weit über den eines menschlichen Lebens hinausreicht. Entgrenzung und Grenznivellierung bedeuten hier folglich mehr als lediglich die Grenzen des physisch Leistbaren zu überwinden. In der metaphysischen Entgrenzung seines irdischen Daseins überwindet Nicholson – so jedenfalls

60 Mehr oder minder gezwungen konsentiert Saito schließlich die Übernahme des Kommandos durch Nicholson: «Can you finish the bridge in time?» (T1-Ch.16, 01:10:07) Von Freiwilligkeit im Sinne eines gemeinsam getragenen Paradigmenrahmens kann hier jedoch keine Rede sein.

seine Vision – die Grenze zwischen Leben und Tod – eine Grenze, die qua natura als unüberwindbar gilt.⁶¹

Was bereits im ironischen Nicht-Verstehen von Ironie auf der Ebene der Figurenrede angeklungen ist, wird mit dem Metaereignis als strukturelle Ironie fortgesetzt. In der metaphysischen Identifikation mit den eigentlich feindlichen Absichten des strukturellen Antagonisten, dessen Herrschaftsausübung soeben noch unter persönlichem Einsatz bekämpft worden ist, überführt Nicholson dessen Herrschaftssymbol in den eigenen Verantwortungsbereich. Das, was gerade noch Symbol feindlicher Herrschaft war, ist es nun nicht mehr, ohne dass sich das Denotat dieses Symbols allerdings seinem Wesen nach verändert hat.

Mit Blick auf diese Sachlage wird mit der Ereignisstruktur von *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* ›Bedeutung‹ zum Gegenstand der Erzählung. An den Grenzen lexikalischer Bedeutungen eskalieren Konflikte; und mit der Nivellierung dieser Grenzen werden Konflikte – vordergründig zumindest – wieder beigelegt. Die Bewertung und Einordnung von Gegenständen oder Handlungen scheint keine Frage der Sachlage, sondern vielmehr eine Frage von struktureller Zugehörigkeit zu sein. Ein und dieselbe Handlung kann sich im Kontext des einen Raumkonzeptes als falsch, im Kontext eines anderen hingegen als richtig erweisen, wird in der Sprache des einen mit ›mad‹, in der Sprache des anderen mit ›reasonable‹ betitelt. Die Handlung selbst bleibt jedoch immer dieselbe. Ironie stellt sich hier folglich als eine Verkehrung von Merkmalsbündeln (richtig-falsch) dar, als eine Verschiebung von sprachlicher Bedeutung. Alte Formen und Zeichen werden kurzerhand mit neuen überschrieben, die Sprache des Feindes wird von der eigenen abgelöst, sodass schließlich auch die Grenze zwischen ›Feind‹ und ›Freund‹ – zumindest an der Oberfläche – verschwindet. Die Denotate dieser sprachlichen Zeichen sind jedoch – und hierin besteht die Ironie – nach wie vor dieselben, ihre Inhalte haben sich nicht verändert. ›Bedeutung‹ ist hier also eine Frage der Perspektive und eine Frage der Sprache, die aus dieser Perspektive jeweils hervorgeht.

Ironische Konstellationen gibt es in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* damit häufiger. Sie sind produktive Verfahren der Erzählung, nicht nur im Metaereignis und der offenkundigen Ironie der Bedeutungsverschiebung, sondern auch an vielen Stellen zuvor. Begonnen bei Shears' sarkastischem Unterton in seiner ›Trauerrede‹ auf einen verstorbenen Kameraden, Saitos nahezu lächerlicher Kostümierung und

61 Auch Silver und Ursini betonen an dieser Stelle: «The vision of erecting a bridge which will endure for hundreds of years fascinates and takes hold of him.» (Silver/Ursini 1992: 148) Dass diese übersteigerte Form der Identifikation allerdings bereits viel früher begonnen hat, bleibt unbeobachtet. Lediglich der Höhepunkt dieser Identifikation, der gleichzeitig auch Wendepunkt ist, wird aus dem Kontext einer fanatischen Vision gedeutet, der Nicholson nunmehr zum Opfer gefallen sei: «Nicholson is lost to his dreams.» (ibd.: 149) Im Wahnsinn eines «distracted dreamer» (ibd.: 150) werde ihm erst im letzten Moment bewusst, von welchen Interessen er sich habe verführen lassen, wengleich der Prozess, der diesen Traum herbeigeführt hat, weitaus früher seinen Anfang genommen hat.

seinen ‹Geschenken› an die Soldaten in Form von Care-Paketen des Roten Kreuzes bis hin zur Verkehrung von rhetorischen Begegnungsstrategien und zuletzt dem ironischen Nicht-Verstehen von Ironie selbst – Muster ironischen Erzählens finden sich vielerorts und kristallisieren sich spätestens mit Nicholsons Identifikation mit dem Brückenbau als ein für die filmische Erzählung *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* konstitutives Erzählverfahren heraus. Ironie wird dabei über die Diskrepanz zwischen Handlung und Handlungsabsicht erzeugt, zwischen der Absicht der strukturellen Destabilisierung auf der einen Seite (Widerstand gegenüber dem militärischen Feind) und tatsächlicher Stabilisierung auf der anderen Seite (Kollaboration, Übernahme des Brückenbaukommandos). So will Shears etwa mit dem sarkastischen Unterton seiner ‹Trauerrede› eben jene Zuordnungsmuster zur Disposition stellen, die er in der Form seiner Rede selbst wieder bedient (Sinnhaftigkeit des Todes im Kriegskontext). Saito wiederum bemüht sich mit seiner Kleidung einer Form zu gleichen, die bei seinem Gegenüber Respekt hervorrufen soll, in Wahrheit aber genau Gegenteiliges erwirkt. Und Nicholson versucht einer feindlichen Form neuen Inhalt zu verleihen, ohne dabei zu merken, dass er damit den militärischen Zielen des Feindes dient. Ironie wird hier als ‹objektive Ironie› dergestalt wirksam, dass sie nicht für die Figuren, sondern für den Zuschauer als sog. ‹Ironie der Geschichte› einen von der diegetischen Welt weitgehend unbemerkten Widerspruch zwischen Intention und Handlung illustriert. Alte und bekannte Formen (Form der Trauerrede, Uniform, Rote-Kreuz-Pakte, rhetorische Strategien etc.) werden übernommen und einem neuen Kontext unterstellt. In der Übernahme des Brückenbaukommandos findet dieses Muster schließlich seinen wahnwitzigen Höhepunkt. Mit der Idee, die Brücke als ein Symbol für die Ziele der Japaner kurzerhand in den eigenen Referenzrahmen zu überführen, übersieht Nicholson die Tatsache, dass die Brücke auch jenseits ihrer symbolischen Bedeutung einen ganz faktischen Nutzen hat. Für diesen Nutzen wiederum ist die symbolische Bedeutung, die der Brücke beigemessen wird, sekundär. Die Brücke soll den Kwai für die Eisenbahnlinie überquerbar machen. Sie dient den strategisch-geopolitischen Interessen der Japaner, ungeachtet der Tatsache, unter wessen Leitung sie erbaut wird und mit welcher Absicht diese Erbauung legitimiert wird. Nicholson jedoch scheint für diese pragmatische Dimension blind zu sein. Für ihn zählt allein die Idee, mit der er die Brücke in Verbindung bringt.⁶²

Unter diesen Gesichtspunkten stellt sich Nicholsons Idee von Alterität als ein irrwitziges und realitätsfernes Konstrukt dar, in dem die Grenzverläufe der Wirklichkeit förmlich ausgeblendet werden – ein Befund, der auch auf die filmische Darstellung der diegetischen Welt zutrifft. Ein Blick in die Gestaltung der Diegese zeigt:

62 Auch Ruppert merkt an dieser Stelle zurecht an, dass eine ironische Diskrepanz zwischen Ideologie und Wirklichkeit besteht und Nicholson in seiner Verblendung verkennt, ‹dass das Bauwerk lediglich militärische Funktion hat.› (Ruppert 2008: 58).

Auch die filmische Darstellung scheint sich dem Muster einer großflächigen Umsemantisierung verschrieben zu haben, in der <Bedeutung> neu zugewiesen wird und alte Inhalte kurzerhand mit neuen überschrieben werden. Dabei übernimmt das Klima, das bereits zu Beginn der Erzählung im Kontext der herrschenden Norm und Ordnung stand, abermals eine besondere Funktion. Wo die Sonne und mit ihr das tropische Klima des Schauplatzes damals die Norm der alienen Ordnung versinnbildlichten, ist es nun die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes, nach dessen Logik sich die filmische Darstellung des Klimas ausrichtet. So, wie sich die herrschende Norm im Gefangenenlager verändert hat, verändert sich auch die Wahrnehmung des Gefangenenlagers durch die Kamera. Sonne und Hitze scheinen für Nicholson nach der Übernahme des Kommandos keine physische Belastung mehr zu sein. Man möge meinen, er und seine Soldaten haben sich nach den Wochen der Gefangenschaft an die klimatischen Bedingungen des Schauplatzes gewöhnt, gelangt man doch bei genauerer Betrachtung zu einer anderen Schlussfolgerung. Im Zuge der Verschiebung von Deutungshoheit hat sich offenbar auch die filmische Darstellung der Diegese verändert und die Diegese selbst hat ihr Bedrohungspotenzial verloren. Für denjenigen, der nun deutungsmächtig ist, stellen ihre Elemente keinerlei Gefahr mehr dar und das, was für Nicholson dereinst noch lebensbedrohlich war und ihn selbst durch die hölzernen Wände der Kiste verfolgt hat, scheint nunmehr sein Gefahrenpotenzial verloren zu haben.⁶³

Besonders deutlich wird diese Verschiebung von Wahrnehmung bei der Thematisierung von Licht und Schatten. Die diegetische Welt präsentiert sich demjenigen, der über ihre Norm bestimmt, als ein schattenspendender Gestaltungsraum (Abb. 15–16), wohingegen diejenigen, die gegen die herrschende Norm aufbegehren, schutzlos der sengenden Mittagssonne ausgeliefert sind (Abb. 13–14). Seit der Übernahme des Brückenbaukommandos hält sich Nicholson aus der Perspektive der Kamera nur noch im Schatten auf und die diegetische Welt avanciert zum tropischen Paradies. Aus dem lebensgefährlichen Glutofen des Gefangenenlagers ist ein grüner und schattiger Gestaltungsraum geworden. Die Sonne hat ihr bedrohliches Potenzial verloren und die Darstellung der diegetischen Welt hat sich einer Raumwahrnehmung angepasst, in der die Topografie des Schauplatzes mit der Chance auf Neugestaltung verbunden wird. Im Metaereignis findet folglich nicht nur eine Verschiebung von Bedeutung statt, sondern auch eine Verschiebung von Wahrnehmung, die bis auf die Ebene der filmischen Darstellung reicht. Dem Zuschauer wird die diegetische Welt aus der Logik einer aktantenspezifischen Raumwahrnehmung

63 In Anlehnung an Frisch (2018) hat die filmische Inszenierung des Klimas hier eine symbolische Funktion. Dabei changiert die Funktion des Klimas, wie sie für *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* beobachtet wird, zwischen den Kategorien «Ausdruck bzw. Erzeugung von Emotionen» und «Gestaltung und Akzentuierung des Geschehens» (Frisch 2018: 166). In der Darstellung des Klimas verbinden sich Figurenperspektive und Wahrnehmungsmodus und das Klima wird zu einem «mentale[n] Konstrukt» (ibd.). Im Klima kehrt sich die Wahrnehmung der Figuren nach außen und nimmt Gestalt an.

13 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAI: Folter durch Hitze
(T1-Ch.6, 00:26:51)



14 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAI: Mittagssonne über
dem Gefangenelager
(T1-Ch.11, 00:42:39)



15 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAI: Nicholson im
Schatten der Brücke
(T2-Ch.3, 00:06:16)



16 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAI: Bau der Brücke aus
dem Schatten
(T2-Ch.03, 00:08:29)



präsentiert. Bedrohliche Elemente werden dabei kurzerhand aus dieser Darstellung entfernt, wohingegen Elemente einer idyllischen und paradiesischen Naturszenerie die Ästhetik des filmischen Bildes dominieren – eine Ästhetisierung, die von Nicholson später auch sprachlich markiert wird, als er zum ersten Mal stolz und wehmütig zugleich die fertiggestellte Brücke abschreitet: «beautiful» (T2-Ch.14, 00:45:20). Zufrieden mit der eigenen Leistung und wehmütig über das Kapitel, das mit der

Fertigstellung der Brücke nun zu Ende geht, legt sich Nicholson's Stimmung wie ein mentaler Filter über die diegetische Welt und ihre filmische Darstellung. Selbst die Geräuschkulisse der Szenerie ist das Produkt einer ästhetisch verklärten Raumwahrnehmung, in dem das bedrohliche Surren der Mittagshitze mit exotischen Dschungelklängen und Vogelgezwitscher überschrieben wird.⁶⁴

«Räume» sind hier «perspektivierte Räume», ihre Gestaltungslogik speist sich aus der Wahrnehmung der Hauptfigur, ohne dass diese Wahrnehmung jedoch als solche filmisch markiert wird. Die Kameraeinstellungen, in denen die diegetische Welt als ein tropisches Paradies gezeichnet wird, sind keine subjektiven Perspektiven, sondern figural perzeptive Bilder, in denen der Zuschauer mit einer mental gefilterten Sicht auf die diegetische Welt konfrontiert wird. Störende Elemente werden überführt in eine neue Bedeutung. Diese Raumwahrnehmung setzt sich bis in die Gestaltung des Filmbildes fort und bestimmt dort *mise-en-scène*, *mise-en-cadre* und Montage-logik. So findet sich seit dem Metaereignis keine einzige Sequenz mehr im Gefangenenlager, in der Nicholson nicht selbst auch als Figur auftritt; Kameraeinstellungen von der Brücke werden in ausnahmslos allen Fällen mit Nicholson's Blick verknüpft⁶⁵; Filmmusik beginnt dort, wo Nicholson seine Vorstellung von Raumordnung in die Tat umsetzt. Kurzum: Die Verschiebung von Merkmalsbündeln, die im Kontext des Metaereignisses stattgefunden hat, reicht bis in die filmische Darstellung der diegetischen Welt, wenngleich sich diese Welt selbst nicht verändert hat, sondern lediglich das Raumkonzept, aus dessen Perspektive sie semantisiert wird.

Was also bereits bei der Einführung von Nicholson als Figur begonnen hat, wird hier in Gestalt einer unwirklichen Raumwahrnehmung fortgesetzt. In der Denkfigur einer modellhaften Weltordnung, in der vermeintlich bedeutungslose Elemente kurzerhand ausgeblendet und ersetzt werden, lässt sich auch die filmische Darstellung dieser Welt von einer Wahrnehmung leiten, die sich wie ein ästhetischer Filter über «alte Inhalte» legt und sie – im wahrsten Sinne des Wortes – in einem anderen Licht darstellt. Dass dieses «Licht» jedoch auch die Gefahr birgt, die wahren Dinge zu verschleiern, lässt das Metaereignis und mit ihm die Verschiebung von Merkmals-

64 Auf diese Verschiebung wird in der Forschung kaum eingegangen. Auch hier sind Silver und Ursini die einzigen, die auf den Umstand hinweisen, dass sich in Folge einer Stimmungsveränderung offenbar auch die Ästhetik des Filmbildes ändert. Unter dem Begriff «moving point-of-view» (Silver/Ursini 1992: 149) fassen sie eine atmosphärisch-konzeptionelle Veränderung zusammen, die aus der veränderten Wahrnehmung und Stimmung von Nicholson resultiere. Eine detaillierte semiotische Analyse jedoch, die das Filmbild generell in die Abhängigkeit aktantengebundener Wahrnehmungshorizonte stellt, bleibt aus, sodass auch eine systematische Herangehensweise an solche Phänomene nicht stattfindet.

65 Diese Verknüpfung von «Blick» und «Kameraeinstellung» wird auch auf der Ebene der Figurenrede thematisiert und weist das Filmbild als ein Konstrukt aus: «A good idea? Take another look!» (T2-Ch.03, 00:08:39) Im Blick ist der metaphorische Blick als «Perspektive» genuin angelegt, unter der sich Sachverhalte höchst unterschiedlich darstellen können. Nicholson wird hier also auch auf der Ebene der Figurenrede als eine Figur ausgewiesen, nach deren «Sichtweise» sich die Welt zeigt.

bündeln – zumindest für den Zuschauer – als ein künstliches Gebilde erscheinen. In diesem Gebilde zeigt sich nicht die Welt, wie sie ist, sondern die Welt, wie sie aus Nicholson's Perspektive sein soll.

Ein hierfür eindrückliches Beispiel liefert Nicholson, als er aus Gründen des mangelnden Baufortschritts das Krankenlager aufsucht und dort Clipton um einen Besuch bei den Kranken und Versehrten bittet.⁶⁶ Mit beinahe fanatischer Fixiertheit auf die fristgerechte Fertigstellung der Brücke ist Nicholson dazu bereit, nicht nur seine Offiziere körperlich arbeiten zu lassen, sondern auch Kranke von der Mitarbeit an der Brücke zu überzeugen – eine Doppelmoral, die nun Züge einer zutiefst abstoßenden und selbstgerechten Kaltblütigkeit annimmt. Das, wofür Nicholson einst glaubte, sein eigenes Leben wie das seiner Soldaten opfern zu müssen, beschließt er nun kurzerhand selbst: «Nicholson forfeited the very rights he would not allow violated earlier.»⁶⁷ Die Genfer Konvention gilt für ihn lediglich dort uneingeschränkt, wo der Deutungsbereich des Anderen anfängt. Im eigenen Weltbild ist ihre Gültigkeit offenbar verhandelbar und kann – vorübergehend zumindest – ausgesetzt werden. Wenngleich Nicholson seinen verwundeten Soldaten vordergründig selbst die Entscheidung überlässt, trotz Krankheit die Brückenarbeiten zu unterstützen, reproduziert er hier eine Norm, die er kurze Zeit zuvor noch heftig bekämpft hat. Einzig und allein die Tatsache, dass dies nun unter seiner Verantwortung geschieht, genügt, um ein und dieselbe Handlung mit einer gegenteiligen Bedeutung zu überschreiben. Oder mit anderen Worten: Was zuvor Ausbeute und Unterdrückung war, ist nun heroischer Soldatendienst.⁶⁸

Mit Blick auf die Ordnung der Textwelt hinterlässt das Metaereignis also eine Norm, die nicht nur Züge eines fanatischen Zerrbilds annimmt, sondern überdies auch eine menschenverachtende und egomane Form der Machtausübung darstellt. Die Idee von Alterität, in der zwei einander disjunkt-komplementäre Räume unter

66 Mit Blick auf die raumsemantische Bedeutung des Krankenlagers kann diese Szene als der absurde Höhepunkt von Nicholson's Raumaneynung gedeutet werden. Das Krankenlager ist ein Ort des Schwellenzustandes (Leben – Tod), der sich der Kontrolle durch den Menschen entzieht. Selbst Saito ist davor zurückgeschreckt, Kranke und Versehrte für den Dienst am Brückenbau einzusetzen. Wenn Nicholson nun also einen Ort, in dem sinnbildlich nur eine höhere Instanz über den Verbleib seiner Insassen entscheidet, dem Zweck der eigenen Ziele verschreibt, macht er sich damit zum quasi uneingeschränkten und gottähnlichen Konstrukteur einer Welt, in der einzig und allein er über Zugehörigkeiten bestimmt.

67 Silver/Ursini 1992: 149.

68 Wie weit Nicholson's menschenverachtender Fanatismus bereits fortgeschritten ist, zeigt sich in seinem Gang durch das Krankenlager, bei dem er selbst in stark verwundeten noch potenzielle Arbeiter erkennt. «I wonder if fresh air and light duties might do more than beeing copped up.» (T2-Ch.9, 00:26:25) – eine derart gefühlskalte Absage an einen menschenwürdigen und mitfühlenden Umgang mit Weisungsbefohlenen, wie sie dem Gedanken der Genfer Konvention nur denkbar weit entfernt ist. In dem Wissen um sein Ansehen und seine Autorität nimmt er billigen den Tod seiner Soldaten in Kauf, ohne dabei allerdings – und hierin liegt die Perfidie seines Vorgehens – formell dafür verantwortlich gemacht werden zu können, hat er ihnen die Mitarbeit am Brückenbau doch ausdrücklich freigestellt.

einem gemeinsamen Referenzrahmen subsumiert werden, wird in der Gedankenfigur des absoluten Gehorsams pervertiert; Gehorsam gegenüber einer Idee, die ihrem Wesen nach bitter ironisch ist. Ganz nach dem Motto «Der Zweck heiligt alle Mittel» erennt Nicholson sich selbst und sein Kommando zum alteritären Referenzrahmen, unter dem alles billig und recht ist, was seinen Weisungen Folge leistet. «Bedeutung» ist relativ, so wie auch moralisch-ethische Kategorien zur Frage von Befehl und Gehorsam werden. «He's been most reasonable since we took on.» (T2-Ch.3, 00:08:16), urteilt Nicholson etwa über Saito, als er zufrieden über die Fortschritte des Brückenbaus feststellt, dass sich Saito mittlerweile widerstandslos seinen Weisungen fügt. Unter Bezugnahme auf die bereits mehrfach angeklungene Gegenüberstellung «reasonable» und «mad» entpuppt sich die Bezeichnung «reasonable» nunmehr als das Produkt einer ideologisch verzerrten Wahrnehmung, als eine Chiffre für denjenigen, der sich Nicholsons Anweisungen nicht widersetzt. Sprachliche Bezeichnungen sind rhetorische Konstrukte, so wie «Grenzen» dort beliebig werden, wo sich hinter ihnen eine selbstgerechte und blinde Doppelmoral verbirgt: Das, was gestern noch Feindesprojekt war, ist heute Symbol für Unsterblichkeit und militärischen Ruhm; und was gestern noch mit «unvernünftig» und «absurd» betitelt wurde, heißt heute «reasonable». Die Tatsache allerdings, dass sich mit den neuen Bedeutungen nicht auch die Inhalte, die mit diesen neuen Bedeutungen belegt werden, verändert haben, erzeugt für den Zuschauer eine ironische Diskrepanz. Alterität wird so zu einem absurden Konzept, das nicht auf tatsächlichen Gemeinsamkeiten beruht, sondern Gemeinsamkeiten dort schafft, wo die soldatische Pflicht sie gebietet. «If this bridge were yours» (T1-Ch.15, 01:04:21) – ein Gedankenspiel im Irrealis, so wie die Welt, die Nicholson hier konstruiert.

2.3.4 «What have I done?»: Grenz wiederherstellung und Ereignistilgung

Mit der Konstituierung des Metaereignisses hat sich eine ironische Diskrepanz verfestigt, bei der Nicholsons Wahrnehmung der tatsächlichen Beschaffenheit ihrer Objekte diametral entgegensteht. Das Raumkonzept der Alterität wird so zu einem realitätsfernen und amoralischen Modell von Wirklichkeit. Die von Nicholson angestrebte Ordnung der Welt steht mit der tatsächlichen Welt im Widerspruch, blendet Störmomente kurzerhand aus und überführt sie in ein Gedankenspiel, in dem Grenzen bedeutungslos sind. Kurzum: Nicholson erschafft sich mit dem japanischen Gefangenenlager eine Welt, die von der Referenzwelt des Zuschauers denkbar weit entfernt ist. Die hermetische Geschlossenheit des Schauplatzes, die bereits zu Beginn der Erzählung thematisiert wurde und das Gefangenenlager zu einem modellhaften Symbolraum gemacht hat, fungiert unter diesen Gesichtspunkten als eine *conditio sine qua non* für den Erhalt der alteritären Ordnung, in der sich Bedeutungen verschoben, Begriffe geändert und Ziele vertauscht haben. Unter diesen Gesichtspunkten wird auch die alteritäre Ordnung zum Modellversuch, zum verkürz-

ten und stilisierten Ersatzbild für die Wirklichkeit, das jedoch mit dieser Wirklichkeit immer weniger gemein hat. Die Momente, in denen die Ordnung des alteritären Modells gestört wird, nehmen zu. Nicholson wird immer deutlicher mit der Tatsache konfrontiert, dass seine Idee vom gemeinsamen Brückenbauprojekt eine realitätsferne Vision ist und mit den tatsächlichen Grenzverläufen in der Wirklichkeit nichts gemein hat – Momente der Störung, für die Nicholson jedoch blind ist.⁶⁹

Eine Schlüsselszene für diese zunehmenden Störmomente liefert das letzte Gespräch zwischen Saito und Nicholson, in dem Nicholson den Bau der Brücke mit der Semantik von Tod und Todesahnung verknüpft. Stolz über die erbrachte Leistung schreitet Nicholson auf der Brücke entlang, in Gedanken versunken und wehmütig über ein Kapitel seines Lebens, das er mit der fristgerechten Erbauung der Brücke nun beschließen wird. In dieser für den sonst so soldatisch disziplinierten und unsentimentalen Nicholson ungewohnt kontemplativen Stimmung avanciert die Brücke zu einem ambivalenten Symbol, in dem Nicholsons ruhmreicher Höhepunkt gleichzeitig auch seinen nahenden Untergang ankündigt. Unter dem sinnlichen Eindruck des monumentalen Bauwerks beginnt Nicholson sich und seine militärischen Verdienste in einem metaphysischen Kontext von Sein und Vergehen zu reflektieren.⁷⁰ In dunkler Vorahnung seines bevorstehenden Todes und der Angst um die Nichtigkeit des eigenen Lebens formuliert Nicholson die identitäre Frage nach dem Sinn seiner Existenz, die über den Wirkungsbereich seines biologischen Lebens gedanklich hinausführt. Die Brücke als Sinnbild seiner militärischen Verdienste changiert plötzlich im Lichte kontrastiver Attribute: zwischen Aufstieg und Niedergang, Romantik und Morbidität, Leben und Tod – eine veränderte «Färbung» in der Semiotik, die in der Darstellung des Schauplatzes ihre ästhetische Entsprechung findet. Quasi symbolisch für Nicholsons melancholische Stimmung ist die Szenerie in das weiche Licht der untergehenden Sonne getaucht, der Fluss «Kwai» fließt wie das sinnbildliche Zerrinnen von Lebenszeit langsam, aber stetig unter Nicholsons Füßen hinweg und der Verlust seines Offizierstabes, der Nicholson versehentlich von der Brücke hinab ins Wasser fällt, ist die zeichenhafte Demontage eines Deutungsanspruches, der im Moment seines größten Triumphes gleichsam seinem Untergang verschrieben ist.⁷¹

69 Eine interessante Randbeobachtung: Auch Santas attestiert Nicholson «Blindheit», vgl. Santas 2012: 23f. Diese «Blindheit» bezieht sich hier allerdings auf Nicholsons Ignoranz gegenüber dem eigenen widersprüchlichen Verhalten, wohingegen die «Blindheit», wie sie oben beschrieben wird, eine semiotische Blindheit für die Störmomente der eigenen Geschichte ist.

70 Wenn Ruppert in seiner Analyse darauf hinweist, dass «die Errichtung einer Brücke [...] Nicholson daher eine Gelegenheit [sc. bietet], sich selbst ein Denkmal zu setzen» (Ruppert 2008: 58), bleibt der Zusammenhang zwischen der filmischen Darstellung der Szenerie und Nicholsons Gemütszustand unberücksichtigt. Zwar erkennt Ruppert in der Symbolik des herabfallenden Exerzierstabes eine Vorausdeutung auf Nicholsons nahendes Ende, schenkt der ästhetischen Konzeption des Schauplatzes jedoch keine weitere Beachtung.

71 In Anbetracht dessen, was er hier mit dem Bau der Brücke geschaffen hat, verschlägt es Nicholson

Auch hier fungiert <Raum> als <perspektivierter Raum>. Nicholson's Todesahnung legt sich – bildlich gesprochen – wie ein atmosphärischer Filter über die physische Topografie. In der Ambivalenz zwischen Leben und Tod erscheint der Schauplatz des japanischen Gefangenenlagers plötzlich in einem Widerspruch kontradiktorischer Merkmalsbündel und die Brücke wird zum Zeichenträger einer divergenten Semantik: «Twenty-eight years in peace and war.» (T2-Ch.14, 00:45:45) Hinter dem schrägen Licht der Abendsonne verbirgt sich gleichzeitig auch ein Untergang und in der Figur Nicholson werden semantische Einheiten aufeinander bezogen, die einander kontradiktorisch sind, weil sie nicht zur selben Zeit am selben Ort existieren können. Im Transit zwischen einem <Nicht-mehr-hier> und <Noch-nicht-dort> beginnen die Grenzen zwischen Leben, Ruhm und Anerkennung auf der einen Seite und Tod, Untergang und Scheitern auf der anderen Seite zu verschwimmen. Beide Bedeutungskonvolute werden schließlich in der Symbolik der fertiggestellten Brücke aufeinander bezogen – eine Ambivalenz von Merkmalsbündeln, die auch topologisch als solche markiert wird. Der Verlust seines Offiziersstabes deutet aus der Logik der im Film etablierten Achsensemantik eine Infragestellung von Deutungshoheit an. Hinter der punktuellen Versetzung aus dem semiotischen Bereich <oben> in den Bereich <unten> verbirgt sich der sinnbildliche Fall, der Niedergang eines Herrschaftsanspruchs. Der Aufenthalt im Bereich <oben> ist damit ausdrücklich temporär und impliziert einen baldigen Sturz. Der <Fall> Nicholson's – respektive sein baldiger Tod – ist hier also semiotisch bereits vollzogen und findet gerade in dem Moment statt, in dem Nicholson eine quasi transzendente Verbundenheit mit sich und der Welt empfindet: «But tonight... tonight.» (T2-Ch.14, 00:46:44)

Besonders diese letzte Szene illustriert den Einbruch destabilisierender Elemente, mit denen eine vermeintlich homogene Semantik plötzlich ambivalent und widersprüchlich wird. Nicholson's Weltbild präsentiert sich nicht mehr als ein in sich stimmiges und widerspruchsloses Konstrukt, bei dem alle unter dem eigenen Referenzrahmen subsumierten Elemente uneingeschränkt mit seinem persönlichen Erfolg verknüpft sind. In der Denkfigur eines latent brüchigen und vom Einsturz bedrohten Bauwerkes nimmt Nicholson die Welt plötzlich in ihrer ambivalenten Natur wahr, bei der jedem Aufstieg auch ein Abstieg folgt: «Suddenly you realize you are nearer the end than the beginning.» (T2-Ch.14, 00:46:52) Die Brücke avanciert darin zu einer ambivalenten Projektionsfläche. Im <perspektivierten Raum> und seiner Atmosphäre einer romantischen und zugleich morbiden Szenerie spiegelt sich der gefühlte Selbstverfall von Nicholson: «Blast!» (T2-Ch.14, 00:46:52) Im umgangssprachlichen Ausruf der Verärgerung schwingt die Sprengung der Brücke etymologisch bereits mit und lässt dem Zuschauer die Szenerie wie eine Art se-

kurz die Sprache. Ein Wort für <das> findet er nicht: «But tonight... tonight» (T2-Ch.14, 00:46:44). Identifikation findet hier also jenseits von Sprache statt. Das Gefühl von Heimat und Zufriedenheit ist mit den Wörtern, die Nicholson zur Verfügung stehen, nicht zu beschreiben.

miotische Ouvertüre auf die nahende Katastrophe erscheinen, bei der Nicholson in der potenziellen Nichtigkeit der Brücke einen Abgesang auf sich selbst anstimmt.⁷²

Ein weiteres Indiz für diese strukturelle Destabilisierung ist Nicholsons verunsicherte Reaktion, als er bemerkt, dass er von Saito beobachtet wurde. Mit erschrockenem Blick nimmt er wahr, dass er im Selbstgespräch die Anwesenheit des Anderen vergessen hat. Verunsichert durch diesen kurzzeitigen Verlust von Selbstbeherrschung taumelt er aus dem Kamerabild, als habe er für einen Moment die räumliche und zeitliche Orientierung verloren, und lässt einen sichtlich verunsicherten Saito zurück, der ebenso wie der Zuschauer mehr oder minder ungewollt Zeuge einer höchst intimen und dunklen Vorahnung wurde.⁷³

Unter dieser Vorahnung steht schließlich auch die zum Anlass des fristgerechten Brückenbaus abgehaltene Feier im Zeichen einer nahenden Wende, in deren Licht die zwanglose und ausgelassene Atmosphäre getrübt wirkt – zumindest für den Zuschauer. Dem Höhepunkt wohnt die potenzielle Fallhöhe zur Katastrophe inne, in der sich schließlich die Künstlichkeit und Konstruiertheit jenes Gedankenspiels offenbart, das Nicholson mit seiner Idee von Alterität zur neuen Raumordnung erklärt hat. So wie das Schauspiel auf der Bühne, das Nicholsons Soldaten ihm zu Ehren aufführen, nur ein künstliches Schauspiel ist, ist auch der Anlass dieses Schauspiels ein künstlicher. Wie bereits im Modell der Brücke der Modellcharakter des alteritären Raumkonzept angelegt war, ist auch hier der Charakter des aufgeführten Schauspiels als ein sarkastischer Metakommentar auf die nahende Katastrophe zu lesen, die sich kurze Zeit später wie eine bitter ironische Verwechslungskomödie inszeniert. Der bewussten Zurschaustellung von Ironie als Erzählverfahren liegt hier also eine doppelte Ironie zugrunde: Diejenigen, die soeben noch Zuschauer der Komödie sind, werden bald selbst zu unfreiwilligen Akteuren in einem bitter ironischen Spiel mit Grenzen und Verkleidungen. Der «Spielraum», in dem Ironie kontrollierbar ist, dehnt sich unbemerkt von seinen Spielern in die Realität aus. Seine Akteure hingegen nehmen diese Entwicklung nicht wahr und erkennen nicht die Gefahr, die im Untergrund bereits in vollem Gange ist. Mittels Parallelmontage wird die ausgelassene Stimmung auf der abendlichen Feier in rhythmischen Abständen kontrastiert von Kameraeinstellungen, in denen die unbemerkte Verkabelung der Sprengsätze an den Brückenpfeilern stattfindet. Im Spannungsfeld zwischen oberflächlicher Ausgelassenheit und

72 Auch der Zuschauer bekomme das Gefühl, in einen höchst intimen Moment der Selbsterkenntnis förmlich eingedrungen zu sein, vgl. Williams 2014: 150. Der langsame Zoom von hinten auf Nicholson verkleinert den Bildausschnitt und erzeugt das Gefühl von körperlicher und emotionaler Nähe. Was zunächst noch eine Over the shoulder-Einstellung ist, wird so zu einem Close Up, bei dem der Zuschauer Nicholson als einen Menschen kennenlernt, der hinter der Fassade militärischer Codices einen nahezu zerbrechlichen Charakter preisgibt.

73 Sichtlich desorientiert wirkt Nicholson, als er erschrocken feststellt, dass Saito ihn bei seiner Selbstreflexion beobachtet hat. Mit den Worten «I must be off.» (T2-Ch.14, 00:47:00) und dem aufgesetzten Militärgruß beim Abgang überspielt er mit bekannten Routinen eine unangenehme Situation, in der er offenbar mehr Einblick zugelassen hat als ihm lieb war.

hintergründiger Demontage zeigt sich schließlich der ontologische Status der alteritären Ordnung: ein Irrealis, dessen instabiles Fundament von einer als Realität postulierten Oberfläche kaschiert wird. Wie der Abgesang auf die britische Vormachtstellung dringt die gesungene Nationalhymne aus dem Off-Screen in die Vorbereitungen zur Sprengung der Brücke und lässt eine im Untergrund stattfindende Marodierung jenes Raumkonzeptes erkennen, dessen Norm hier gerade so feierlich besungen wird – eine Beobachtung, die von den Figuren selbst, respektive Nicholson erst in dem Moment getroffen wird, in dem es für eine Rettung der Brücke bereits zu spät ist. Weil der Wasserstand des Kwai über Nacht rapide gesunken ist – und sinnbildlich mit ihm das Trugbild des oberflächlichen Triumphes verschwunden – entdeckt Nicholson die Sprengstoffverkabelung an den Pfeilern der Brücke erst am darauffolgenden Tag. Als habe sich der Raum förmlich offenbart und das offengelegt, was bislang unbemerkt unter der Wasseroberfläche verborgen gewesen ist, wird auch Nicholson von der Realität eingeholt – einer Realität, die mit seiner Vorstellung von Ordnung nicht kompatibel ist. Im Sinnbild einer unter der Wasseroberfläche schlummernden Bedrohung kehrt diese Bedrohung nun in Form des alliierten Kommandotrups, der mit der Sprengung der Brücke beauftragt ist, an die Oberfläche der Textwelt.

Nicholson's Raumkonzept wird so zu einer Idee, die lediglich im Modell funktioniert. Im Abgleich dieses Modells mit der Wirklichkeit jedoch entpuppt sich Vision als Wahn, Alterität als ein irrwitziges Schauspiel von Kollaboration. Das japanische Gefangenlager bietet für den alliierten Kommandotrupp einen denkbar seltsamen und irritierenden Anblick, bei dem britische Soldaten stolz über die Brücke paradieren und Nicholson die Sprengung unter dem Einsatz des eigenen Lebens verhindern will: «He's gone mad. Our own man!» (T2-Ch.20, 01:08:50) Mit der Erneuerung der Dichotomie <mad-reasonable> reinszeniert sich jene sprachliche Polysemie, die bereits damals zwischen Nicholson und seinen Soldaten Unverständnis und Kommunikationsprobleme hervorgebracht hat: «You don't understand, sir.» (T2-Ch.21, 01:11:20) Im Zweikampf mit Nicholson hofft Joyce, dass es sich lediglich um ein Missverständnis handelt. Dass diesem Missverständnis jedoch eine grundsätzlich unterschiedliche Deutung und Bezeichnung der Wirklichkeit zugrunde liegt, macht die Situation für ihre Akteure unübersichtlich, verwirrend und gefährlich. Die Grenzen zwischen <eigen> und <fremd>, <Freund> und <Feind> sind plötzlich relativ und abhängig von der Perspektive der einzelnen Akteure. Wer auf welcher Seite welche Absichten verfolgt, ist für das Gegenüber aus der Perspektive einer vollkommen anderen Raumordnung kaum mehr ersichtlich, sodass sich die finale Sequenz des Filmes als eine Art <Shoot out> darstellt, bei dem niemand mehr so recht zu wissen scheint, wer Freund und wer Feind ist, oder mit Rupperts Worten: «In dieser (Wieder-)Begegnung führt Lean Feindbilder und militärische Ziele vollends ad absurdum. Die Figuren wissen nicht mehr, auf welcher Seite sie stehen, weil der Feind nicht an Gestalt und Uniform zu erkennen ist.»⁷⁴

74 Ruppert 2008: 55.

Im Chaos unterschiedlicher Grenzen und Grenzziehungen zeigt sich schließlich auch die Kamera bei dieser Sequenz als eine unzuverlässige Darstellungsinstanz. Entgegen den traditionellen Regeln von Schnitt und Montage wechselt die Kamera willkürlich zwischen den Einstellungen hin und her, ohne dass sich ein erkennbares Muster von Schuss-Gegenschuss, Parallel- oder Assoziationsmontage erkennen lässt. Wie ein dissonanter Flickenteppich aus verschiedenen Einstellungen, die wiederum verschiedene Parteien mit verschiedenen Interessen zeigen, offenbart die Szenerie ihr vollständiges Verwirrungspotenzial, bei dem selbst die Regeln der Darstellung nicht mehr zu greifen scheinen. Aus visuellem On-Screen wird akustisches Off-Screen; Standorte der Kamera wechseln derart häufig, dass die räumliche Übersicht über den Schauplatz und seine Akteure verunmöglicht wird; und die Figuren kommunizieren aus dem Rahmen der Bildeinstellung hinaus, ohne dass aber die Kamera ihnen folgt. Kommunikation läuft hier – auch filmisch – sinnbildlich ins Leere.⁷⁵

Was mit dieser letzten Sequenz strukturell geschieht, beschreibt eine zutiefst verunsichernde und verstörende Relativierung von Grenzen, die nun auch den Figuren als solche bewusst wird. «Grenzen» sind eine Frage der Perspektive, nicht eine Frage von Herkunft, nationaler Zugehörigkeit, Krieg oder Waffengewalt – eine Erkenntnis, die für ihre Figuren jedoch zu spät kommt. In der Denkfigur einer «Tilgung von Bedeutung» wird mit dem Einfall der alliierten Truppe der Ort des japanischen Gefangenenlagers wieder reduziert auf seine physisch-topografische Materialität. «Bedeutung» hingegen wird relativ. Wer welche Räume, welche Grenzen als relevant erachtet, ist eine Frage der Perspektive. Das, was Nicholson unter seinem Kommando kurzerhand zum Verbündeten gemacht hat, ist aus der Perspektive des Kommandotrupps der Feind; und die Brücke, die für Nicholson Sinnbild persönlicher Entgrenzung und metaphysischer Grenzüberwindung ist, wird in der Fremdperspektive wieder reduziert auf ihre strategische Funktion und darin zum Feindesbauwerk, das umgehend zerstört werden muss – eine Perspektive, die schließlich auch Nicholson wieder einnimmt, als er in seinem bewaffneten Angreifer Shears erkennt, der damals aus dem japanischen Gefangenenlager geflohen war.⁷⁶

75 Mit dieser Beobachtung verweigert sich die Kamera den Regeln einer konventionellen Montagelogik, nach denen einer Kommunikation, die aus dem Rahmen der Bildeinstellung läuft, ein Schnitt zum Adressaten dieser Kommunikation folgen müsste (Schuss-Gegenschuss). Die Tatsache, dass diesem Prinzip hier nicht Folge geleistet wird, führt beim Zuschauer zu einer erheblichen Desorientierung und Verunsicherung, weil mit gewohnten und routinierten Sehgewohnheiten und Erzählmustern gebrochen wird. Durch den Bruch mit der sog. «Anschluss durch Blicke»-Regel und «Achsen sprungregel» erzeugt die Schlusszenerie die Atmosphäre eines unübersichtlichen Chaos und imitiert damit den Grundtenor der gesamten Erzählung, vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 147 ff.

76 Der herannahende Zug, der sich bereits über sein Pfeifen aus der Ferne ankündigt, illustriert Dadeks Paradigma von der «Verräumlichung der Zeit». Die erzählte Zeit wird hier symbolisch in einem Element der diegetischen Welt repräsentiert und erfüllt darin eine dramaturgische Funktion. Mit jeder Sekunde des Herannahens spitzt sich der innere Konflikt für Nicholson zu und die Grenze der Textwelt, entlang derer die Elemente der diegetischen Welt unterschiedlich semantisiert werden, wird zur Disposition einer sich zuspitzenden Auseinandersetzung gestellt.

Unter diesen Gesichtspunkten übernimmt der Überfall des alliierten Kommandotrups eine zentrale Funktion für die Ordnung der Textwelt. Mit dem alliierten Kommandotrupp im Allgemeinen und Shears im Besonderen bricht eine Ordnung ein, die in Folge von Ereignis und Metaereignis von der Bildfläche verschwunden war. In dieser Ordnung kämpfen Japaner gegen Engländer, Feind gegen Freund und die Brücke ist das strategisch-geopolitische Mittel zur feindlichen Machterweiterung. Mit dem Überfall des Kommandotrups findet also gleichsam auch ein «Einfall» von Grenzen statt, mit denen sich die herrschende Norm der Textwelt wieder verschiebt. Die strukturbildenden Eingriffe aus dem Metaereignis werden förmlich rückabgewickelt und Nicholson wird mit der Einsicht konfrontiert, dass die Grenzen seines Weltbildes künstlich und falsch sind. In Shears sieht er den Widerstand, den er einst selbst bereit war, gegen die Japaner zu leisten, und der sich nun ganz offenbar gegen ihn selbst richtet. In der Funktion eines «Alter Ego» personifiziert Shears eine Handlungsalternative, in der Grenzen manifeste Trennlinien bilden und der militärische Feind zum ewigen Antagonisten erklärt wird. «What have I done?» (T2-Ch.22, 01:12:47) – die Einsicht in die Absurdität einer Raumordnung, in der Nicholson durch die Kollaboration mit dem Feind glaubte, die fremden Ziele zu den eigenen machen zu können. Im Phantasma der eigenen Unsterblichkeit hat er einer Idee gedient, in der Grenzen förmlich ausgeblendet wurden, ohne dass diese Grenzen jedoch in Tat und Wahrheit verschwunden waren. Unabhängig von ihrem Symbolwert erfüllt die Brücke einen praktischen Nutzen und dient den geopolitischen Expansionsinteressen des Feindes. Allein die Überführung ihres Symbolwertes jedoch hat Nicholson glauben gemacht, es habe sich auch die Brücke selbst, das Denotat dieses Symbolwertes seinen Zielen verschrieben – ein Fehler, den er im letzten Moment seines Lebens noch beheben will. Tödlich verwundet und nahe der Ohnmacht stürzt er sich auf die Zündvorrichtung des Detonators, deren Auslösen schließlich die Brücke im Moment der Zugüberquerung zerstört.⁷⁷

Strukturell betrachtet bedeutet Nicholsons plötzliche Einsicht in die Unrechtmäßigkeit des eigenen Handelns einen «Change of state»⁷⁸ und die schlagartige

77 In der Forschung herrscht keine Einigkeit darüber, ob die Sprengung der Brücke von Nicholson schlussendlich intendiert war oder nicht, siehe hierzu beispielsweise Phillips 2006: 250; Ruppert 2008: 58; Santos 2012: 16. Besonders schwer fällt eine Bewertung dieses Umstandes vielleicht auch deshalb, weil ihm seine literarische Vorlage fehlt, denn: Einer der wohl markantesten Unterschiede zwischen der Romanvorlage von Boule und dem Film von Lean besteht in der Tatsache, dass Nicholson bei Boule «seine Brücke» vor der Sprengung rettet. Mit Blick auf die Argumentation dieser Arbeit allerdings ist eine abschließende Beurteilung von Nicholsons Verhalten auch nicht notwendig. In jedem Fall nämlich markiert seine Äußerung «What have I done?» einen «Change of state». Allein dieser «Change of state» ist ausschlaggebend für die Umstrukturierung der Textwelt. Die Konsequenzen, die aus diesem «Change of state» für die diegetische Welt weiter resultieren (Brückensprengung etc.), sind in dieser Argumentation nebensächlich.

78 Der Begriff «Change of state» ist einem Konzept der Gesprächsanalyse entlehnt und beschreibt dort die sprachliche Markierung eines Standpunktwechsels, vgl. Couper-Kuhlen/Selting 2018: 4 ff. Für die Beschreibung eines Metaereignisses, wie es hier vorliegt, ist dieses Konzept vor allem deshalb gewinnbringend, weil ihm zum Ersten die Idee des «Grenzübertrittes» und zum Zweiten

Umstrukturierung der diegetischen Welt. Grenzen werden wieder eingesetzt, die Feindeslinie gewinnt erneut an Bedeutung und die Ordnung des japanischen Gefangenenslagers speist sich wieder aus der Logik eines alienen Weltbildes. Mit der Erkenntnis, dass das Bauprojekt des Feindes lediglich seinen Symbolwert verändert, niemals jedoch seine Funktion eingebüßt hat, entpuppt sich die Idee von Alterität als ein Trugbild, das mit den Grenzvorstellungen der Außenwelt in dieser Form nicht kompatibel ist. Die Grenznivellierungen, die im Rahmen der Ereignisstatuierungen stattgefunden haben, sind damit ausdrücklich reversibel sowie lokal begrenzt. Im Erkennen des Eigenen im Fremden und der Identifikation mit den Absichten des alliierten Kommandotrups gibt Nicholson die Vorstellung von einer grenzenlosen Welt auf und übertritt damit die Grenze der Textwelt.

Die Strukturveränderungen des Metaereignisses werden so durch ein strukturell gegenläufiges Metaereignis revidiert: Nicholson tritt von seinem Deutungsanspruch zurück, der metaphorische Raum des alteritären Raumkonzeptes verschwindet und mit ihm die Idee einer alteritären Weltordnung. Im symbolischen Gehalt der zerstörten Holztafel, die zwischen den Brückentrümmern im Kwai treibt, liegt der Untergang eines Raumkonzeptes, das unter dem gemeinsamen Referenzrahmen fremde Ziele zu den eigenen gemacht hat – vordergründig zumindest: «This bridge was designed and constructed by soldiers of the British army.» (T2-Ch.12, 01:43:06) Mit ihm ist jenes metaphysische Bestreben verbunden, die Grenzen des eigenen Lebens zu überwinden und im kollektiven Gedächtnis der Nachwelt weiterzuleben; und mit ihm geht eben jene Vision im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde.

Die Brücke ist – jedenfalls in dieser Form – untrennbar mit der Figur Nicholson verbunden. Ihr symbolisch-metaphorischer Mehrwert ist eine Projektion. Mit dem Verschwinden des alteritären Raumkonzeptes jedoch ist auch die Projektion erloschen und der Einsturz der Brücke ist wie sein zeichenhafter, metaphorischer Tod zu lesen, der untrennbar mit dem biologischen Tod von Nicholson verknüpft ist. So wie in Folge der assoziativen Parallelmontage die *mise-en-cadre* und *mise-en-scène* der beiden Einstellungen analogisiert werden, besteht also auch raumsemantisch und dramaturgisch zwischen den beiden «Sterbenden» eine untrennbare Verbindung (Abb. 17–18). «There is no story in Kwai without a bridge.»⁷⁹ Was Silver und Ursini mit dieser sentenzartigen Schlussfolgerung zusammenfassen, beschreibt eine Kopplung zwischen Figurenperspektive und Erzählung, zwischen Figur und Textwelt. Die Brücke wird in dieser Kopplung zu einem ambivalenten Symbol, an dem sich unter-

das Element der «Perspektive» innewohnt, aus der heraus dieser Grenzübergang stattfindet. Dem Metaereignis, wie es hier stattfindet, liegt eine Bewusstseinsveränderung zugrunde, die nicht nur sprachlich markiert wird, sondern auch strukturell bedeutungstragend ist. Was Santas als eine «Katharsis» bezeichnet (vgl. Santas 2012: 23), bedeutet hier die Einsicht, dass das eigene Weltbild falsch und konstruiert war. Mit dieser Einsicht verschwindet gleichzeitig auch die textliche Invariante, die mit diesem Weltbild verknüpft ist: das Raumkonzept der Alterität.

79 Silver/Ursini 1992: 150.



17 THE BRIDGE ON THE RIVER
KWAI: Nicholson's Tod
(T2-Ch.22, 01:13:44)



18 THE BRIDGE ON THE
RIVER KWAI: Die gesprengte
Brücke (T2-Ch.22, 01:13:48)

schiedliche Figurenperspektiven förmlich angelagert haben, mit der sowohl Leben als auch Tod, Freund sowie Feind in Verbindung standen. Welche Bedeutung die Brücke jeweils hatte, ist nicht nur eine Frage der Perspektive gewesen, sondern auch eine Frage des Zeitpunktes und der Ordnung, aus der diese Perspektive jeweils hervorgegangen ist. Unter diesen Gesichtspunkten kulminiert im Bauwerk des Übergangs auch eine Semantik des Übergangs: Was zunächst feindlich schien, wurde schließlich zum Eigenen; und was dann das Symbol der eigenen Herrschaft war, wird schlussendlich wieder zum Projekt des militärischen Antagonisten. Der Einsturz der Brücke ist daher auch ein metaphorischer Kollaps von «Bedeutung», die – überspitzt formuliert – im Shoot Out der Schlusssequenz selbst ihre Bedeutung verloren hat.

Was bleibt, ist das Weltbild, das sich bereits zu Beginn der Erzählung als normbildend erwiesen hat: Engländer kämpfen gegen Japaner, Gute gegen Böse. Alterität hingegen – jedenfalls in dieser Form – wird als das Resultat einer höchst persönlichen und subjektiv verzerrten Perspektive ausgewiesen, als das Trugbild eines Einzelnen – auf einen ersten Blick jedenfalls. Auf einen zweiten Blick jedoch stößt auch der Deutungsanspruch des alienen Raumkonzeptes dort an seine Grenzen, wo seine Figuren diesen neu gewonnenen Deutungsanspruch mit ihrem Leben bezahlen müssen. Was zurück bleibt, ist das Schlachtfeld einer kriegerischen Auseinandersetzung, bei dem schlussendlich deutlich mehr in Trümmern liegt als nur die Brücke und der mit ihr in die Tiefe gestürzte Zug. Wenngleich die Brücke gesprengt und damit die Herrschaftsinteressen der Alliierten, respektive Großbritanniens durchgesetzt sind, bleibt doch am Ende keine Figur übrig, die dieses Raumkonzept

am Schauplatz des japanischen Gefangenenlagers noch durchsetzen könnte.⁸⁰ Lediglich Clijpton, der das Shoot Out von einer nahegelegenen Anhöhe aus beobachtet hat, kehrt an den Schauplatz der Zerstörung zurück und kommentiert fassungslos den Ausgang der Filmhandlung: «Madness!» (T2-Ch.22, 01:13:53) Mehr als dies scheint im Symbolraum des japanischen Gefangenenlagers nicht übrig zu sein; er ist weder Ordnung noch Nicht-Ordnung, sondern in seiner Zerstörung zurück überführt in eben jenen Naturraum, der fernab von allen Ordnungsmustern funktioniert, die im Rahmen der Filmhandlung als Raumkonzepte den Konflikt der Erzählung terminiert haben: «[...] viewers have been left with a puzzle in their hands.»⁸¹

Mit dieser Beobachtung hinterlässt die sujethafte Ebene eine Welt, in der sich – bezogen auf den symbolischen Schauplatz des Gefangenenlagers – letztlich keines der beiden Raumkonzepte durchsetzen konnte. Im Kampf um die epistemische Deutungshoheit haben sich beide Konzepte als unproduktiv erwiesen, weil sie niemanden mehr hinterlassen haben, der ihre Ideen umsetzen könnte. Unter diesen Gesichtspunkten erscheint also auch die Frage danach, welches der beiden Raumkonzepte schlussendlich durchsetzungsstärker, wahrer oder richtiger war, überflüssig. Welche Grenzen relevant sind, wer Feind und wer Freund ist, ist nunmehr uninteressant geworden. Im Wahnsinn kriegerischer Auseinandersetzungen, in denen um das Überleben der eigenen Idee von Raumordnung gekämpft und um Symbole von Herrschaft gestritten wird, ist ironischerweise der Raum selbst, in dem diese Grenzziehungen vollzogen werden sollten, zerstört worden – eines in seiner Absurdität kaum zu überbietendes Resultat, in dem letztlich auch die generelle Frage nach Grenzziehungen im Kontext einer aggressiven Kriegspolitik gestellt wird, wenn diese eine Ordnung anvisiert, die den Raum, in dem diese Ordnung etabliert werden soll, vernichtet.⁸²

2.3.5 «There's always the unexpected»: Die Ironie der Geschichte

Mit dem Ende der Filmhandlung und dem tödlichen Shoot Out im japanischen Gefangenenlager hat sich eine Ordnung herausgebildet, die genau genommen in der Absage an jede Ordnung besteht und die generelle Frage nach Grenzen und Grenzziehungsprozessen im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen aufwirft. Dabei bezieht sich diese Ordnung bzw. Nicht-Ordnung auf die Beschaffenheit eines Symbolraumes,

80 Einzig und allein Clijpton und Major Warden, der jedoch lebensbedrohlich verwundet wurde, überleben dieses Gefecht, wenngleich beide nicht den Versuch unternehmen, den zerstörten Schauplatz wieder in eine Ordnung zu überführen.

81 Santas 2012: 20.

82 Wenn Ursini und Silver den Ausgang der Filmhandlung unter dem Interpretationsfokus betrachten, dass im Wahnsinn des Krieges eine groß angelegte Verschiebung von Bedeutung stattgefunden hat, blenden sie den destruktiven Impetus des Schlusszenario kurzerhand aus, vgl. Silver/Ursini 1992: 151. Der sarkastische Unterton des Filmes besteht nicht nur darin, «Bedeutung» generell in Frage zu stellen, sondern schlussendlich sogar den Schauplatz, in dem sich «Bedeutung» zeigen kann, zu zerstören.

der schlussendlich wieder auf seine physische Materialität reduziert wird. Dass dieser Symbolraum allerdings im Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* nicht der einzige Ort ist, an dem Handlungen raumsemantisches Bedeutungspotenzial gewinnen, ist bislang unerwähnt geblieben. Jenseits der Geschehnisse im Gefangenenlager entwickelt sich ein mit fortschreitendem Handlungsverlauf zunehmend bedeutsamer und präsenter Erzählstrang, der begonnen mit der Flucht von Shears von den Entwicklungen außerhalb des Camps bis hin zum Überfall durch den alliierten Kommandotrupp handelt. In Anbetracht der Tatsache jedoch, dass – besonders gegen Ende der Filmhandlung – gerade diesem vermeintlich «sekundären» und «subalternen» Erzählstrang⁸³ vergleichsweise viel Raum und Erzählzeit geschenkt wird, ist eine genauere Betrachtung seiner Form und Funktion unerlässlich, besonders auch im Hinblick auf sein Verhältnis zum dargestellten Symbolraum und seiner raumsemantischen Funktion.⁸⁴

Zunächst kann der von der «Haupthandlung» wegführende Erzählstrang als eine klassische «Nebenerzählung» bezeichnet werden, die dem Zuschauer die Gelegenheit bietet, das japanische Gefangenenlager und die in ihm sukzessiv etablierte Ordnung mit einer außerhalb dieser Wirklichkeit liegenden Ordnung abzugleichen. Entgegen der Behauptung von Saito nämlich ist das Gefangenenlager kein Ort absoluter hermetischer Abgeschlossenheit, sondern ein Raum mit semipermeablen Außengrenzen, der – wenngleich auch nur unter lebensgefährlichen Bedingungen – verlassen und betreten werden kann. Mit Shears' Flucht aus dem Gefangenenlager wird dessen innere symbolische Ordnung kontextualisiert und im Vergleich zu zwei anderen Schauplätzen neu definiert: dem Dschungel als Naturraum und dem Militärstützpunkt der Alliierten in Ceylon. Wo der Dschungel als ein Raum der lebensfeindlichen Orientierungslosigkeit verhandelt wird, dessen Ordnung sich vielmehr darüber auszeichnet, keine auf den ersten Blick erkennbare Ordnung zu haben, avanciert der Schauplatz des Militärstützpunktes zu einem «Spiegel-Raum» für das japanische Gefangenenlager. Auch wenn auf den ersten Blick beide Schauplätze unterschiedlicher kaum sein könnten, offenbaren sich auf einen zweiten Blick in ihrer raumsemantischen Ordnung signifikante Gemeinsamkeiten.⁸⁵

83 Der Lesbarkeit halber wird im Folgenden vom «primären» und «sekundären Erzählstrang» gesprochen, wobei ein Großteil der Forschung dazu übergeht, den Film in grundsätzlich zwei Handlungsstränge zu teilen, siehe beispielsweise Silver/Ursini 1992: 142; Santas 2012: 14. Wenngleich diese Termini den Eindruck erwecken, es handle sich dabei auch um unterschiedlich wichtige Erzählstränge, soll gerade dies ausdrücklich nicht gemeint sein.

84 Dieser sekundäre Erzählstrang bleibt in der einschlägigen Forschung weitgehend unberücksichtigt. Einzig und allein Santas widmet ihm ein eigenes Kapitel, in dem er herausstellt, dass über die Figur Shears ironische Parallelen zu Tage treten, vgl. Santas 2012: 8 ff. Diese Offenlegung von Parallelen konzentriert sich allerdings hauptsächlich auf die Handlungsmotive der Figuren, wohingegen eine raumsemantische Analyse auch nach solchen Gemeinsamkeiten fragt, die sich aus der Struktur der jeweiligen Weltbilder ergeben, die diesen Handlungsmotiven jeweils zu Grund liegen.

85 Allein die filmische Darstellung beider Schauplätze könnte unterschiedlicher kaum ausfallen. Wo im Gefangenenlager menschenunwürdige Bedingungen herrschen und Shears mit jedem Tag des Aufenthalts um sein Leben fürchten muss, genießt er in Ceylon neben wechselnder weiblicher

Begonnen bei der Architektur des Militärstützpunktes und seinen Herrschaftsinsignien, die quasi spiegelgleich zu Nicholsons Selbstinszenierung eines überheblichen Kolonialherren sind, bis hin zur Analogie von Figuren und Figurenmotiven – der Militärstützpunkt in Ceylon repräsentiert eine Raumordnung, die im Anderen zwar das potenziell Fremde und Bedrohliche sieht, mit Nicholsons Form der Raumordnung irritierenderweise aber dennoch erstaunlich viele Parallelen aufweist. Was Nicholson im japanischen Gefangenenlager mit seiner Vision des Brückenbaus verkörpert, ist auf der Seite der Alliierten Major Warden, der umgekehrt die Vision der Brückensprengung zur persönlichen Entgrenzungsphantasie erhebt – strukturelle Parallelen, die sogar bis auf die Ebene der Figurenrede Gemeinsamkeiten dort aufzeigen, wo einem ersten Impuls folgend vermehrt Unterschiede zu erwarten wären: «A train and a bridge. That would be something.» (T2-Ch.8, 00:24:11) Auch Silver und Ursini bemerken an dieser Stelle den ironischen Mehrwert dieser Analogie: «The ultimate irony for Lean in this film, as in so many others before and after, is madness itself.»⁸⁶ – Parallelen, die mit der Figur Joyce noch fortgeführt werden, der mit seiner jugendlich romantisierten Vorstellung vom Kriegsabenteuer Züge trägt, die Nicholsons Romantisierung vom Arbeitsdienst im Kontext des Brückenbaus nicht unähnlich sind.⁸⁷

In raumsemantischer Hinsicht sind die Schauplätze des Militärstützpunktes und des Gefangenenlagers nach Nicholsons Kommandoübernahme also spiegelgleich. Sie bringen vergleichbare Figurenkonstellationen hervor, vergleichbare Handlungen und Handlungsmuster und vergleichbare Visionen von Raumeignung und Raumbeherrschung. Diese Beobachtung ist allerdings umso irritierender, weil beiden Schauplätzen vollkommen unterschiedliche Raumbegegnungsstrategien zugrunde liegen. Denn: Wo in Ceylon der Andere gleichbedeutend mit dem Fremden ist, dessen immanent bedrohliches Potenzial seine Vernichtung legitimiert (disjunkt-antagonistisch), konstruiert Nicholson im Anderen das Bild desjenigen, der potenziell vergemeinschaftet werden kann (disjunkt-komplementär). Gerade in diesem Span-

Gesellschaft den zivilisatorischen Standard der ersten Welt. Eine exotisch-verspielte Filmmusik, mit der die Atmosphäre einer unbeschwerten paradiesischen Idylle gezeichnet wird, gesellt sich zu typischen Motiven einer süddeutschen Postkartenoptik. Anstatt in monochromer Uniformität (beige-braun) präsentiert sich das Leben in Ceylon entweder in bunt blühender Vielfalt oder sterilem Weiß, kurzum: Einem Schauplatz des Mangels wird hier ein Schauplatz des Überflusses entgegengestellt. Siehe zur Kennzeichnung semantischer Räume über den Einsatz von Musik Großmann 2008: 302; Gräf et al. 2017: 271.

86 Silver/Ursini 1992: 146. Auch Santas merkt hier einen ironischen «plot twist» an, bei dem Parallelen zu Tage treten, hinter denen Grenzen verschwimmen, vgl. Santas 2012: 6.

87 Diese romantisierte Vorstellung vom Krieg habe allerdings nur so lange Bestand, wie kämpferische Auseinandersetzungen aus der Distanz ausgetragen würden. Dort jedoch, wo der Krieg unmittelbar erfahrbar werde, gewinne er plötzlich an Schrecken, vgl. Ruppert 2008: 56; Santas 2012: 7ff. «Too much imagination» (T2-Ch.4, 00:11:36) lautet die Einschätzung von Colonel Green, der Joyce damit als einen unerfahrenen und für die Härte unmittelbarer Kampfsituationen letztlich untauglichen Soldaten einschätzt, dessen Vorstellung vom Krieg mit dem wahren Krieg nichts gemein habe.

nungsfeld struktureller und kultursemantischer Verschiedenheit auf der einen und pragmatischer Ähnlichkeit auf der anderen Seite liegt jedoch die Wirkungsabsicht der Ironie. Die Tatsache, dass Nicholsons Raumkonzept der Alterität Handlungen und Handlungsmuster hervorbringt, die den Handlungsmustern seines strukturellen Antagonisten zum Verwechseln ähnlich sind, enttarnt Nicholsons Idee von Alterität als ein pervertiertes rhetorisches Konstrukt, das dem ursprünglichen Wesen von Alterität in höchstem Maße zuwider läuft.⁸⁸

In der Verklärung vom Krieg und der persönlichen Identifikation mit Grenzen, die dem Kontext militärischer Auseinandersetzungen entstammen, werden Antagonisten zu Gleichgesinnten, ohne dass ihnen diese Parallelen allerdings als solche bewusst werden – eine Erkenntnis, die schließlich auch Shears machen muss und dabei entsetzt feststellt, dass ihn seine Flucht an einen Ort verschlagen hat, der dem seines Ausgangspunktes in vielerlei Hinsicht ähnelt: «It's one thing or the other. Destroy a bridge or destroy yourself. This is just a game, this is war. You and that Colonel Nicholson.» (T2-Ch.11, 00:38:13) In der Gedankenfigur des Spiels bilden beide Schauplätze eine Ordnung aus, die an der Realität des Krieges und seinem zerstörerischen Wesen vorbeizieht und darin ein Zerrbild von Wirklichkeit hervorbringt, das bestimmt ist von den Machtfantasien einzelner Akteure. Die Metapher des Spiels avanciert darin zu einem Sinnbild für die naive Vorstellung, Grenzen nach eigenem Belieben verorten zu können. Sei es der im Spiel simulierte Zweikampf auf dem Militärgelände oder die Floskel «good show» (T2-Ch.18, 01:16:01) als sarkastischer Kommentar auf ein Spiel mit Identitäten und Rollenerwartungen im Angesicht einer lebensgefährlichen Mission – in der Denkfigur des Spiels offenbart sich die naive Vorstellung von der Simulier- und Kontrollierbarkeit des Krieges.⁸⁹

Diese Idee vom Spiel und Spielraum greift bis in die Architektur des Schauplatzes. So ist beispielsweise der angrenzende Park des Headquarters nahezu detailversessen dem Dickicht des Dschungels nachempfunden und plakatiert darin eine Szenerie, die ein möglichst realitätsgetreues Abbild der Wirklichkeit erzeugen soll. Im Spiel ist die Wirklichkeit auf ihre jeweils kontextrelevanten Elemente reduziert und in diesem Sinne als ein Modell von Welt zu verstehen. In diesem Modell werden

88 Wenn Ruppert an dieser Stelle behauptet, «das britische Quartier in Ceylon [...] bildet einen extremen Gegensatz zum japanischen Gefangenenlager» (Ruppert 2008: 57), greift er mit dieser Interpretation zu kurz. In Ermangelung einer strukturellen Analyse übersieht Ruppert das Spannungsfeld, das beiden Schauplätzen zugrunde liegt. Atmosphärischer Verschiedenheit steht strukturelle Ähnlichkeit entgegen. Dieser Interpretation folgt auch Santas, wenngleich er die Ähnlichkeit beider Schauplätze nicht strukturell, sondern motivisch definiert, vgl. Santas 2012: 8 ff.

89 Auch Ruppert erkennt in Shears' Flucht eine Kreisstruktur, deren ironische Komponente er allerdings als eine «inhumane Dienstauffassung» (Ruppert 2008: 54) interpretiert, in Folge derer Shears letztlich wieder dazu gezwungen werde, an den Ort seiner Schreckensflucht zurückzukehren. Weder die Spiegelfunktion des Militärstützpunktes noch die sarkastisch-ironische Rückführung an den Ausgangspunkt seiner Flucht werden hier in seine Argumentation miteinbezogen, sodass letztlich auch die Frage nach der narrativen Funktion des «sekundären Handlungsstrangs» unbeantwortet bleibt.

Situationen antizipiert und geprobt, um sie später in der Realität kontrollieren zu können. Dabei gilt jedoch: Im Modell gewinnt immer das Eigene, niemals der Feind. Dass diese Vorstellung jedoch ein Trugschluss und Krieg vielmehr ein nicht planbares Zusammentreffen verschiedener Zufälle, Handlungsabsichten und Unwägbarkeiten ist, illustriert die Eskalation der im wahrsten Sinne aus dem Rahmen laufenden Spielregeln. Als Shears auf dem Weg zu Major Warden den Park durchqueren will, gerät er unbeabsichtigt zwischen die Fronten des <Kriegsspiels>, weil die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht mehr trennscharf sind und sich die Spielfeldfläche unbemerkt in die Realität ausgedehnt hat: «I'm sorry, sir. I thought you were the enemy.» (T2-Ch.18, 01:16:36) Im Irrglauben darüber, die Grenzen zwischen Freund und Feind selbst bestimmen und mit Hilfe militärischer Codices legitimieren oder delegitimieren zu können, werden die Figuren von der Realität schließlich eingeholt, die sich in ihrer unerbittlichen Brutalität und Unwägbarkeit als eine Wirklichkeit darstellt, die eben nicht simuliert werden kann: «Die an weiten Schlachtfeldern und automatisierten Tötungsmaschinerien erprobte Kampferfahrung wird durch die unbekanntes Raumverhältnisse im Dschungel nutzlos.»⁹⁰ «Good show» – ein Kommentar, der damit wie ein sarkastischer Metakommentar auf die gesamte Filmhandlung zu lesen ist, die als ein Konglomerat verschiedenster Zufälle ihre Figuren wie in einer antiken Tragödie zur Belehrung des Publikums scheitern lässt.

In dieser raumsemantischen Spiegelsymmetrie erweist sich Shears' Flucht demnach als eine ironische Erzählung von schicksalhaften Reinszenierungen, unerwarteten Wendungen und scheinbar unausweichlichen Ereignissen. Betrachtet man diesen Erzählstrang unter dem Blickwinkel seiner dramaturgischen Konzeption, verbirgt sich hinter der Figur Shears also ein bitter ironisches Schicksal. So exemplifizieren beispielsweise auch Silver und Ursini die Narration um Shears und seine Flucht mit der bis zum Schluss nicht beantworteten Frage «Why me?» (T2-Ch.4, 00:15:42). Shears avanciere so zu einer vielschichtigen ironischen Figur, die in Folge der zunehmend häufigen «ironic cutaways»⁹¹ nicht nur die Sinnhaftigkeit von Krieg generell in Frage stelle, sondern auch die Filmhandlung in einem ironischen Licht beleuchte. Begonnen bei seiner unter glücklichen Zufällen gelungenen Flucht, die lediglich mit Hilfe der indigenen Bevölkerung möglich war, über die einer Verwechslungskomödie ähnelnde Identitätsverwirrung in Ceylon bis hin zu einem ebenso unwahrscheinlich glücklichen Marsch zurück durch den Dschungel⁹² – Shears' Reise

90 Ruppert 2008: 56. Ruppert verkennt hier den Umstand, dass die Kriegssimulation im Rahmen eines Modells stattgefunden hat und deshalb wertlos ist. Was Ruppert als «weites Schlachtfeld» betitelt, ist nämlich in Wahrheit der Garten des Headquarters.

91 Silver/Ursini 1992: 143. Mit Shears als Figur würden Handlungen und Handlungsmotive in Frage gestellt werden, durch ihn würden sich Parallelen und Analogien offenbaren und an Shears würde der Sinn von Identität im Krieg ad absurdum geführt werden, vgl. *ibid.*; Santas 2012: 13f.

92 Bezeichnend für die Umstände, unter denen Shears seine Rückreise durch den Dschungel antritt, ist allein die Vorbereitung seines Fallschirmsprunges, die genau genommen darin bestand, «das

führt ihn wieder an die Ufer des Kwai zurück, von denen er einst geflohen war. Der Fluss, der ihm damals zur rettenden Flucht verholfen hat, wird später der Ort seines Todes; und das japanische Gefangenenlager zu einem Raum, den Shears in letzter Instanz doch nicht verlassen konnte, weil es paradoxerweise die Umstände seiner Flucht sind, die ihn schlussendlich wieder zurückkehren lassen. In der Verkettung unvorhergesehener Wendungen, der Aufdeckung unbekannter Hintergründe und der Tatsache, dass der Ort des Militärstützpunktes dem des japanischen Gefangenenlagers in vielerlei Hinsicht ähnelt, avanciert Shears zu einer tragischen Figur, die durch ihre Handlungen gerade das Gegenteil von dem bewirkt, was diesen Handlungen als Absicht zugrunde liegt: «It's almost as if your whole escape had been planned with us in mind.» (T2-Ch.4, 00:14:45) Der Eindruck einer schicksalhaften Verkettung verschiedener Umstände und Entscheidungen lässt den Einflussbereich derjenigen schwinden, die sich über den Glauben definieren, Grenzen selbst bestimmen und Räume selbst gestalten zu können. Dem Phantasma von Eroberungspolitik und Raumgestaltungsvision wird – sowohl auf der Seite des japanischen Gefangenenlagers als auch der Alliierten – eine klare Absage erteilt, die schlussendlich alle Grenzziehungen als großenwahnsinniges und narzisstisches Spiel darstellt.⁹³

Beinahe programmatisch erscheint unter diesem Blickwinkel Shears' Kommentar auf die Verwirrungen um seine falsche Identität, die ihm auf der einen Seite zwar das Leben gerettet hat, ihn nun allerdings dazu zwingt, wieder in den Dschungel zurückzukehren: «The whole thing's a fake.» (T2-Ch.2, 00:03:32) Hinter dem Tausch von Uniformen, Identitäten und Rollen verbirgt sich ein Spielgedanke, der ebenso wie Nicholsons Umdeutung des Brückenbaus fernab von der tatsächlichen Realität eine Wirklichkeit erschafft, die in höchstem Maße künstlich ist: ein Modell, in dem all das, was dem Modellcharakter zuwider läuft, ausgeblendet wird. Hinter der Naivität des Modells verbirgt sich für die Figuren die Gefahr, unbemerkt zum Opfer einer Kriegsmaschinerie zu werden, die keine Fehler verzeiht. So wie Shears seine falsche Identität nicht mehr korrigieren kann und letztlich mit dem eigenen Leben bezahlt, kommt auch Nicholsons Einsicht für ihn persönlich zu spät.⁹⁴

Beste zu hoffen» («And hope for the best» (T2-Ch.4, 00:16:06)). Angesichts aller schicksalhaften Umstände überlassen sich die Figuren einer beinahe fatalistischen Heilsvorstellung, die in der Akzeptanz der eigenen Ohnmacht die Chance auf Rettung sieht, vgl. Santas 2012: 16.

- 93 Im Wissen um eine Unglück bringende Vorsehung führt gerade der Versuch, diese Vorsehung zu umgehen, zur Erfüllung der Prophezeiung – eine Idee, die sich bereits in der Antike findet und mit der der Einflussbereich des Menschen im Kontrast zu einem allumfassenden göttlichen Schicksal marginalisiert wird. Darüber hinaus treten mit Shears' Flucht Parallelen zur biblischen Mose-Erzählung zu Tage (Aussetzung am Flussufer), dessen Schicksal es schließlich war, das Volk Israel aus der Gefangenschaft der Ägypter zu führen. Aus dieser Perspektive erscheint Shears' Rückkehr ins japanische Gefangenenlager wie eine ironisch-sarkastische Abwandlung der Mose-Erzählung, bei der die Rettung des Volkes Israel – im übertragenen Sinne – in der Tötung aller am Brückenbau Beteiligten besteht.
- 94 Nach Hangartner ist die <tragische Figur> ein für die <objektive Ironie> konstitutives Bauelement. Ihre <Tragik> sei das Resultat ihrer Unwissenheit und der Unfähigkeit, die ironischen Verstrickun-

Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt der sekundäre Handlungsstrang die Funktion einer ironischen Kontextualisierung, die den Symbolraum des japanischen Gefangenenlagers in Relation zu einer anderen Raumordnung stellt. Diese andere Raumordnung, die sich über die Fremdsetzung des Anderen auszeichnet, erscheint auf einen ersten Blick der alteritären Raumordnung von Nicholson weitgehend unähnlich (Brückenbau vs. Brückensprengung). Auf einen zweiten Blick jedoch lassen sich irritierend viele Gemeinsamkeiten feststellen. Hinter der Analogie von Handlungen und Handlungsmustern verbirgt sich also eine strukturell angelegte Kritik. Sowohl das aliene als auch das alteritäre Raumkonzept sind das Produkt persönlicher Visionen von Einzelnen. Ihr rhetorischer Überbau, mit dem diese Visionen legitimiert werden, ist eine Verkleidung. Sie ist so unecht wie Saitos Offiziersuniform oder Shears' Uniform eines Majors und kaschiert die wahren Absichten, die beiden Ordnungsmustern zugrunde liegen: Raumeroberung und Raumbeherrschung. Was bereits in der Ähnlichkeit zwischen Nicholsons und Saitos Herrschaftsformen angeklungen ist, wird in Form des sekundären Erzählstranges noch einmal raumsemantisch ausdekliniert. Die Faszination von Raumbeherrschung, persönlicher Entgrenzung und Verherrlichung militärischer Codices eint das alteritäre und aliene Raumkonzepte ebenso wie die Tatsache, dass beide schlussendlich für alle ihre Figuren todbringend sind. Aus der wahnhaften Vision, über Grenzen und Grenzziehungen bestimmen zu können, wird schließlich der Wahnsinn des Krieges («madness» (T2-Ch.22, 01:13:53)). Grenzen verselbstständigen sich, entziehen sich der Kontrolle ihrer Akteure und Freunde werden zu Feinden. Kurzum: Die Vorstellung, den Krieg wie ein Modell kontrollieren zu können, entpuppt sich als todbringender Irrglaube, den die Menschen am Ende mit ihrem Leben bezahlen müssen. Weder das Konzept der Alterität, das sich in dieser Form als ein pervertiertes Herrschaftssystem ausgezeichnet hat, noch das Konzept der Alienität, das im Glauben von der eigenen natürlichen Vormachtstellung die Vernichtung von Varianzen legitimiert, haben sich als tragfähige Konstrukte erwiesen. Beide sind korrumpiert von den persönlichen Herrschaftsvisionen einzelner Akteure, beide operieren mit einer Sprache, die diese Herrschaftsvisionen legitimiert.⁹⁵

Krieg wird zur Gemengelage verschiedener Zufälle und führt am Ende eine Situation herbei, die für ihre Figuren höchst unübersichtlich und widersprüchlich ist. Diese Widersprüchlichkeit setzt sich fort bis in die Bedeutung textlicher Denotate. Programmatisch hierfür ist die Semantik des Flusses «Kwai», die mit fortschreitender Handlung zunehmend vielschichtig wird und an der sich die Perspektiven

gen und Widersprüche ihres unmittelbaren Umfeldes zu begreifen, vgl. Hangartner 2018: 67ff. Auch Santas widmet der Idee der «tragischen Figur» besondere Aufmerksamkeit und deutet sie als eine Konsequenz aus der epischen Struktur, vgl. Santas 2012: 5f.

95 Gleichwohl sich Shears den Verstrickungen und Regeln der Kriegsmaschinerie entziehen wolle («I don't care about your rules.» (T2-Ch.11, 00:38:39)), gerate auch er «unter die Räder» dieser Kriegsmaschinerie, vgl. Ruppert 2008: 55; Santas 2012: 22f.

der unterschiedlichen Figuren förmlich sedimentieren. Für den einen bedeutet der Fluss eine natürliche Trennlinie, die zu militärisch-strategischen Zwecken überwunden werden muss; für den anderen ist er gleichbedeutend mit der Chance, zu ewigem Ruhm zu gelangen. In ihm kulminieren Hoffnung, Angst, Leben und Tod zugleich; seine Strömung verhilft zur Flucht, das Trinken seines Wassers ist lebensgefährlich, er selbst für die meisten Figuren letzte Ruhestätte und am Ende ist er nicht mehr als der Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen, deren Überreste bald von seiner Strömung davongetragen werden. Die Bedeutung des Flusses <Kwai> changiert zwischen widersprüchlichen Bedeutungseinheiten. <Bedeutung> wird so zur Frage von Perspektiven, Weltbildern und Kontexten. Objektiven Sinn hingegen gibt es nicht, ebenso wenig wie Grenzen objektive Entitäten sind, sondern aktantengebundene Wahrnehmungshorizonte und vielmehr in den Köpfen der Figuren als in der Topografie des Textes verlaufen. Grenzen sind reversibel und für die Ordnung der diegetischen Welt haben sie letztlich keine strukturelle Bedeutung. Diese stellt sich am Ende der Filmhandlung wie der Fluchtpunkt einer schicksalhaften Verkettung unerwarteter, nicht planbarer und nicht steuerbarer Ereignisse dar: «There's always the unexpected.» (T2-Ch.2, 00:04:00) Zwischen dem teleologisch anmutenden Ausgang der Filmhandlung (Shoot Out) und der Verkettung von Unvorhersehbarkeiten entstehe eine ironische Diskrepanz, in der Handlung und Handlungsintention im Widerspruch zueinander stünden.⁹⁶

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erscheint *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* als ein destruktiv sarkastischer Kommentar auf den Irrglauben, die Grenzen des Krieges nach eigenem Belieben definieren zu können – ein Irrglaube, der letztlich nur Tod und Zerstörung hinterlässt. Unter dieser Perspektive speist sich die <Anti-Kriegshaltung> der Erzählung aus der Demontage ihrer Elemente, die schlussendlich der Sinnlosigkeit und dem Verwirrpotenzial kriegerischer Auseinandersetzungen zum Opfer fallen – ein Deutungsansatz, der sich auch in der einschlägigen Forschung zu *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* als eine Art <Trend> herauskristallisiert, unter dem der Film vor allem als ein ironisch-sarkastischer Kommentar auf den <Sinn> des Krieges gelesen wird. Dieser <Sinn> wird von den unterschiedlichen Figuren höchst unterschiedlich ausgelegt, für den Zuschauer zum Schluss jedoch verliert jede Bedeutung ihren Gehalt – auf einen ersten Blick zumindest.

Auf einen zweiten Blick jedoch illustriert der Film auch das Potenzial, das außerhalb dieser rhetorisch überformten Grenzen besteht, die schlussendlich ihre Bedeutung einbüßen müssen. Einen Hinweis darauf liefern die Sequenzen, in denen der Kontakt mit der indigenen Bevölkerung thematisiert wird. Auch wenn dieser Kontakt auf einen ersten Blick randseitig wirkt, erfüllt er – vor allem mit Blick auf die Sprache des Krieges – eine wichtige Funktion. Im Kontakt mit der indigenen Bevölkerung entwickelt sich die gegenseitige Bereitschaft, dem Fremden vorurteilsfrei

96 Vgl. Santas 2012: 16f.

zu begegnen. Auf seiner Flucht wird Shears von der indigenen Bevölkerung gerettet, medizinisch versorgt und wie ein Mitglied der Stammesgemeinschaft behandelt. Das Erkennen vom Eigenen im Fremden lässt nationale Grenzen, Herkunft oder Sprache sekundär werden; in der Bedürftigkeit des Anderen liegt die Pflicht, unter dem gemeinsamen Referenzrahmen des <Mensch-Seins> aktiv zu werden – eine vergleichsweise konstruktive und überlebensfähige Idee von Kulturkontakt, die auch bei der Rückkehr zum Kwai durch den Dschungel zum Fokus der Erzählung wird. In den Japanern sehen beide Parteien den gemeinsamen Feind und überwinden soziodemografische Differenzlinien wie Herkunft, Sprache und Geschlecht. In der angedeuteten Liebesbeziehung zwischen Shears, Joyce und zwei Frauen der indigenen Bevölkerung, die sie anstelle von männlichen Hilfskräften durch den Dschungel begleiten, heben sich die Grenzen zwischen Kulturen, Nationen und Erwartungshaltungen auf. Nach dem Motto <Liebe kennt keine Grenzen> wird der Krieg hier plötzlich zur Nebensache, nicht nur für die Figuren, sondern auch aus Sicht der Erzählung. Die Darstellung von Krieg weicht den intimen und weitgehend lautlosen Begegnungen zwischen Menschen, die an Schauplätzen stattfinden, die der Gedankenfigur eines <locus amoenus> statt eines <locus terribilis> entlehnt sind.⁹⁷

Bemerkenswerterweise spielt dabei die Tatsache, dass beide Paare die Sprache des jeweils anderen nicht beherrschen, keine Rolle, im Gegenteil: «No, that would spoil it. Too much talk always spoils it.» (T2-Ch.8, 00:23:02) Was auf der einen Seite wie ein chauvinistisches Vorurteil gelesen werden kann, nach dessen Aussage eine Liebesbeziehung besser durch körperliche als verbale Kommunikation unterhalten werden sollte, ist auf der anderen Seite ein Kommentar auf die im Film bereits vielerorts fehlgeleitete und misslungene Kommunikation in Folge widersprüchlicher <Bedeutung>. Und in der Tat: In *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* wird vor allem die sprachlich-lexikalisierte Kommunikation als eine grundsätzlich problematische und fehleranfällige Kommunikationsform verhandelt. Sei es das unterschiedliche Verständnis ein und desselben Begriffes (<reasonable>), ein und dieselbe Bezeichnung für jeweils unterschiedliche Denotate (eigen-fremd) oder generell die Situation eines grundsätzlichen Nicht-Verstehens: «I don't understand.» (T2-Ch.3, 00:08:56) Sprache kann hier offenbar nicht dem Zweck dienen, Informationen auszutauschen und von einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit zu sprechen, sondern führt im Gegenteil zu Verwirrung, Isolation und Dissens. Und nicht zuletzt ist der Hauptkonflikt des Filmes um die Bewertung des Brückenbaues auch ein Konflikt um sprachliche Bezeichnungen. Dabei ist diese Sprache, die derartige Fehlfunktionen hervorbringt, durchzogen von militärischen Denkkategorien wie <Feind> und <Freund>, <Sieger>

97 Williams ist hier die Einzige, die diesen <Kulturkontakt> genauer in den Blick nimmt. Dabei gelangt sie zu der Schlussfolgerung, dass die angedeutete Liebesbeziehung einen Gegenpol zum männlich zerstörerischen Thema des Krieges bilde. Dieser Gegenpol sei jedoch bedeutungslos, weil er die Figuren nicht vor dem Wahnsinn des Krieges retten könne, vgl. Williams 2014: 151 f. Welche Rolle dabei die Sprache spielt, bleibt in dieser Analyse außen vor.

und <Besiegte>. Dieser <Grammatik des Krieges> steht die nonverbale Kommunikation zwischen Shears, Joyce und den Frauen der indigenen Bevölkerung diametral entgegen, die ganz ohne Worte – die allesamt von der Lesart des Krieges vorbelastet sind – auskommt und Kommunikation vielmehr in Blicken, Gesten und Berührungen sucht.⁹⁸

Damit inszeniert sich abseits vom <primären Erzählstrang> still und weitgehend unbemerkt von der Forschung eine Idee, die dem Konzept von Alterität deutlich näher ist als das von Nicholson so laut postulierte Dogma von Gemeinsamkeiten. So weist lediglich Moraitis in ihrem Kapitel zu <Sound> darauf hin, dass sich <Natur> entgegen der vom Film eingangs suggerierten Dichotomie von <Mensch und Natur> zum Schluss als ein Ort präsentiere, der vielmehr der audiovisuellen Semiotik eines «tropical paradise»⁹⁹ ähnele. Das, was hingegen lebensbedrohliche Konflikte provoziert habe, sei vielmehr der Mensch, der – so habe der Film mit seinem Schluss gezeigt – mit seinem aggressiven und egozentrischen Wesen nicht mehr als Zerstörung und Tod hinterlasse. Das Dogma vom feindlichen Naturraum («We're an island in the jungle.» (T1-Ch.3, 00:12:40)) werde als Irrglaube enttarnt, der vielmehr das ideologische Produkt der Wahrnehmung der Figuren sei. Entgegen den Erwartungen und Vorurteilen der Figuren erweise sich der Naturraum jedoch als der einzige Raum, der den Wahnsinn des Krieges <überlebe>.¹⁰⁰

Unter dieser Deutung formuliert der sekundär verlaufende Erzählstrang also nicht nur die Absage an all jene Konzepte, die im Hauptstrang der Erzählung ausformuliert wurden (kontextuelle Ironie), sondern vor allem auch einen belastbaren Alternativentwurf. Über die Beobachtungen von Moraitis hinausreichend besteht diese strukturelle Alternative jedoch nicht allein im ironisch wirkenden Erhalt eines unberührten Naturraums; sie besteht vor allem darin, dass sich innerhalb dieses Naturraums eine Interaktionsfläche herausgebildet hat, die jenseits einer durch Krieg und Kriegsmetaphern vorbelasteten Sprache verläuft.

98 Eindrückliche Szenen, wie etwa das liebevolle und fürsorgliche Auftragen der Tarnfarbe, zeichnen das Bild eines stillen und wortlosen Kulturkontaktes, der Gemeinsamkeiten in körperlicher Zuwendung ausdrückt und damit über Barrieren wie Kultur, Sprache und Geschlecht hinwegfindet.

99 Moraitis 2004: 79. Weiter argumentiert sie: «The scene is almost idyllic; the sound and image of the crystal clear water along with the aimless and carefree flight of the birds over the group of men and women [...].» (ibd.).

100 Ihre Aussage belegt Moraitis mit einer Analyse der beiden Parallelsequenzen vom Flug des Adlers, der – so legt ein Blick in die Forschung nahe – auch jenseits seiner konkreten Textbedeutung vielerorts Anlass zur Interpretation geboten hat, siehe hierzu etwa Silver und Ursini 1992: 143; Moraitis 2004: 58f. Einzig und allein der Adler sei es, der als <Gewinner> den unter ihm stattfindenden Wahnsinn von Krieg und Zerstörung überlebe, förmlich unbeeindruckt von all der Symbolik, die soeben unter seinen Flügeln im Fluss Kwai untergegangen sei. Die Natur war es nicht, die dieser Zerstörung Vorschub geleistet hat, ebenso wenig, wie es die ihr zugrunde liegende Ordnung ist, die von dieser Zerstörung tangiert werde, vgl. hierzu Moraitis 2004: 56f.; 77ff.

2.4 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Eine raumsemantische Auswertung

2.4.1 Alienität und Alterität als Raumkonzepte

Ein zusammenfassender Blick auf die raumsemantische Analyse von THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI lässt abschließend vor allem eines deutlich werden: Das Paradigma vom «Clash of wills», das in der Forschung weitgehend widerspruchslos ventiliert wird, muss aus mehreren Gründen modifiziert werden. Entgegen der Annahme, dass sich der Konflikt auf einer persönlichen Ebene der Figurenhandlung ansiedelt (Nicholson-Saito), konnte dieses Kapitel deutlich machen, dass Lean den Konflikt auf einer – bildlich gesprochen – höheren Ebene ansiedelt. Im Rahmen sog. «Raumkonzepte» entwickeln die Figuren unterschiedliche Vorstellungen von physischen Grenzen und Grenzverläufen, das bedeutet: unterschiedliche Vorstellungen vom Fremden und seinem Wesen. Wo die einen dichotome Ordnungsprinzipien zugrunde legen, die den Anderen als ewigen Feind semantisieren (Alienität), glaubt der andere Gemeinsamkeiten zu sehen, unter denen der militärische Feind lediglich «vorläufig fremd» ist (Alterität). Dem alienen Raumkonzept, in dem Grenzen die Funktion apodiktischer Trennlinien einnehmen, steht mit der Figur Nicholson die Vorstellung entgegen, dass Grenzen strukturelle Varianzen terminieren und in Zukunft aufgelöst werden können. Die ordnungsbildende Grenze der Textwelt verläuft also nicht zwischen den topografischen Räumen oder ihren national-kulturellen Identitäten (britisch-japanisch), sondern zwischen zwei unterschiedlichen kultursemantischen Raumordnungslogiken, die selbst wiederum disjunkte Teilräume im Lotmanschen Sinne bilden: der Alienität und Alterität.

Die Welt, wie der Zuschauer sie zu Beginn des Filmes vorfindet, ist damit eine Welt, die strukturiert ist nach den Prinzipien der «Alterität» und «Alienität», das bedeutet: nach den Prinzipien der «Grenznivellierung» und «Grenzziehung». Die metaphorischen Räume «Großbritannien» und «Japan» (respektive deren militärische Repräsentanten) übernehmen dabei eine zentrale Funktion. Im alteritären Raumkonzept bilden diese Räume disjunkt-komplementäre Teilräume, zwischen denen eine Grenze verläuft, die im Hier und Jetzt zwar Bestand hat, in Zukunft jedoch potenziell nivelliert werden kann. Im alienen Raumkonzept hingegen gehen dieselben metaphorischen Räume ein disjunkt-antagonistisches Verhältnis ein. Hier werden sie von einer Grenze getrennt, die manifest und unverrückbar ist. Die Prinzipien dieser beiden Raumkonzepte sind also nicht vereinbar. Nicholsons Idee vom «vorläufig Fremden» kollidiert mit Saitos Überzeugung, der militärische Sieger bestimme über die Norm der Welt und teile diese Welt in die Kategorien «Freund» und «Feind». Topografische Räume werden von den Figuren dort mit Bedeutung versehen, wo sie im Rahmen ihres Weltbildes rhetorisch funktionalisiert werden. Für die einen bedeutet der fremde Raum den Antagonisten, den ewigen Widersacher,

den militärischen Feind. Für den anderen impliziert der fremde Raum die Möglichkeit, seine Fremdheit in Zukunft zu verlieren und in den eigenen Deutungsbereich überführt zu werden. Als ein Sinnbild für diesen Konflikt fungiert der Streit um den Geltungsbereich der Genfer Konvention. Für Nicholson gilt die unausgesprochene Überzeugung, dass die Normen und Werte der Genfer Konvention in die fremde Welt übertragen werden können. Saito hingegen empfindet diese Überzeugung als Angriff auf seinen Herrschaftsanspruch.¹⁰¹

Die sujetlose Ebene des Films speist sich damit aus dem Konflikt zwischen Alterität und Alienität. Dieser Konflikt erzeugt eine Konfliktlinie (Grenze der Textwelt), an deren Verlauf beide Seiten – im übertragenen Sinne – um die Ordnung der Textwelt streiten und in ihrer Prinzipientreue jeweils unnachgiebig und unbelehrbar sind. Ausgehend von diesem Status quo ist dieses Kapitel nun der Frage nachgegangen, wo sich im Verlauf der Erzählung «Bewegung» beobachten lässt, das bedeutet: wo Prozesse stattfinden, in denen Grenzen ausgehandelt werden, und diese Prozesse Auswirkungen auf die Ordnung der Textwelt haben. Dabei hat sich vor allem ein immer wieder kehrendes Muster beobachten lassen, mit dem die sujethafte Ebene von *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* strukturiert ist: die Verschiebung semantischer Merkmalsbündel, sprich: die Verschiebung von Bedeutung. Diese Verschiebung von Bedeutung gliedert sich in mehrere Phasen, wobei der alteritären Bedeutungsverschiebung (Grenznivellierung) die aliene (Grenzverfestigung) gegenübersteht.

In einer ersten Phase findet Bedeutungsverschiebung in Gestalt von rhetorischer Vertauschung statt. In Anbetracht des verhärteten Konfliktes (Grenze der Textwelt) wechseln Nicholson und Saito ihre rhetorischen Strategien, ohne dass ihnen das allerdings als solches bewusst ist. Aus unhinterfragter Prinzipientreue gibt sich Nicholson provokant unnachgiebig, wohingegen Saito vergleichsweise diplomatisch auftritt. Wo Nicholson Saito zu Beginn noch für einen vernünftigen Gesprächspartner hielt, korrigiert er diese Einschätzung schließlich in ihr Gegenteil; und wo Saito zu Beginn noch den kompromisslosen Einsatz von Gewalt legitimierte, gibt er sich später – vordergründig zumindest – einsichtig und gesprächsbereit. Für den Zuschauer erzeugt diese Vertauschung einen ironischen Unterton. Das, was ursprünglich am jeweils Anderen kritisiert wurde, wird kurzerhand selbst übernommen. Aus einer alteritären Rhetorik wird eine aliene und umgekehrt, ohne dass sich die zugrunde liegenden Raumkonzepte jedoch ihrem Wesen nach verändert haben.

In einer zweiten Phase findet Bedeutungsverschiebung im Ereignis statt. Im Angesicht seiner aussichtslosen Situation tritt Saito von seinem Herrschaftsanspruch

101 Nicholson verkörpert damit ein Weltbild, das in doppelter Hinsicht «anders» ist. Zum einen kollidieren seine Auffassungen mit denen von Saito. Zum anderen aber stößt Nicholson auch in den eigenen Reihen auf Unverständnis. Das aliene Raumkonzept ist damit doppelt repräsentiert und bestimmt die herrschende Norm der Textwelt. Nicholson's Raumkonzept formuliert zu dieser Norm einen strukturellen Alternativentwurf.

zurück und akzeptiert die Genfer Konvention (Ereignis). Er übertritt damit die Grenze der Textwelt. Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes geht in der Ordnung des alteritären auf und Nicholson befindet sich in der Position, die nun grenzenlose Welt nach eigenen Maßstäben neu ordnen zu können. Mit dieser Neuordnung geht schließlich eine abermalige Bedeutungsverschiebung einher (Metaereignis), bei der die <alte Ordnung> in eine <neue> überführt wird. Auch dieser Bedeutungsverschiebung liegt jedoch eine ironische Strukturformel zugrunde: Das, was zuvor noch als das Bauprojekt des Feindes galt, wird nunmehr in den eigenen Verantwortungsbereich überführt; das, was zuvor <fremd> und <unvernünftig> erschien, unterliegt nun der Pflicht zum soldatischen Gehorsam. Kurzum: Nicht nur die aliene Ordnung wird in die alteritäre überführt, sondern auch die Sprache und die Bedeutung von Wörtern, von denen diese aliene Ordnung einst konstituiert wurde. Denotate der außersprachlichen Wirklichkeit werden im Kontext des alteritären Raumkonzeptes mit anderen Begriffen belegt und anders bewertet, ohne dabei jedoch – und gerade hierin liegt die Ironie – ihren wahren Inhalt zu verändern. Als habe Nicholson vergessen, dass die Brücke nach wie vor einen militärisch-strategischen Zweck erfüllt, legt sich seine Wahrnehmung wie ein mentaler Filter über die Elemente der diegetischen Welt und unterstellt sie einem Bedeutungskontext, der dem Paradigma einer alteritären Grenzvorstellung folgt – vordergründig zumindest.

Ein Blick auf diese beiden Alterisierungsphasen der sujethaften Ebene also zeigt: <Bewegung> findet in der Gestalt von Bedeutungsvertauschung statt. Diese Vertauschung wiederum erzeugt ironisch-absurde Situationen, ohne dass diese Ironie von den Figuren selbst bemerkt wird. Unter dem gemeinsamen Referenzrahmen eines alteritären Raumkonzeptes ist der militärisch Besiegte derjenige, der die Ordnung der Textwelt bestimmt; er ist Feind und zugleich Freund; und das Bauprojekt des Feindes wird zum Symbol der eigenen Herrschaft. Lean verhandelt <Bedeutung> nicht als eine feste Entität, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln lediglich unterschiedlich ausfallen kann. Lean verhandelt <Bedeutung> als rhetorisches Konstrukt. Dieses Konstrukt ist flexibel; so flexibel, dass ein und dieselbe Handlung im einen Moment das eine und im anderen Moment das Gegenteil bedeutet. Je nachdem, unter welcher Ordnung Grenzen verlaufen, werden diese Grenzen mit diametral widersprüchlicher Bedeutung gefüllt – eine Beobachtung, die im übertragenen Sinne auch auf die Art und Weise der filmischen Erzählung selbst zutrifft. Überall dort, wo Nicholson seine Grenzvorstellung artikuliert und der Ideologie seines alteritären Weltbildes unterstellt, wird diese Vorstellung auch zur Gestaltungslogik des Filmbildes. <Räume> sind hier <perspektivierte Räume>, die an der Logik einer aktantenspezifischen Wahrnehmung ausgerichtet sind. Diese <Perspektivierung> wird jedoch von der Erzählung selbst nicht weiter markiert, das bedeutet: Quasi unbemerkt nimmt Nicholson Einfluss auf die Art und Weise der filmischen Darstellung, terminiert Bewegungen der Kamera und die Darstellung der diegetischen Welt. Der Zuschauer registriert diesen Einfluss an der Oberfläche des Discours jedoch nicht.

Was von der Forschung lediglich an einigen Stellen randseitig bemerkt wird, lässt sich als eine ›Perspektivierung‹ beschreiben, bei der sich die Diegese dem Zuschauer nicht mehr als eine ontologisch eindeutige Entität, sondern als eine in ihren Konstruktionsbedingungen angepasste Form der Wirklichkeitswahrnehmung darstellt. Ob in Gestalt von mise-en-scène, mise-en-cadre, Montage oder Ton – in der Denkfigur eines unechten und idealisierten Modells präsentiert sich die diegetische Welt als ein künstliches und unwirkliches Gebilde, aus dem störende Elemente im wahrsten Sinne des Wortes ausgeblendet werden. Ein Argument dafür lieferte die Analyse des ›Klimas‹. Wo das japanische Gefangenenlager zu Beginn als ein lebensbedrohlicher ›Hitzeofen‹ dargestellt wurde, avanciert es unter der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes zu einem Gestaltungsraum – einem Gestaltungsraum, der jedoch nur vordergründig den Anschein erweckt, in Tat und Wahrheit gestaltbar zu sein.

Mit der Übernahme des Kommandos wird folglich auch die filmische Darstellung der diegetischen Welt förmlich ›vereinnahmt‹ und einer Raumwahrnehmung unterstellt, in der die Denkfigur der Alterität förmlich pervertiert wird. Hinter vordergründiger Harmonie und Zusammenarbeit verbirgt sich in Wahrheit die Pflicht zum soldatischen Gehorsam im Angesicht einer Situation, die für ihre Figuren alternativlos ist. Kurzum: Mit der Vertauschung von Bedeutung offenbaren sich zwischen Alterität und Alienität plötzlich signifikante Gemeinsamkeiten. Nicholsons Herrschaft ist menschenverachtend, er selbst ist besessen von der Vision auf militärischen Ruhm – Gemeinsamkeiten, unter denen die Denkfigur der Alterität zunehmend fragwürdig wird. In dieser dritten Phase zeigt sich Bedeutungsverschiebung also in Form immer wiederkehrender Störungen und sukzessiven Grenzwiederherstellungen. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes wird immer häufiger als ein brüchiges und vom Einsturz gefährdetes Konstrukt verhandelt. Mit fortschreitendem Verlauf der Handlung beginnt die Semantik seiner Denotate ambivalente Züge anzunehmen. Der Bau der Brücke changiert plötzlich im Widerspruch zwischen ›stabil‹ und ›instabil‹, zwischen ›Aufstieg‹ und ›Untergang‹, zwischen ›Leben‹ und ›Tod‹ – eine strukturelle Destabilisierung, die schließlich in Nicholsons ›Change of state‹ mündet, bei dem er selbst die Sprengung der Brücke herbeiführt. Mit dieser Einsicht werden ›Grenzen‹ also abermals einer Bedeutungsverschiebung unterzogen. Ihre Bedeutung wird wieder rückgeführt in ein alienes Deutungsschema, das Ereignis (respektive Metaereignis) wird in einem abermaligen Metaereignis getilgt. Nun wieder gilt: Was sich gerade noch als ›vernünftig‹ darstellte, entpuppt sich nunmehr als ›verrückt‹; und wer gerade noch ein verbündeter Freund war, ist nun wieder der militärische Feind.

Aus dieser Zusammenfassung der sujethaften Ebene wird vor allem eines deutlich: Das Paradigma vom ›Clash of wills‹ greift gleich in doppelter Hinsicht zu kurz, sowohl auf der sujetlosen als auch auf der sujethaften Ebene. Der Konflikt des Filmes terminiert sich nicht im Persönlichen, sondern im Strukturellen. Gleichzeitig

entwickelt sich dieser Konflikt im Verlauf des Filmes ins unübersichtliche Chaos, bei dem gerade der <will> der jeweiligen Figuren, ihre Handlungsabsichten und Motive unklar und widersprüchlich sind. Die Welt, die schließlich dem Zuschauer wieder übergeben wird, liegt in Trümmern, ihre Grenzen sind unklar, selbst für die Figuren, die zum Schluss im unübersichtlichen Schusswechsel nicht mehr wissen, wer Freund und wer Feind ist. Aus der mehrfachen Bedeutungsverschiebung resultiert ein unübersichtliches und auch von den Figuren schlussendlich nicht mehr einsehbares <Verwechslungsspiel>, bei dem die <Bedeutung> – je nach Kontext – nicht nur unterschiedlich, sondern sogar widersprüchlich ist.¹⁰²

Unter diesen Gesichtspunkten verhandelt *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* eine Ereignisstruktur, die auf den Zuschauer letztlich bitter ironisch wirkt. Die Verschiebung von Bedeutung hat schlussendlich dazu geführt, dass – ironisch formuliert – <Bedeutung> ihre Bedeutung verloren hat. Zwischen den Handlungen und Absichten der Figuren treten Diskrepanzen zu Tage, zwischen Feinden und Freunden (Alterität und Alienität) offenbaren sich Gemeinsamkeiten und aus Antagonisten werden Kollaborateure, aus Kollaborateuren wieder Antagonisten. Diese ironischen Muster werden von den Figuren selbst jedoch nicht wahrgenommen, weil sie sprachlich und rhetorisch kaschiert werden. Einen Hinweis auf diese ironischen Erzählverfahren in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* lieferte der von der einschlägigen Forschung weitgehend unberücksichtigte <sekundäre Erzählstrang>, der zunächst von der Flucht und schließlich von der Rückkehr von Shears erzählt. In ihm kulminiert das Wesen der objektiven Ironie: Der Krieg erzeugt Situationen, die unvorhergesehen eintreten und vom Menschen nicht gesteuert oder simuliert werden können. Die Rhetorik im Krieg ist jedoch überall dieselbe. Ob in Ceylon, im japanischen Gefangenenlager, im alteritären oder alienen Raumkonzept: Grenzen werden überall einem politischen Zweck verschrieben, so wie auch die Bedeutung von Räumen je nach Kontext eine diametral andere sein kann.

Wenngleich die Forschung an vielen Stellen zu der Beobachtung gelangt, dass in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* ironische Erzählverfahren genutzt werden, fehlt doch all diesen Beobachtungen eine methodische Herleitung, die diese Analysen in einen größeren Zusammenhang stellen könnte. Die hier unternommene raumsemantische Analyse hat gezeigt, worin genau das ironische Erzählverfahren besteht. Ironie ist das Produkt von Bedeutungsverschiebungen, mit denen jedoch die Bedeutung selbst schlussendlich verloren geht. Die ordnungsverändernden Eingriffe (Ereignis

102 Auch wenn Santas der Einzige ist, der dem historischen Setting eine besondere Aufmerksamkeit widmet, geht auch seine Schlussfolgerung nicht über die Denkfigur des <Clash of ...> hinaus: «[...] all products of the same regimentation produced by the Western view what an <Oriental> is.» (2012: 8). Die Parallelen zwischen Nicholson, Shears und Warden subsumiert Santas unter dem Konflikt <West-Ost>, ohne dabei jedoch zu berücksichtigen, dass genau genommen auch dieser Konflikt am Ende des Films ad absurdum geführt wird. Auch Williams folgt dieser Einschätzung, wenn sie schreibt: «[...] East and West have much in common.» (Williams 2014: 150).

und Metaereignis) sind reversibel, so wie die Bedeutung der Wörter, die mit ihnen in Verbindung stehen. Kurzum: Grenzen sind relativ, die Bedeutung von Räumen sowie die Sprache, mit denen beides erzeugt wird, bergen die Gefahr, ideologisch instrumentalisiert zu werden.

2.4.2 Der Ausweg aus der Kriegsrhetorik: Clipton als <heterotope Figur>

Mit Blick auf die in diesem Kapitel gewonnenen Analyseergebnisse verhandelt der Film *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* also deutlich mehr als den persönlichen Konflikt zwischen zwei fanatischen und arroganten Führungspersönlichkeiten. Er verhandelt vor allem den Konflikt zwischen zwei Weltbildern (Alterität und Alienität), die am Ende weitgehend unbemerkt von den Figuren mehr Gemeinsamkeiten haben als vermutet. Aus Nicholsons Vision einer humanistischen Ordnung (Genfer Konvention) wird schließlich verblendete Prinzipientreue und der Wert des Menschen tritt dahinter zurück. Dort, wo die Grenzen zwischen Japanern und Engländern aufgehoben werden, wird die epistemische Gewalt der japanischen Herrschaft abgelöst von einer ebenso aggressiven Raumbherrschaft. Der militärisch institutionalisierte Imperativ kaschiert Differenzen, beschneidet den Willen des Einzelnen und manifestiert schließlich wieder die Gedankenfigur vom <Diesseitigen> und <Jenseitigen>. In der Ironie der Geschichte zeigt sich also: Einen tatsächlichen Gegenentwurf bietet Nicholsons Raumkonzept nicht, ebenso wenig, wie sich das Raumkonzept der Alienität als tragfähiges und produktives Modell erweist.¹⁰³

Die Gefahr, die vom Krieg ausgeht, befindet sich folglich auf der Ebene der Sprache. Weil Grenzen Produkte von Perspektiven sind, die eben nicht als unveränderliche Entitäten so und nicht anders die Topografie der Diegese strukturieren, sind sie anfällig für rhetorische Manipulation. Losgelöst von den Denotaten ihrer Wirklichkeit werden sie dem vermeintlich höheren Ziel der soldatischen Pflicht unterstellt, wobei diese Pflicht in unterschiedlichen Kontexten diametral widersprüchlich ausgelegt wird. Krieg wird so zum unkontrollierbaren Wahnsinn. Hinter der Kriegsrhetorik werden die wahren Absichten verschleiert, sodass selbst die Figuren zum Schluss nicht mehr wissen, wo die <wirklichen> Grenzen verlaufen, wer Freund und wer Feind ist.

Ein Ausweg aus diesem Wahnsinn muss folglich jenseits der Sprache des Krieges liegen. So wie der gelungene Kulturkontakt mit der indigenen Bevölkerung ohne eine Sprache funktioniert, die durchsetzt ist von Ideologie und Kriegsrhetorik, liegt der Schlüssel zu einem gleichberechtigten Aushandlungsprozess von Grenzen in

¹⁰³ Vergleichbar mit diesen Befunden sind auch Rupperts Randbemerkungen zum Symbolgehalt der Brücke, der seinen Ausführungen nach ironisch doppeldeutig sei. Gegenläufig zu ihrem genuin verbindenden Charakter illustriere hier die Brücke alles andere als interkulturelle Verständigung, sondern liefere vielmehr Zeugnis einer gewaltsam aufgezwungenen Idee individualistischer Fantasien und Absichten, vgl. Ruppert 2008: 52.

der Erkenntnis, dass Grenzen sprachlich konstruiert sind. In diesem Zusammenhang fällt der Figur Clipton, der bislang lediglich randseitig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, eine zentrale Funktion zu. Als Militärarzt ist Clipton zwar formell den oberen Offiziersgraden verpflichtet, bekleidet strukturell allerdings eine Außenseiterposition. Clipton verfolgt keine strategischen, ideologischen oder politischen Ziele, er ist nicht korrumpiert von Machtinteressen, Raumaneignungsfantasien oder einem falsch verstandenen Soldatencodex. Sein Interesse ist die physische wie psychische Unversehrtheit seines Bataillons, sein Blick gilt dem durch den Krieg krank gewordenen Individuum. In dieser Hinsicht bekleidet Clipton also bereits aus der Logik des Militärs eine randständige Position. Oder mit anderen Worten: Clipton ist eine Figur, die «sich jenseits der Konfliktachse bewegt»¹⁰⁴. Als Saito etwa dazu bereit schien, Nicholson und dessen Offiziere zu erschießen, war Clipton es, der aus dem Krankenlager die Initiative ergriff und Saito zum Einlenken bewog; Clipton versuchte, zwischen den verhärteten Fronten zu vermitteln (wenngleich auch erfolglos); und Clipton ist es auch, der Nicholson zunehmend deutlich und häufig auf die Absurdität seines Vorhabens aufmerksam macht. Für ihn gestaltet sich die Überführung des Symbolwerts der Brücke in den eigenen Verantwortungsbereich als ein höchst unsinniges, wahnwitziges und schlussendlich falsches Unternehmen, dessen narzisstische Beweggründe ihm nicht unverborgen geblieben sind – ein Standpunkt, der auch räumlich als ein – im wahrsten Sinne des Wortes – «abseitiger Standpunkt» markiert wird. Dabei ist allein die Anzahl all jener Kameraeinstellungen zu bemerken, in denen sich Clipton sichtlich abgeneigt und mit Unverständnis von Nicholsons Entscheidungen distanziert, inhaltlich und räumlich. Sei es nach seinem Gespräch mit ihm in der hölzernen Kiste, bei dem er Nicholson mit Blick auf das Wohlergehen seiner Soldaten zum Einlenken bewegen will; sei es während der Besprechung mit Saito, als diesem ein bereits akribisch ausgearbeiteter Vorschlag zum Bau der Brücke unter britischem Kommando unterbreitet wird; oder sei es schließlich bei der Begutachtung der bereits fortgeschrittenen Bauarbeiten, bei denen er sein Unverständnis nun sogar verbal und ungeschützt zum Ausdruck bringt: «Are you convinced that building this bridge is a good idea?» (T2-Ch.3, 00:08:33)¹⁰⁵

Ein Blick auf Cliptons strukturelle Position also zeigt: Clipton ist ein Außenseiter, der stets abseits von den großen Entscheidungen steht. Er ist diplomatisch, besonnen und forciert das vermittelnde Gespräch. Gleichzeitig reflektiert er die Situation,

¹⁰⁴ Ruppert 2008: 55. Diese Interpretation teilt auch Santas, wenn er Clipton als eine Figur deutet, die im Gegensatz zu allen anderen einer Gewissensmoral folgen würde, vgl. Santas 2012: 18f.

¹⁰⁵ Zu einer vergleichbaren Beobachtung gelangt auch Ruppert. In einem filigranen Spiel von Einstellungsgröße und Brennweite werde Clipton als eine Außenseiterfigur verhandelt, die als ein «moralisches Korrektiv» die Filmhandlung für den Zuschauer anschlussfähig mache, indem er als ein Repräsentant einer ganzen kriegstraumatisierten Generation dem Wahnsinn zum Schluss nur noch fassungslos gegenüberstehen könne, vgl. ibd.

wägt ab und versucht, seine Mitmenschen an diesem Abwägungsprozess teilhaben zu lassen – wenn auch ohne Erfolg. Der Umstand, der ihn in die Position versetzt, als einziger die Dinge bei ihrem Namen nennen zu können, ist gleichzeitig auch der Grund dafür, weshalb ihm keine Beachtung geschenkt wird. In dieser Hinsicht ist Clipton eine tragische Figur. Er sieht das Unheil kommen und ist außer Stande, etwas dagegen auszurichten. Die Marginalisierung seiner Person, in Folge derer er außerhalb jeder Struktur und Zugehörigkeit einen Maßstab bemühen kann, der ungetrübt von ideologischen, militärischen oder persönlichen Beweggründen ist, macht sein Urteil in den Augen seiner Mitmenschen sachunkundig, deplatziert und schlicht und ergreifend unerwünscht: «Honestly, Clipton, there are times when I don't understand you at all.» (T2-Ch.3, 00:08:56)¹⁰⁶

Was mit der Figur Clipton auf die Bildfläche tritt, kann als eine Art <Wirklichkeitsmaßstab> bezeichnet werden, unter dem sich zwischen dem alteritären und dem alienen Raumkonzept Parallelen offenbaren, die von allen anderen Figuren weitgehend ungesehen bleiben: «The fact is, what we're doing could be construed as ... forgive me, sir, collaboration with the enemy.» (T2-Ch.3, 00:09:04) Unter Cliptons Perspektive wird <Bedeutung> als Konstrukt enttarnt, so wie sich Sprache als ein prinzipiell unzuverlässiges Instrumentarium zur Wirklichkeitsbeschreibung erweist. Clipton steht damit sowohl dem alteritären als auch dem alienen Raumkonzept kritisch gegenüber, sieht in beiden die Gefahr von Machtmissbrauch und gemahnt an den Blick für das Individuum. In raumsemantischer Hinsicht gehört er keinem der beiden an. Von beiden distanziert er sich in dem Moment, als sie zu menschenverachtenden Mitteln greifen und das Individuum zu einer Ressource degradieren, die zur Durchsetzung des eigenen Weltbildes missbraucht wird. Kurzum: Clipton verkörpert den Blick auf den Menschen, trägt Verantwortung, wägt Gefahren ab und vor allem: klassifiziert die Welt nicht nach <schwarz> und <weiß>. Für ihn kann eine gelungene Begegnung lediglich dort stattfinden, wo Verständnis für die Gegenseite besteht und nicht das Prinzip regiert: im Gespräch. Dieses Gespräch sucht Clipton immer wieder, sowohl mit Nicholson als auch mit Saito. Für eine Sprache jenseits von Kriegsrhetorik und Grenzpolitik sind die jedoch sinnbildlich taub.

Unter diesen Aspekten verkörpert Clipton eine von Leans Figuren, die den Wahnsinn von Grenzaushandlungen zwischen Alterität und Alienität überleben, und weiter: ihre Schlüsse daraus ziehen (<madness>), daraus lernen und beiden Raumkonzepten eine tatsächliche Alternative gegenüberstellen. In der Denkfigur eines <heterotopen Weltbildes> besteht dieser Alternativentwurf in der Erkenntnis,

¹⁰⁶ Bezeichnenderweise ist es auch Cliptons Entscheidung, die feierliche Einweihung der Brücke von einer außenstehenden Position zu beobachten, die ihn als Einzigen den Wahnsinn des Shoot Outs überleben lässt. Seine Begründung für diese Entscheidung liest sich wie eine konzeptionelle Selbstbeschreibung: «It's hard to explain, sir: I'd rather not be a part of it.» (T2-Ch.18, 01:05:03) Seine Außenseiterposition rettet Clipton schließlich das Leben, oder genauer: Sein Mut, diese Außenseiterposition nicht zu verbergen.

dass Grenzen keine festen Entitäten, sondern Konstrukte sind und die Gefahr bergen, instrumentalisiert zu werden. Die Heterotopie dieses Weltbildes besteht in der Funktion des Gegenlagers. Es bildet eine Norm, die jenseits aller anderen Normen besteht, unwirklich und wirklich zugleich, destabilisierend und stabilisierend ist. Aus der Perspektive dieser abseitigen Norm sehen Alterität und Alienität gleich aus. Auch wenn ihre Rhetorik auf einer jeweils anderen Grenzvorstellung fußt, bringen sie beide Handlungen hervor, in denen der Wert des Menschen hinter dem des Prinzips zurücksteht. Die Funktion dieses <heterotopen Weltbildes> besteht folglich in der Dekonstruktion und Offenlegung alteritärer und aliener Praktiken. Die Konsequenz daraus ist in erster Linie Einsicht – Einsicht darin, dass Grenzen perspektivabhängig sind, die Bedeutung von <Räumen> relativ und jedes Weltbild, das sich für alternativlos hält, bald der Vergangenheit angehört.

Clipton ist damit eine von Leans <randseitigen Figuren>, die im Rahmen dieser Arbeit als sog. <heterotope Figuren> bezeichnet werden. Diese <heterotopen Figuren> sind von der Forschung weitgehend ungesehen. Ein Anliegen dieser Arbeit besteht somit auch darin, diese <heterotopen Figuren> sichtbar zu machen und ihre Funktion für die Struktur von Leans Filmen zu beleuchten.

3 LAWRENCE OF ARABIA: Im Größenwahn der Grenznivellierung

3.1 Räume und Grenzen in LAWRENCE OF ARABIA: Befunde einer Annäherung

Unter den Filmen von David Lean gilt LAWRENCE OF ARABIA (1962) als der berühmteste. Bis heute ist er bekannt für seine atemberaubenden Aufnahmen gigantischer Landschaftsszenarien und gilt als ein memorables Meisterwerk der Filmgeschichte.¹ Zu seinen Markenzeichen zählt vor allem der Kontrast zwischen der großformatigen Darstellung von Landschaften und der persönlichen und nahezu intimen Erzählung von den Visionen ihrer Figuren. Mit seinen «intimate thoughts in a vast landscape»² erzeuge der Film ein episch entschleunigtes Erzähltempo, das dem Zuschauer in zermürend eindrücklicher Weise die Vision eines Mannes nahe bringe, der unter der arabischen Wüstensonne nicht zuletzt auch der Frage nach der eigenen Identität nachgehe. Als Prototyp eines klassischen «Adventure-Motivs» inszeniere Lean seinen Protagonisten Lawrence als eine Figur, deren Handlungsmotive zwischen

- 1 So schreibt Kael über den Film: «the most literate, tasteful, and exciting [...] of the modern expensive costume dramas» (Kael 1991: 415) und schließt sich damit einem allgemeinen Konsens an, unter dem der Film als ein Meisterwerk der Filmgeschichte betitelt wird (vgl. hierzu besonders auch die Ausführungen zur zeitgenössischen Rezeption von Phillips 2006: 313 ff.). Bis heute noch rangiert der Film in den Umfragen namhafter Magazine unter den «Top Ten» der beliebtesten Filme aller Zeiten. So betitelt beispielsweise das *Premiere Magazin* LAWRENCE OF ARABIA zusammen mit THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI als «one of the best action movies ever made» (Clark et al. 1984: vi) und zählt LAWRENCE OF ARABIA unter die 100 besten Filme aller Zeiten. Das *American Film Institute* zeichnete 2003 die Titelfigur T. E. Lawrence als «one of the top ten heroes of all time» (Phillips 2006: 318) aus und nicht zuletzt erhielt Peter O'Toole im selben Jahr den Ehren-Oscar für sein Lebenswerk, insbesondere für seine schauspielerische Leistung als «Lawrence» in LAWRENCE OF ARABIA.
- 2 Silver/Ursini 1992: 153.

altruistischem Heldentum und fanatischer Selbstliebe changieren und dessen leidvolles Schicksal es schlussendlich sei, der ewig Heimatlose zu bleiben.³

Neben der flächendeckenden Bewunderung für die denkwürdige Inszenierung natürlicher Schauplätze gelten die Analyseschwerpunkte der zu LAWRENCE OF ARABIA einschlägigen Forschung vornehmlich der Gedankenfigur des Grenzgangs. Die strukturelle Außenseiterposition des Protagonisten mache ihn zu einer ambivalenten Figur, die weder in eindeutige Geschlechterrollen, militärische Erwartungsmuster oder gesellschaftliche Normvorstellungen zu passen scheint. Was jedoch auf der einen Seite als Katalysator der filmischen Handlung diene, führe auf der anderen Seite zum persönlichen Scheitern. Die Ambivalenz des Grenzgangs bestehe folglich in einer Art Zweischneidigkeit, sei einerseits Motor für dramatisch-heroische Handlungen, andererseits integraler Bestandteil der Tragik persönlicher Verfehlungen – eine <Doppelköpfigkeit>, die schließlich auch die Figur Lawrence maßgeblich bestimme: «Aurens and Lawrence, the two-edged sword, merciful and murderous, framed in painful half-tone of light and dark before his betrayers, a man who could not be a god [...]»⁴. Als eine Figur, die aus ihrem Wesen heraus die Dinge ihrer Welt grundsätzlich in Frage stelle und ihre Grenzverläufe nicht anerkennen wolle, verkörpere Lawrence den Prototypen eines Visionärs, dessen Träume jedoch schlussendlich wahnhaftige Gestalt annehmen.

Mit diesem Interpretationsvorschlag reihen sich Silver und Ursini in einen allgemeinen Konsens der zu LAWRENCE OF ARABIA einschlägigen Forschung ein. Die Gedankenfigur des Grenzgangs bildet hier das Zentrum der Argumentation, in dem Lawrences Versuch, seine europäische Identität zu überwinden und gegen eine neue Wahlheimat zu tauschen, als eine symbolische Dementierung von Grenzen gedeutet wird – Grenzen, die in den europäischen Köpfen bis heute noch Ursache für Machtasymmetrien und Konfliktherde in der Welt sind.⁵ In diesem Interpretationsansatz bilden die kulturellen Räume <Europa> und <Arabien> die zwei maßgeblichen Bauelemente des Konflikts: «Here Lean does well to describe the clash of cultures, a persuasive theme in his epics.»⁶ Mit diesen Befunden zu LAWRENCE OF ARABIA gilt damit Ähnliches wie bereits für THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI: Die Terminierung des zentralen Konfliktes findet in der Gedankenfigur eines <Clash of ...> statt. Was in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI der <Clash of wills> ist, wird hier als ein <Clash of Culture>

3 Vgl. Pratley 1974: 158; Moraitis 2004: 136; Santas 2012: 35f.

4 Silver/Ursini 1992: 166. Auch Brauerhoch stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass sich Lawrence über widersprüchliche Charaktereigenschaften auszeichnet, die schlussendlich im Grenzgang zwischen Realität und Wahn aufeinander bezogen würden, vgl. Brauerhoch 2008: 64; Santas 2012: 36.

5 Vgl. Silver/Ursini: 166f.; Santas 2012: 48f.; Brauerhoch 2008: 63.

6 Santas 2012: 48. Wenn Moraitis in der Musik zu LAWRENCE OF ARABIA eine Vermischung westlicher und östlicher Harmonien erkennt, reformuliert sie darin eben jenes Paradigma, in dem die kulturellen Räume <Arabien> und <Großbritannien> die zentralen Bauelemente der Erzählung darstellen, vgl. Moraitis 2004: 139ff.

ausgelegt, dessen Grundidee sich jedoch auf ein und dieselbe Struktur beläuft: Der Protagonist ist ein «störender Grenzgänger», ein «portrait of contrasts»⁷, dessen Ideologie nicht mit dem Weltbild des real-historischen Settings konform gehe.

Dass dabei grundsätzlich dem «Raum» eine besondere erzählerische Bedeutung zufällt, ist ein weitgehend widerspruchsfreier Konsens in der Forschung, vor allem auch mit Blick auf die Ästhetisierung von Natur- und Kulturräumen. Wenn in diesem Zusammenhang allerdings von «Räumen» die Rede ist, rekurriert dies allermeist auf ein in der Alltagssprache beheimatetes Begriffsverständnis, nicht auf eine theoretisch fundierte Analysekategorie. Wo die Forschung also auf der einen Seite die Notwendigkeit erkennt, sich dem Film über eine Analyse von «Räumen» zu nähern, mangelt es ihr auf der anderen Seite an einer methodisch-theoretischen Ausschärfung dieser Herangehensweise.⁸

Mit diesem Blick auf die zu *LAWRENCE OF ARABIA* einschlägige Forschung scheinen es also vor allem kulturelle Räume zu sein, die vom Film nicht nur ästhetisch, sondern auch narrativ relevant gemacht werden. Diese kulturellen Räume sind für die Figuren zentrale Bezugsgrößen, die Legitimationsressource für Identitätsbildung und Argumentationsgrundlage für eine groß angelegte Raumeroberungspolitik sind. Kurzum: Räume werden vor allem dort in den Blick genommen, wo sie als «arabischer Raum» und «europäischer Raum» aufeinandertreffen und unterschiedliche Vorstellungen von Heimat, Identität und Fremdbild hervorbringen. Ein zweiter Blick in den Film allerdings zeigt: Gerade diese kulturellen Räume bzw. ihre Grenzen sind vage und unscharf. Auf der einen Seite hält Lawrences Umfeld die Grenze zwischen dem kulturellen Raum «Arabien» und «Großbritannien» für prinzipiell unüberschreitbar; auf der anderen Seite ist es gerade diese Grenze, die aus Lawrences Perspektive nicht existiert. Seinem Versuch, in einer arabischen Identität aufzugehen, wohnt der Glaube an die eigene Grenzenlosigkeit inne; seinem Glauben an die Einheit einer arabischen Nation liegt die Vorstellung zugrunde, Grenzen als «Orientierungshilfen» zu entlarven, die vielmehr in den Köpfen der Menschen bestehen, nicht jedoch feste Entitäten der Welt darstellen. Begonnen bei der vielerorts als Schlüsselszene gedeuteten Rettung von Gasim aus der Wüste Nefud bis hin zur Durchquerung der Sinai – Lawrences Identifikation mit der arabischen Kultur besteht in einem Aufbegehren gegen sämtliche Formen der Grenzziehung. Arabien

7 Santas 2012: 47.

8 Brauerhoch beispielsweise spricht in diesem Zusammenhang von «Wahrnehmungshorizonten» (Brauerhoch 2008: 60) und erkennt in der Gegenüberstellung von «Landschaft vs. Natur» einen Gegensatz, bei dem sie sich auf ein zuvor nicht definiertes Raumverständnis beruft. Leider wird dabei nicht deutlich, auf welche theoretischen Paradigmen sie sich mit diesem Fokus stützen möchte. Eine vergleichbare Herangehensweise, die den «Raum» als Analysekategorie anzitiert, ohne sie jedoch systematisch weiter zu verfolgen, zeigt Moraitis, wenn sie eine Beziehung zwischen «landscape» und «Figurenperspektive» konstatiert und daraus eine «identification on a music level between Lawrence and Britain» (Moraitis 2004: 145) ableitet.

dient ihm dabei als <Spielfläche>, auf der <Grenzen> schließlich als unwirksam und bedeutungslos vorgeführt werden.

Genau genommen besteht Lawrences Grenzgang folglich nicht darin, den arabischen Raum anders als seine Mitmenschen wahrzunehmen, sondern generell der Denkkategorie <Raum> eine Absage zu erteilen. Mit seinem Versuch, Identität für sich neu zu definieren, führt er eben jene Denkmuster ad absurdum, die den kulturellen Raum als Ressource fester und eindeutiger Identitätsmerkmale verstehen. Wenn die Forschung also in den Räumen <Arabien> und <Großbritannien> zwei zentrale Elemente sieht, zwischen denen sich Lawrence quasi als Grenzgänger positioniere, übersieht sie dabei, dass Lawrences Prinzip der Negation strukturell höher anzusiedeln ist. In Gestalt einer generellen Infragestellung von Kategorien, die räumlich definiert und kulturell disambiguiert sind, betritt mit ihm eine Gedankenfigur die Leinwand, die sich genau genommen nicht als Grenzgang, sondern als Grenznivellierung beschreiben lässt. Wenngleich diese Differenzierung auf den ersten Blick keine nennenswerten analytischen Konsequenzen auszumachen scheint, formiert sich mit ihr auf den zweiten Blick ein strukturell relevanter Unterschied. In der Gedankenfigur der Grenznivellierung werden keine konkret terminierten Grenzen überschritten, sondern im Hinblick auf ihre Funktionalität und Fähigkeit, Wirklichkeit zu beschreiben, relativiert. Der Weltordnung einer durch räumliche Grenzen definierten Wirklichkeit wird die Idee gegenübergestellt, dass Grenzen lediglich mentale Orientierungshilfen darstellen, die Ordnung der Welt an sich jedoch nicht tangieren. Wenn ein Gros der Forschung in der Figur Lawrence folglich das Potenzial sieht, die von Machtbestrebungen bestimmten Grenzen und Räume in Frage zu stellen, wird mit der Idee der Grenznivellierung Lawrence als eine Figur gedeutet, mit der Grenzen als subjektive und wahrnehmungsgebundene Konstrukte klassifiziert werden. Und mehr noch: Konstrukte, die von Menschen für Menschen gemacht sind. Im Phantasma der eigenen Unsterblichkeit kondensiert schließlich Lawrences Idee absoluter Grenzenlosigkeit. Wo die Forschung lediglich Wahnsinn und Verzweigung erkennt, sieht das Paradigma der Grenznivellierung ein strukturelles Muster, für das die Apotheose lediglich eine logische Konsequenz darstellt.

Unter diesem Blickwinkel erscheint der analytische Trend der zu LAWRENCE OF ARABIA einschlägigen Forschungsliteratur als ein Paradigma, das um das Element der Perspektive erweitert werden muss. Denn: Offenbar sind die Räume <Arabien> und <Großbritannien> nicht für jede Figur relevant, weil sie nicht für jede Figur Legitimationsgrundlage ihrer Identität sind. Vielmehr scheinen <Räume> vom Film als Grundlage sowie Produkt einer höchst subjektiven Ich-Beschreibung thematisiert zu werden, die vielmehr Auskunft über die mentalen Sortierungsmuster ihrer Konstrukteure gibt.

3.2 Die sujetlose Ebene

3.2.1 «For ordinary men»: Das Raumkonzept der Alienität

Mit der raumsemantischen Fokussierung auf die kulturelle Differenz zwischen «Arabien» und «Europa», wie sie in der Forschung vielerorts angelegt ist, übersieht man folglich das Potenzial des Filmes, Räume als Wahrnehmungskategorien zu begreifen. Grenzen und Räume sind nicht für jede Figur in gleicher Hinsicht relevant, sondern werden – je nach Kontext – unterschiedlich mit Bedeutung gefüllt. In der Gedankenfigur der Grenznivellierung deklariert Lawrence die Grenzziehung seiner Mitmenschen als subjektive Konstrukte, deren Wirklichkeitsgehalt fragwürdig ist – ein Weltbild, mit dem er sich in einen unmittelbaren Widerspruch zum Weltbild des real-historischen Settings begibt, in dem sich die Handlung des Filmes ausbreitet.

Der Film spielt zur Zeit des Ersten Weltkrieges kurz vor dem Eintritt der USA. Großbritannien und Frankreich verhandeln über die künftige Vorherrschaft in Arabien. Das britische Militärbüro in Kairo, in dem die Handlung der Rückblende beginnt, ist einer von vielen weiteren Stützpunkten, die das britische Militär errichtet hat, um die Annexion der arabischen Halbinsel und Palästinas vorzubereiten. Kurzum: Die Weltordnung, mit der der Zuschauer zu Beginn der Handlung konfrontiert wird, basiert auf historischen Tatsachen. Sie ist charakterisiert über vergleichsweise starre und absolute Grenzen, deren Verlauf sich mit Blick auf Turks Terminologie an einer alienen Kultursemantik ausrichtet. Die Legitimation dieser Grenzen speist sich maßgeblich aus der Rhetorik von Fremdsetzungsstrategien, in denen der Andere zum ewigen Feind degradiert wird.

Als ein früher Repräsentant dieser Raumordnungslogik, die im Anderen stets auch den Fremden vermutet, tritt General Murray auf, der im Gespräch mit Dryden zwischen den Kulturräumen «Arabien» und «Europa» eine manifeste Grenze verortet. Diese manifeste Grenze wird markiert über lexikalische Antonyme. Die topografischen Räume «Arabien» und «Europa» bilden unter seiner Perspektive zwei einander gegensätzliche Kulturräume aus, von denen der eine sich über eine vermeintlich höherwertige zivilisatorische und militärische Fortschrittlichkeit auszeichnet (Großbritannien) und der andere in Konsequenz seiner Rückständigkeit zur legitimen Okkupation berechtigt (Arabien). «Räume» sind hier folglich – mit Blick auf die im Rahmen dieser Arbeit entwickelten Raumdimensionen – semantische Räume. Wo Arabien mit der Wüste, dem grundsätzlich nicht behebbaren Mangel an westlichen Zivilisationsstrukturen und militärischer Schlagkraft konnotiert wird («They're a nation of sheep-stealers.» (Disc1-Ch.4, 00:13:02)), schreibt Murray dem westlichen Europa (repräsentativ vertreten durch das britische Militär und seine Strukturen) oppositionelle Attribute wie das der Kultur und Zivilisation, Ordnung und Struktur zu. Begonnen bei klar definierten Männlichkeitsidealen im Kontext soldatischer Tapferkeit und Pflichterfüllung («It might even make a man of him.» (Disc1-Ch.5,

00:14:50)) bis hin zu der Überzeugung, der <wahre Krieg> finde außerhalb des aus seiner Sicht unbedeutenden Kriegsschauplatzes <Arabien> statt – Großbritannien wird hier als ein im Kontext der globalen Außenpolitik einflussreicher, weil militärisch schlagkräftiger Kriegsteilnehmer ausgewiesen, dem die arabische Kultur um Längen nachstehe. Ihre Marginalisierung ([...] «would be a sideshow in a sideshow» (Disc1-Ch.4, 00:13:26)) ist die Konsequenz einer aus der Dichotomie von Merkmalsbündeln resultierenden Abwertung. Der Ordnung steht die Nicht-Ordnung, der Zivilisation die Nicht-Zivilisation gegenüber.⁹

Eine vergleichbare Raumordnungslogik, die maßgeblich über die Gegenüberstellung dichotomer Merkmalsbündel organisiert ist, unternimmt kurze Zeit später Dryden. Im Gespräch mit Lawrence ist er sichtlich irritiert, als dieser seine bevorstehende Entsendung in die Wüste als eine quasi touristische Abenteuerreise betitelt, die seiner Auffassung von der prinzipiellen Lebensfeindlichkeit des arabischen Raumes kontradiktorisch entgegensteht: «Only two kinds of creatures get fun in the desert: Bedouins and gods, and you're neither.» (Disc1-Ch. 6, 00:16:42) Die Grenze zwischen der Wüste, sprich Arabien, und Großbritannien avanciert hier zur Grenze zwischen Leben und Tod, Realität und Phantasma. Als ein nicht nur unwirtlicher, sondern sogar lebensfeindlicher Schauplatz repräsentiert die Wüste die Grenze zwischen der kulturellen Überlegenheit Großbritanniens und der arabischen Kultur. Eine vitale Koaleszenz beider Elemente (<fun>) falle lediglich einer entweder übermenschlichen (<gods>) oder <untermenschlichen> (<Bedouins>) Lebensform zu und bilde in beiden Fällen zum Kulturraum <Großbritannien> eine quasi seiensgemäße Grenze aus. Das Überschreiten dieser Grenze ist ein Phantasma sowie Lawrences Glaube an den Unterhaltungswert der Wüste ein naiver Irrglaube ist.¹⁰

Aus dieser Perspektive wird <Arabien> zu einem Symbol für Lebensfeindlichkeit und Tod. Seine Semantik entstammt dem Kontext einer christlich-abendländischen <Zwei-Welten-Vorstellung> und repräsentiert den Ort der Hölle und der Unmoral: «For ordinary men, it's a burning fiery furnace.» (Disc1-Ch.6, 00:16:47) In Anlehnung an die bereits in der Dichotomie <gods> und <Bedouins> angeklungene Semantik der höheren und niederen Lebensform entspricht die Wüste einem höllenartigen, lediglich für niedere Lebensformen bestimmten Ort. Aus dem sicheren Schutzraum des Militärstützpunktes in Kairo semantisiert Dryden die arabische Wüste also nicht nur

- 9 Aus raumsemantischer Perspektive besteht zwischen den metaphorischen Räumen <Großbritannien> und <Europa> kein Unterschied, der vom Text als solcher relevant gemacht wird. In beiden herrscht ein Weltbild, das sich aus dem Selbstverständnis der kulturellen Überlegenheit ergibt. In der folgenden Argumentation werden die metaphorischen Räume <Großbritannien> und <Europa> daher synonym verwendet, weil zwischen ihnen auch in der Textwelt nicht strukturell relevant unterschieden wird.
- 10 Nach Lindemann (2000) ist die <Wüste> hier die Projektionsfläche für eine Unterweltvorstellung. «Die Wüste als Hölle» (Lindemann 2000: 52) ist eine rhetorische Figur, die besonders häufig zur Abgrenzung eines christlich-abendländischen Weltbildes genutzt wird und die Vorstellung einer Zwei-Welten-Ordnung aufruft.

als atmosphärischen Antagonisten, sondern auch als den quasi prägeschichtlichen und dadurch ewigen Widerstreiter, der im Teufel und der Hölle den Gegenpol zum Göttlichen bildet.¹¹

Unter diesen raumsemantischen Befunden präsentiert das real-historische Setting ein Weltbild, das im Anderen den immer Fremden und im Eigenen die legitime Herrschaftsgewalt sieht. Der damit einhergehenden Abwertung wohnt gleichzeitig auch die vermeintliche Rechtmäßigkeit inne, im Sinne des Erhalts einer natürlichen Ordnung die eigene Norm zur allgemeingültigen zu erklären. Wenngleich also im Rahmen des britischen Militärs die Überzeugung herrscht, dass Arabien keine kriegsentscheidende Rolle spielt und für Großbritannien keine militärische oder geopolitische Gefahr darstellt, gilt hier dennoch das Gebot: Großbritannien erhebt einen natürlichen und rechtmäßigen Herrschaftsanspruch, den es – wenn nötig – auch mit Gewalt durchsetzen darf: «Big things have small beginning, sir.» (Disc1-Ch.4, 00:13:29)

Was sich auf der einen Seite als «Fremdsetzung des Anderen» beobachten lässt, bei der dem anderen Raum eine nicht behebbar Abwesenheit all jener Attribute unterstellt wird, die wiederum für die eigene Identität konstitutiv sind, ist allerdings auch auf der anderen Seite – nämlich den Arabern – eine Ressource für Identität. Alienität herrscht damit auf beiden Seiten. Fremdsetzung bedeutet hier «wechselseitige Fremdsetzung», bei der sich beide Parteien ironischerweise dahingehend einig sind, im Anderen den stets Fremden vorzufinden.¹²

So muss Lawrence kurze Zeit später, als er mit seinem Begleiter Tafas auf der Suche nach Prinz Feisal ist, feststellen, dass die rhetorischen Muster hier dieselben sind wie in Kairo. Begonnen bei den skeptischen Blicken, die Tafas ihm über die Schulter zuwirft, bis hin zu konkreten Erwartungen, die aus der Logik des eigenen Weltbildes Skepsis und Vorbehalt gegenüber dem Anderen gebieten – die Tatsache, dass ein Europäer die Wüste mit einem Kamel durchreitet, scheint für Tafas eine

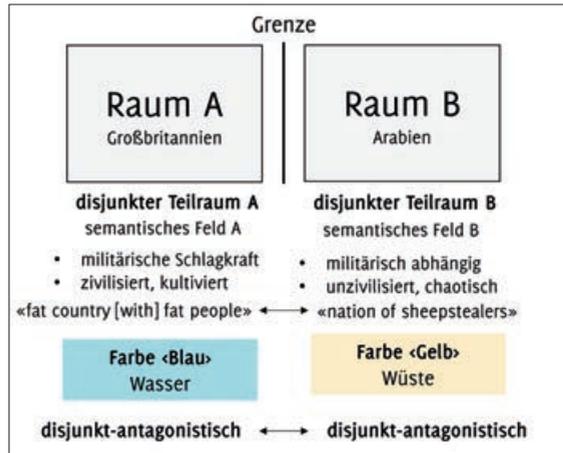
- 11 Die «Wüste» avanciert damit zu einer ambivalenten Raum-Metapher, die von unterschiedlichen Figuren höchst unterschiedlich bewertet wird. In dieser Bedeutung ist die Wüste als ein literarischer Topos zu bewerten, der aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive vielfach besprochen ist. In der Literatur werde die «Wüste» häufig als ein Ort thematisiert, der seine Figuren zur Selbstreflexion anregt, Krisen zu Tage befördert und Erkenntnisprozesse antreibt, vgl. Lindemann 2000: 34f. Die Wüste sei ein Ort, der unterschiedliche, gar widersprüchliche Wahrnehmungen provoziere und an dem oftmals ein Konflikt zwischen unterschiedlichen Wertesystemen zur Schau gestellt werde, vgl. Schmitz-Emans 2000: 129f. Einen interessanten Gedanken zum Topos «Wüste» in LAWRENCE OF ARABIA bringt Santas in die Diskussion, wenn er die Wüste als einen Schauplatz für Transformationen deutet. Diese Transformationen führen dazu, dass die Charaktere sich im Laufe des Filmes verändern. Die Wüste fungiere dabei als eine Art «Zwischenraum», in dem Merkmale übertragen werden, ohne dass diese Merkmale allerdings den Zwischenraum selbst verändern, vgl. Santas 2012: 43 ff.
- 12 Eine vergleichbare Konstellation zeigt sich auch im alienen Raumkonzept in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI. Auch hier besteht ironischer Weise die Gemeinsamkeit zwischen verfeindeten Parteien darin, den jeweils Anderen zum ewigen Widersacher zu erklären.

zutiefst unnatürliche Situation darzustellen. Ausdrücke der Unsicherheit markieren hier die Schnittstelle zwischen Erwartung und Realität: «Truly, now, you are a British officer? [...] truly?» (Disc1-Ch.7, 00:20:30) Hinter dem Zweifel am Wahrheitsgehalt («truly») verbirgt sich die Überzeugung, dass zwischen den Kulturräumen «Europa» und «Arabien» eine natürliche Grenze verläuft, deren Überschreiten nicht nur sehr unwahrscheinlich, sondern sogar unmöglich ist. Die Bezeichnung «Englishman», die Lawrence bis zum Schluss begleiten wird, ist dabei das sprachliche Produkt einer Vorstellung, in der die soziodemografische Heimat die Identität eines Menschen bestimmt. Die Verwunderung über Lawrences Anpassungsbereitschaft und seine Kenntnisse über die kulturellen Eigenheiten des arabischen Raumes markieren den Bruch mit einer Erwartungshaltung, die für die Ordnung des alienen Weltbildes konstitutiv ist. In der Attribuierung «Bedou» und «English» zeigt sich eine sprachlich-lexikalische Grenze. Auch auf Seiten der Araber bilden «Arabien» und «Großbritannien» damit zwei unvereinbare Widersprüche: Der kargen Wüste steht der physiologische Überfluss Europas entgegen, dem aus Tradition gewachsenen Recht das Recht des militärisch Stärkeren.

Ein Blick in die sprachlich-semiotische Ausgestaltung des alienen Weltbildes ver-rät also: Nach dem Muster wechselseitiger Fremdsetzung markieren die Figuren zwei gegensätzliche metaphorische Räume, mit denen die Topografie der diegetischen Welt semantisch disambiguiert wird. Sowohl im Kontext des britischen Militärs als auch im Kontext der arabischen Kultur gilt der jeweils Andere als minderwertig, weil rückständig, unmoralisch oder dekadent. In beiden Fällen liegt dieser Diffamierung des anderen Raumes eine Vorstellung zugrunde, die von einer quasi natürlich biologischen Grenze ausgeht, die nicht überschreitbar oder neu justierbar ist. Kurzum: Die Grenzüberschreitung zwischen zwei in dieser Raumkonzeption relevanten (weil verschieden semantisierten) Räumen bildet für dieses Verständnis einen Bruch mit Erwartung. Dieser Bruch ist zugleich die Missachtung eines quasi göttlichen Verbots. Aus der Perspektive des alienen Weltbildes gilt nämlich der Grundsatz: Ein Individuum, das dem eigenen Raum (Raum A) angehört ist, wird sich nicht im anderen Raum (Raum B) zurecht finden, weil sich beide Räume auf grundsätzlich verschiedene Referenzrahmen beziehen: «The desert is no fun.» (Disc1-Ch. 6, 00:16:38) Sowohl Arabien als auch Großbritannien (respektive Europa) bilden unter dieser Perspektive metaphorische Räume der Fremdheit, wohingegen der eigene Raum jeweils die Attribute des Bekannten und Vertrauten aufruft.

«Raum» erweist sich hier folglich – mit Blick auf die drei Dimensionen des hier zugrunde gelegten Raumbegriffes – als ein semantisch-metaphorischer Raum, der seine Bedeutung aus der dichotomen Attribuierung der Topografie gewinnt (eigen vs. fremd). Der semantische Raum «Arabien» steht dem semantischen Raum des Militärbüros in Kairo, respektive dem topografisch nicht repräsentierten Großbritannien kontradiktorisch gegenüber. Ein Raum des Übergangs, des «Sowohl-als-auch» ist in dieser Raumordnungslogik ebenso unmöglich wie die Nivellierung der Kon-

Schaubild 4 Raumkonzept
der Alienität in LAWRENCE
OF ARABIA



tradition selbst, die Koaleszenz zwischen Himmel und Hölle, Leben und Tod. Mit diesen definitorischen Merkmalen entsprechen die beiden metaphorischen Räume «Arabien» und «Großbritannien» den Kriterien sog. «disjunkt-antagonistischer» Teilräume. Als rhetorische Abgrenzungsmuster werden sie von den Figuren zur Konstruktion von Heimat und Identität genutzt, wobei die Vitalität des Eigenen durch die Existenz des Fremden aus dieser Perspektive stets bedroht wird (Schaubild 4).

Alienität ist für die raumsemantische Ordnung des real-historischen Settings damit ein produktives Ordnungsschema, das der diegetischen Welt rhetorisch förmlich übergestülpt wird. Wenn beispielsweise Tafas Großbritannien zunächst für ein «desert country» (Disc1-Ch.7, 00:21:00) hält, drückt sich hierin nicht allein seine Unkenntnis über die klimatisch-topografischen Eigenheiten der fremden Welt aus; vor allem zeigt sich hierin sein persönlicher Erfahrungshorizont, der im Kontakt mit dem Fremden und Unbekannten kurzerhand zur Norm erklärt wird. Und umgekehrt: Wenn die Newspaper – stellvertretend für die europäische Perspektive auf die diegetische Welt – den arabischen Raum als ein homogenes Konstrukt klassifiziert, zeigt sich darin eben jenes eurozentrische Weltbild, das die Kategorie des Nationalstaates zur normativen Gesetzmäßigkeit erklärt.¹³ In beiden Fällen generalisieren die Figuren die Charakteristika des eigenen Raumes zum Normativen. Das aliene Weltbild definiert sich folglich nicht nur über die strukturelle Eigenart, im anderen Raum prinzipiell auch den fremden und bedrohlichen zu sehen, sondern auch die innere Ordnung des eigenen Raumes zur Grundlage der eigenen Wahrnehmung zu erklären. Durch die Brille des eigenen Sozialisationshintergrundes nehmen die Figuren ihre Welt unter der Perspektive ihrer eigenen Identität wahr. Die räumliche

13 Vgl. Santas 2012: 50f.

Ordnung der Heimat beinhaltet die symbolische Ordnung der Welt. Dort, wo die Welt von dieser Ordnung abweicht, besteht Gefahr.

Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt das Weltbild des real-historischen Settings die Kriterien eines sog. «Raumkonzeptes». Es bringt sprachlich-rhetorische Muster hervor, mit denen die Figuren ihre Identität konstruieren, sich abgrenzen gegenüber dem Unbekannten und schließlich auch ihre Welt räumlich sortieren.

3.2.2 «I'm different»: Das Raumkonzept der Alterität

Die Weltordnung des real-historischen Settings, vor dessen Hintergrund die Handlung des Filmes spielt, ist geprägt von der Überzeugung, dass zwischen den kulturellen Räumen «Arabien» und «Großbritannien» eine manifeste Grenze besteht, deren Überschreiten einem Bruch mit Ordnung und Erwartung gleichkommt – eine Überzeugung, die Lawrence ausdrücklich nicht teilt. In Lawrences Weltbild bedeutet dieselbe Handlung (nämlich das Betreten des arabischen Raumes) kein Verbot, keinen Bruch mit Erwartung und Norm – eine Beobachtung, die aus strukturalistischer Sicht nur einen Schluss zulässt: Aus seiner Perspektive befindet sich zwischen beiden Räumen keine Grenze, deren Übertreten ein solches Verbot untergraben würde. Und weiter: «Arabien» und «Europa» bilden in seinem Weltbild keine disjunkt-antagonistischen Teilräume, sodass schlussendlich auch die Unterscheidung zwischen ihnen in seiner Welt obsolet wird: «This is going to be fun!» (Disc1-Ch.6, 00:16:35)

Mit dieser Raumordnung verkörpert Lawrence ein Weltbild, das zum alienen Raumkonzept von Dryden und Allenby kontradiktorisch ist. In seinem Weltbild produzieren die topografischen Räume keine disjunkt-antagonistischen Felder, sondern Varianzen ein und desselben Referenzrahmens, zwischen denen folgerichtig auch keine relevante (weil unüberwindbare) Grenze verläuft. Mit Blick auf die hinter diesem Weltbild verborgene kultursemantische Strategie erfüllt die Raumordnungslogik von Lawrence damit die Merkmale eines alteritären Raumkonzeptes. Differenz ist hier keine strukturelle Abweichung, sondern Varianz.

Bereits ein Blick in die Eingangsszene der Rückblende zeigt: Lawrences Raumkonzept hat mit der Raumordnung seiner Mitmenschen nur wenig gemein.¹⁴ Lawrence arbeitet unter der Leitung des britischen Militärs als Kartograph, ist also bereits durch seine Tätigkeit als eine Figur gekennzeichnet, deren Aufgabe es ist, sich mit Grenzen

14 Der Großteil der Filmhandlung verortet sich in einer markierten Rückblende, die Pratley als «a giant flashback» (Pratley 1974: 146) bezeichnet. Der eigentliche Filmbeginn zeigt Lawrences tödlichen Motorradunfall und die Eindrücke unmittelbar nach der Trauerfeier. Grundsätzlich erzeugt eine Rückblende eine Diskrepanz zwischen «der Zeit der Bewegung und der Zeit des Beobachters» (Lotman 1993: 341). In diesem Fall hat Bewegung bereits irreversibel stattgefunden. Der Tod stellt ein natürlicherweise irreversibles Ereignis dar und der Grad der Wahrscheinlichkeit, dass dieses Ereignis von der Erzählung nicht revidiert wird, ist vergleichsweise hoch. Das Scheitern des Protagonisten ist also der eigentlichen Handlung quasi vorgeschaltet und wirkt so wie das Resultat einer schicksalhaften und unausweichlichen Verkettung der folgenden Situationen und Entscheidungen.

und Räumen auseinander zu setzen. Bei seiner Arbeit wird er plötzlich unterbrochen und in die bislang geräuschlose Plansequenz tritt William Potter, ein Kamerad von Lawrence mit der neuesten Ausgabe der Tageszeitung. Die Tageszeitung übernimmt hier eine raumsemantische Symbolfunktion und steht sinnbildlich für die Perspektive des westlichen Europas. Der Sprachduktus der Schlagzeile <the arabs> verweist dabei auf ein Weltbild, in dem zwischen den semantischen Räumen <turks> und <arabs> eine manifeste Grenze verläuft und der arabische Raum generalisierend abgewertet wird – ein Weltbild, von dem sich Lawrence entschieden distanziert. Anstatt aus der Denkfigur eines homogenen Nationalraums zu urteilen, gestaltet sich aus Lawrences Perspektive der topografische Raum <Arabien> als ein heterogener, über <tribes> differenzierter Kulturraum. Dem generalisierenden <the arabs> stellt Lawrence eine Perspektive entgegen, unter der dort, wo andere lediglich Fremdheit sehen, der Blick für Unterschiede und Nuancen eröffnet wird und der andere Raum seinen Status des Unpersönlichen verliert. Hinter der bewussten Verweigerung gegenüber der Sprache des real-historischen Settings verbirgt sich also nicht nur eine inhaltliche Abweichung, sondern vor allem auch ein raumsemantischer Alternativentwurf. Mit diesem Alternativentwurf wird die Ordnung des alienen Raumkonzeptes in Zweifel gezogen, ihre Grenzvorstellungen werden demonstrativ und provokant untergraben.¹⁵

Einen weiteren Hinweis hierfür liefert die unmittelbare Folgesequenz in der Offiziersmesse. Als Lawrence zu einem Gespräch mit General Murray gerufen wird und auf dem Weg in dessen Büro die Offiziersmesse durchquert, zerstört Lawrence – beinahe im Vorübergehen – die Ordnung der im Dreieck aufgestellten Billardkugeln auf dem Billardtisch. (siehe Disc1-Ch.3, 00:11:46) Dem Billardspiel, das – wie jedes Spiel – sinnbildlich für die Einhaltung gewisser konventioneller Regeln steht und damit eine mehr oder minder definierte Ordnung impliziert, fällt dabei eine Art Modellfunktion zu: Lawrence durchbricht nicht nur die Ordnung des Spiels, sondern auch die normativen Regeln, für die das <Spiel> metonymisch steht. Das Spiel terminiert einen gewissen <Spiel-Raum>, der – analog zum Handlungsspielraum – für Lawrence in seiner räumlichen wie auch normativen Geschlossenheit inakzeptabel ist. Hinter der mutwilligen Zerstörung der ihm innewohnenden Ordnung verbirgt sich folglich auch ein struktureller Alternativentwurf, mit dem Lawrence eine Perspektive verkörpert, die mit dem Weltbild seines Umfeldes weitgehend inkompatibel ist.¹⁶ Lawrence positioniert sich als ein struktureller Außenseiter, als eine Varietät

15 Auch der Großteil der gesichteten Forschungsliteratur deutet diese Szene als ein Ausdruck von <Nicht-Passung>, siehe Clark et al. 1984: 149 ff.; Brauerhoch 2008: 60f.; Santas 2012: 36f.

16 Kurze Zeit später wird aus Nicht-Passung sogar physische Kollision. Lawrence stolpert über Gegenstände, eckt an und zerstört nicht nur physisch, sondern auch sinnbildlich die Ordnung der Offiziersmesse (siehe Disc1-Ch.3, 00:11:56). Auch Brauerhoch merkt im Hinblick auf diese Sequenz zurecht an: «Leutnant Lawrence eckt an, stört infantil-trotzig, gleichzeitig eruptiv-aggressiv das Billardspiel der Vorgesetzten im Offizierscasino, stößt einen Tisch um, stolpert über Stuhlbeine.» (Brauerhoch 2008: 64).

im eigenen Raum. Für ihn implizieren Grenzen die Herausforderung, sie zu zerstören und als mehr oder minder instabile Konstruktionen zu entlarven, die – wie in der Idee des Spiels bereits angelegt – lediglich in den Köpfen der Menschen bestehen, nicht jedoch einen ontologisch eindeutigen Status bekleiden.¹⁷

Mit diesem Weltbild, in dem Grenzen nicht die Funktion von dogmatischen Trennlinien übernehmen, wird Lawrence von seinem Umfeld als «Abweichung» und «Störfaktor» wahrgenommen: «balmy» (Disc1-Ch.3, 00:10:41). So wie ihm seine britische Militäruniform deutlich zu kurz geraten ist, sprengt er auch sinnbildlich die Grenzen seines soziodemografischen Heimatraumes. Mit seinem bürgerlichen Hintergrund, seinem Interesse für Philosophie und Literatur und seiner unangepassten, individualistischen und (wie es General Murray erscheint) respektlosen Art wirke er in der strengen Ordnung des Militärwesens sichtlich unpassend, nahezu clownesk und lächerlich.¹⁸ Fortlaufend muss er zurechtgewiesen und ermahnt werden, weil er mit seinem Verhalten offenbar Grenzen überschreitet, deren Überschreiten ein sittliches und normatives Verbot darstellt.

Unter diesen Gesichtspunkten verkörpert Lawrence ein Raumkonzept, in dem die Grenzen, die von anderen als norm- und ordnungsbildend empfunden werden, bedeutungslos sind.¹⁹ Lawrence selbst versteht sich darin als eine Person, für die ihre Arbeit beim Militär eine Beschneidung von Handlungsfreiheit darstellt. So wie der Spiel-Raum des Billardtisches mitsamt den Regeln des Billardspiels ein durch Übereinkunft künstlich geschaffenes Konstrukt darstellt, bedeutet für Lawrence auch im übertragenen Sinne die Ordnung des alienen Raumkonzeptes ein künst-

17 Dieser Unwille selbst zur formellen Anpassung zeigt sich auch bei Lawrences Besuch bei General Murray. Bei der Begrüßung vergisst er den Militärgruß, ein Sinnbild für die Akzeptanz von Norm und Ordnung, für deren Missachtung er auch umgehend zurechtgewiesen wird. Bei seiner Verabschiedung wiederum überzeichnet er den Militärgruß und gibt sich provokant «angepasst», sodass er schließlich auch hierfür Unverständnis und Ablehnung erfährt (siehe Disc1-Ch.5, 00:15:42). Seine Distanz zu den Ordnungsstrukturen des britischen Militärs sei unübersehbar, siehe hierzu Brauerhoch 2008: 66; Williams 2014: 157f. In diesem Sinne lässt sich auch die Beobachtung deuten, dass Lawrence, wenn immer er sich neben einer Person aus dem britischen Militär bewegt, nicht im militärischen Gleichschritt läuft – ganz anders, als die anderen Personen des britischen Militärs, die in ausnahmslos jeder Szene im Gleichschritt laufen, nicht nur rhythmisch, sondern sogar auch hinsichtlich ihrer Fußfolge.

18 Vgl. Santas 2012: 35.

19 Dieses Selbstverständnis geht so weit, dass Lawrence auch die Grenzen seiner körperlichen Leistenfähigkeit in Frage stellt. Programmatisch hierfür ist das provokante Löschen des Streichholzes, das bereits in der Anfangsszene der Rückblende thematisiert und von seinen Mitmenschen mit den Worten «You'll do that once too often. It's only flesh and blood» (Disc1-Ch.3, 00:10:35) und «you're balmy» kommentiert wurde. Dennoch: Lawrences unkonventionelle und provokante Art stößt auf Interesse: «What's the trick then?» (Disc1-Ch.3, 00:10:59) Die Antwort, die Lawrence auf diese Frage gibt, ist ebenso simpel wie programmatisch – programmatisch für seine Sicht auf die Welt, sein Selbstbild und sein Verständnis von Grenzen: «The trick is [...] not minding that it hurts.» (Disc1-Ch.3, 00:10:01) In der Erduldung von Schmerz sieht Lawrence das Potenzial, sich von seinen Mitmenschen abzuheben, siehe hierzu auch Brauerhoch 2008: 64f.; Santas 2012: 35f.

19 LAWRENCE OF ARABIA,
GB 1962: Lawrences
Arbeitszimmer in Kairo
(Disc1-Ch.3, 00:08:41)



20 LAWRENCE OF ARABIA:
Blick aus dem Fenster in
Kairo (Disc1-Ch.3, 00:08:37)



liches Regelsystem – ein Gefühl, das nicht nur in der bewussten Zerstörung der Spiel-Ordnung zum Ausdruck kommt, sondern sich auch in der Raumsemiotik von Lawrences Arbeitszimmer widerspiegelt: Lawrences Arbeitszimmer liegt im Souterrain, seine Decken sind abgehängt, das Licht von der künstlichen Deckenbeleuchtung ist schemenhaft und die Einrichtung erinnert mehr an eine Abstellkammer als einen Arbeitsplatz – eine Atmosphäre des Unbehagens, die auch von der filmischen Darstellung aufgegriffen und fortgeführt wird. Beinahe kammerspielartig verharrt die Kamera an ihrem Standpunkt, schwenkt nicht, dreht nicht, zoomt nicht und fährt nicht. Unweigerlich entsteht so die Atmosphäre eines Raumes, der nicht nur die Bewegungsfreiheit der Kamera physisch begrenzt, sondern auch sinnbildlich einschränkend und einengend ist (Abb. 19). Der einzige Schnitt, der innerhalb dieser Plansequenz stattfindet, ist bezeichnenderweise der aus dem Fenster, initiiert durch den Schattenwurf eines vorbeilaufenden Kamels (Abb. 20). Die Architektur des Arbeitszimmers avanciert damit zu einem symbolischen Verweisraum. Sein Aufbau und die Art und Weise seiner filmischen Darstellung illustrieren die Wahrnehmung jener Figur, die auf der Ebene der Figurenhandlung soeben vorgestellt wird. Die architektonische Begrenztheit ist ein zeichenhafter Verweis auf Lawrences empfundene Einengung. Die Wände seines Büros sind die Grenzen seiner Akzeptanz im Rahmen des britischen Militärs und der Schnitt aus dem Fenster codiert den hoffnungsvollen Blick der Befreiung und Entgrenzung, mit dem Lawrence kurze Zeit später auch die arabische Wüste durchquert – eine raumsemantische Metapher, in der die Raumempfindung des Protagonisten in die Gestaltungslogik der

mise-en-scène übertragen wird «This is a nasty, dark little room [...] We are not happy in it.» (Dis1-Ch.3, 00:08:49)

Mit Blick auf die drei Ebenen des Raumbegriffes, der dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, erfüllt «Raum» hier die Kriterien eines sog. «perspektivierten Raumes». Die Gestaltung der mise-en-scène und mise-en-cadre sowie die Art und Weise der Montage bilden die diegetische Welt aus der Logik einer aktantenspezifischen Wahrnehmung ab und der Zuschauer sieht den Raum – in diesem Fall das Arbeitszimmer – so, wie Lawrence ihn empfindet. Das, was mit dem flüchtigen Blick aus dem Fenster auf die architektonische Innengestaltung des Arbeitszimmers trifft, beschreibt im übertragenen Sinne die kontrastive Gegenüberstellung von Wunsch und Realität.²⁰ Lawrence, für den die gedankliche Normierung des Militärs nicht Handlungssicherheit, sondern im Gegenteil das Gefühl von Unbehagen und Beengtheit erzeugt, versteht sich selbst als eine Person, für die Verbote keine Grenzen darstellen, sondern im Gegenteil die Herausforderung implizieren, sie als künstliche Konstrukte zu enttarnen.

Eine auch im Kontext der Forschung vielfach zitierte Bildfolge, in der dieses Selbstbild exemplarisch zum Ausdruck kommt, ist der Match Cut²¹ zwischen dem Auspusten des herabbrennenden Streichholzes und der aufgehenden Sonne in der arabischen Wüste, mit der die Exposition der Filmhandlung endet und Lawrences Reise beginnt (Abb. 21–22). Am Ende seines Gesprächs mit Dryden, der mit seinen letzten Worten noch einmal an die Strapazen und Gefahren des bevorstehenden Unternehmens erinnert, kommentiert Lawrences diese Warnung in seiner gewohnt provokanten Manier («It's going to be fun.» (Disc1-Ch.6, 00:16:51)) und pustet bedeutungsvoll das zwischen seinen Fingern herabbrennende Streichholz aus.²²

20 Auch in der Forschung wird die Diskrepanz zwischen «Wunsch» und «Realität» als eine Differenzlinie gedeutet, die für Lawrences Charakter konstitutiv ist. Brauerhoch stellt heraus, dass die Figur Lawrence charakterisiert ist über die Opposition «Realität und Wunsch» (Brauerhoch 2008: 64) und argumentiert weiter, dass gerade darin ihr grenzüberschreitendes Potenzial liege. Silver und Ursini wiederum konstatieren, dass sich Lawrence (besonders auch später im Kontrast zu Ali) über sein Potenzial der gedanklichen Grenzüberschreitung auszeichnet, in dem die «real world» (Silver/Ursini 1992: 158) einem Phantasma gegenübergestellt werde, das schließlich im pathologischen Größenwahn eskaliere (Apotheose).

21 Zur Bedeutung des Match Cut bei der Erzeugung filmischer Wirklichkeit schreiben Gräf et al.: «Er [sc. der Match Cut] beruht auf einem Kurzschluss von Discours und Histoire.» (Gräf et al. 2017: 205) Auch in diesem Fall wird die Histoire- auf die Discours-Ebene transferiert: Die Ordnungslogik des alteritären Raumkonzeptes wird zur Gestaltungslogik des Filmbildes. Das Verbindungselement ist hier also ein strukturelles «gemeinsames Paradigma» (ibd.: 207), das beiden Einstellungen als tertium comparationis zugrunde liegt.

22 Ein Blick in die Forschung zeigt: Diese Montage ist eine der wohl meist zitierten Bildfolgen des gesamten Filmes und wird häufig als Indiz dafür genommen, dass sich hier eine Art Transformationsprozess abbilde, den auch Lawrence selbst im weiteren Verlauf der Erzählung durchlaufe, vgl. Santas 2012: 43. Auch Phillips kommentiert: «Thus, Lawrence blows out the fire of the match and is suddenly plunged into the fire of the desert sun. [...] This single shot creates the entire scope of the infinite desert.» (Phillips 2006: 304).

- 21 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrence löscht
das Streichholz
(Disc1-Ch.7, 00:16:06)



- 22 LAWRENCE OF ARABIA:
Sonnenaufgang in der
Wüste (Disc1-Ch.7, 00:16:13)



Der mit dem Geräusch des Auspustens zusammenfallende Schnitt zur Totalen der aufgehenden Sonne markiert den Übergang zu einer Bildästhetik, in der Grenzen keine Rolle zu spielen scheinen. In der Totalen werden Grenzen – jedenfalls aus der ersten ästhetischen Wahrnehmung – marginalisiert und sogar die Rahmung durch den Bildausschnitt scheint als Begrenzung funktionslos. Die Wüste hat hier optisch weder Anfang noch Ende. Die einzige Grenze, die bildkompositorisch thematisiert wird, ist die des Horizontes. In der Semantik eines <Oben> und <Unten>, die bereits mit der Zwei-Welten-Vorstellung des alienen Raumkonzeptes als <Himmel> und <Hölle> angeklungen ist, markiert die aufgehende Sonne eine Grenznivellierung, die aus der Denklöge einer religiösen Raumsemantik einer Apotheose, dem Aufstieg ins Himmelreich gleichkommt – eine bildästhetische Idee, die dem Raumkonzept von Lawrence und seiner Vorstellung von Grenzen und Grenzfunktionen augenfällig ähnlich ist.²³

- 23 Prinzipiell wird der Raum <Arabien> mit einer deutlich größeren Brennweite verknüpft als der Raum des britischen Militärs. Der arabische Raum präsentiere sich als ein Schauplatz, dessen Größe mit menschlichem Auge kaum – oder nur mit Hilfe von technischen Instrumenten (Fernrohr) – erfasst werden könne, vgl. Brauerhoch 2008: 60. Vergleichbare filmtechnische Beobachtungen, die den Raum <Arabien> von dem des westlichen Europas abgrenzen, können auch auf der Ebene der Bildmontage getroffen werden. Einstellungen, die in den Raum des westlichen Europas, respektive des britischen Militärs zu verorten sind, werden vornehmlich durch Schnitte (oftmals sogar durch harte Schnitte) miteinander verknüpft. Ganz anders im arabischen Raum: Hier sind es weiche Blenden und Überblenden, mit denen zwei oder sogar mehrere Einstellungen organisch ineinanderfließen, siehe zur Bedeutung von Einstellungskonjunktionen Gräf et al. 2017: 147f.

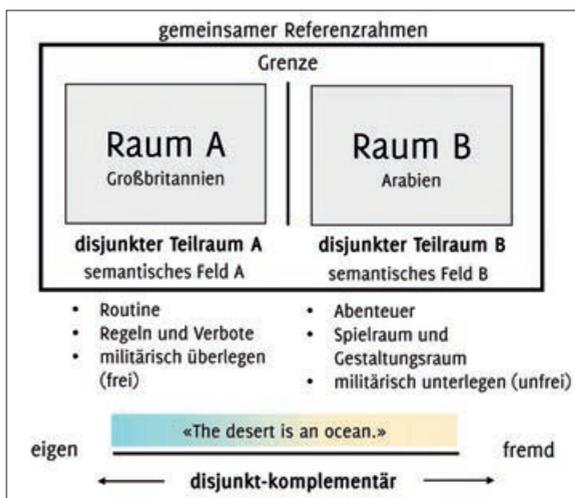
Der topografische Raum «Arabien» wird so zu einer gestalterischen Projektionsfläche, auf der sich – wie auf der Leinwand – eine Wahrnehmung abzeichnet, in der Grenzen bedeutungslos sind und das Erdulden von Schmerz eine Herausforderung ist.²⁴ Was im alienen Raumkonzept als Grenze wahrgenommen wird, ist es für Lawrence nicht; was für seine Mitmenschen unmöglich erscheint, inspiriert Lawrence im Gegenteil zur spielerischen Infragestellung. In der großen Brennweite der Kameraeinstellung vom Sonnenaufgang in der Wüste gelangt ein Raumkonzept zur Abbildung, in dem sich Lawrence ein nahezu grenzenloses Gestaltungspotenzial zuspricht. So groß wie der Bildausschnitt, so grenzenlos ist auch die Welt in der Vorstellung desjenigen, der den Schnitt zu dieser Einstellung initiiert hat – ein Befund, unter dem sich schließlich auch hier «Raum» als «perspektivierter Raum» darstellt. Die assoziative Montage zwischen den beiden Einstellungen legt eine Verbindung zwischen Lawrences Weltbild («It's going to be fun») und der Gestaltung des Filmbildes nahe. Sie weist die Komposition der *mise-en-scène* als das filmische Produkt einer Ordnungslogik aus, die in der Einstellung zuvor von Lawrence explizit thematisiert wurde und – bildlich gesprochen – über die Grenze der Einstellung hinaus eine gestalterische Strahlkraft entwickelt hat. Wie bei der Apotheose ein menschliches Wesen den irdischen Raum verlässt und die Grenze zwischen Leben und Tod, Mensch und Gott überwindet, so glaubt auch Lawrence, mit seiner beinahe resignativen Bereitschaft, physische wie psychische Schmerzen zu ertragen, eine Grenze in Frage zu stellen, die in den Köpfen seiner Mitmenschen manifest und unüberwindbar ist.²⁵

Im Hinblick auf die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes lässt sich damit Folgendes zusammenfassen: Unter dem mottohaften Leitspruch «I'm different» entwickelt Lawrence ein Raumkonzept, in dem die Grenzen, die für seine Mit-

24 Hinter der inszenierten Abweichung von seiner – man möchte annehmen – sonst üblichen Routine, das brennende Streichholz mit den bloßen, nicht angefeuchteten Fingern auszudrücken, verbirgt sich eine grundsätzliche Absage an Grenzen. Im Manierismus, Grenzen prinzipiell für bedeutungslos zu halten, wird selbst die Prognostizierbarkeit des eigenen Handelns zu einer Grenze, die eine wahrscheinliche Handlung von einer unwahrscheinlichen unterscheidet – eine Grenze, die Lawrence nivelliert, wenn er von seiner Routine abweicht.

25 Bemerkenswert an dieser Stelle ist Brauerhochs Behauptung, Lawrence sei ein Charakter, der mit seiner masochistischen Art ein Rollenbild in Frage stelle, das im Kontext des Militärwesens «Männlichkeit» über körperliche Stärke und Unversehrtheit definiere, vgl. Brauerhoch 2008: 64. Auch Phillips stellt in diesem Zusammenhang die Behauptung auf, Lawrence «enjoys suffering pain, a masochistic strain in his personality that will become more obvious later on.» (Phillips 2006: 307; siehe auch Pratley 1974: 148) Ob Lawrence allerdings eine wirklich masochistische Haltung unterstellt werden kann, ist mit Blick auf die obige Analyse mehr als fraglich. Weder äußert er, dass er explizit Gefallen an Schmerzen findet, noch kann mit Blick auf die Filmhandlung eine Situation ausgemacht werden, in der Lawrence Schmerz aktiv und mit Lustgewinn herbeiführt. Einen anderen Ansatz formulieren Silver und Ursini, wenn sie in Lawrences Verweigerung gegenüber Schmerzempfinden eine Form der Befreiung sehen, vgl. Silver/Ursini 1992: 155. Auch eine raumsemantische Analyse legt die Vermutung nahe, dass Lawrences Negation des Schmerzprinzips als eine symbolische Grenznivellierung gedeutet werden kann, die letztlich sogar auf die biologisch-kreatürlichen Grenzen des Schmerzreflexes ausgeweitet wird.

Schaubild 5 Raum-
konzept der Alterität in
LAWRENCE OF ARABIA



menschen bedeutungstragend und ordnungsbildend sind, für ihn nicht gelten. Für ihn ist der Andere integraler Bestandteil vom Eigenen und das Eigene potenzieller Bestandteil vom Anderen. Lawrence markiert im Kontext seines soziodemografischen Heimatraumes dieselbe Unsicherheit, die seine Mitmenschen im Angesicht der unbekanntenen arabischen Kultur empfinden; und Lawrence fühlt sich seinen Mitmenschen mindestens genauso fern, wie ihnen die Sitten und Gebräuche der Araber erscheinen.

Unter diesen Gesichtspunkten repräsentieren «Arabien» und «Europa» im Kontext des alteritären Raumkonzeptes zwei semantische Felder, die sich über ihre potenzielle Ähnlichkeit zueinander auszeichnen. Dem «relativ Vertrauten» steht das «relativ Unvertraute» entgegen; der «relativen Heimat» wird ein Raum gegenübergestellt, der zukünftig zur neuen Heimat werden kann. Die semantischen Teilräume erweisen sich hier als relativ und potenziell neu justierbar. Auf einer Skala zwischen «eigen» und «fremd» repräsentieren sie nicht – wie im alienen Raumkonzept – zwei unverrückbare und unvereinbare Widersprüche, sondern markieren einen zum jeweils anderen relativen und auf der Skala selbst prinzipiell veränderbaren Standort. Hinter der Vorfriede auf eine abenteuerliche Entdeckungsreise verbirgt sich die Vorstellung, den anderen Raum in den eigenen Erfahrungshorizont zu überführen und die Grenze, die im Rahmen des alienen Weltbildes für unüberwindbar gehalten wird, zu nivellieren (Schaubild 5).

Aus dieser Perspektive entsprechen die semantischen Teilräume, wie sie im Kontext des alteritären Weltbildes entwickelt werden, der Definition «disjunk-komplementärer Teilräume». Ihre Bedeutung entnehmen sie der Gedankenfigur der Skalarität. Die Bedeutung von Räumen ist hier vorläufig, so wie Grenzen nicht manifest

oder unüberwindbar sind. Denn: Was heute unbekannt ist, muss es nicht bleiben; und das, was Unsicherheit und Unbehagen erzeugt, ist weniger die Vorstellung vom anderen Raum, als die Gewissheit, im eigenen nicht akzeptiert zu sein.²⁶

3.2.3 Die Grenze der Textwelt

Aus der raumsemantischen Analyse der sujetlosen Ebene hat sich <Lawrence> als eine Figur hervorgetan, unter deren Perspektive <Räume> und <Grenzen> anders semantisiert werden als im Kontext des real-historischen Settings. Der zentrale Konflikt des Filmes ist damit ein Konflikt zwischen zwei verschiedenen Raumkonzepten, die wiederum aus zwei unterschiedlichen Vorstellungen vom Wesen der Grenze resultieren.²⁷

Die topografischen Räume <Arabien> und <Großbritannien> werden von den verschiedenen Figuren und Figurengruppen jeweils unterschiedlich semantisch disambiguiert und aus dem Kontext ihres jeweiligen Weltbildes mit jeweils unterschiedlicher <Bedeutung> gefüllt. Aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes haften ihnen dichotome Merkmalsbündel an. Aus dieser Dichotomie konstituieren sich zwei disjunkt-antagonistische Teilräume, zwischen denen eine manifeste und unüberschreitbare Grenze verläuft. Aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes hingegen bilden dieselben topografischen Räume disjunkt-komplementäre Teilräume. Ihre semantischen Felder sind flexibel und potenziell verschiebbar. Sie trennt eine Grenze, deren Überschreiten – zumindest für Lawrence – kein sittliches Verbot darstellt, weil die metaphorischen Räume, die durch sie getrennt werden, keine unauflösbaren Widersprüche bilden.

Aus der Perspektive des Textes bilden die topografischen Räume <Arabien> und <Europa> folglich keine ontologisch festen Entitäten. An ihnen sedimentieren sich vielmehr kultursemantische Strategien, mit denen die Figuren ihre Welt räumlich sortieren. Die Grenzen und Grenzverläufe geben hier Auskunft über ihre Vorstellung von einer symbolischen Weltordnung, in der der Andere entweder der ewige Feind ist (Alienität) oder Potenzial trägt, sich selbst von den Bezügen der eigenen Herkunft zu lösen (Alterität). Mit dem alienen und alteritären Raumkonzept prallen folglich

- 26 Mit dem Begriff <fun> wird eine topische Vorstellung vom Raum <Wüste> aufgerufen, die Lindemann unter dem Stichwort der «Prüfung» (Lindemann 2000: 182) zusammenfasst. Entgegen der Vorstellung vom Ort der Hölle und der Unmoral impliziert die Wüste hier die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, die am Ende eines beschwerlichen Weges stehe. In der Denkfigur von «Versuchung, Bewährung, Läuterung und Offenbarung» (ibd.: 181) illustrierte die Wüstenreise hier ein zyklisches Modell von Auszug und Heimkehr, wobei die Protagonisten in der Wüste eine Entwicklung durchlaufen und schließlich verändert heimkehren.
- 27 Ganz im Gegensatz zur Plansequenz der ersten Einstellungen, bei der die Kamera nahezu bewegungslos geblieben ist, wird das Gespräch zwischen Dryden und Lawrence über ein «Schuss-Gegenschuss-Verfahren» organisiert. Die beiden Weltbilder, die hier inhaltlich aufeinanderprallen, werden damit auch filmisch als Kontraste verhandelt.

zwei unterschiedliche Vorstellungen vom Wesen der Grenze aufeinander. Auf der einen Seite übernehmen Grenzen die Funktion dogmatischer Trennlinien, die einen natürlichen und prägeschichtlichen Ursprung haben. Auf der anderen Seite implizieren Grenzen die Möglichkeit, den hinter der Grenze befindlichen Bereich zu erkunden und dabei festzustellen, dass die Grenze selbst im Grunde gar nicht existiert.

Der Konflikt in *LAWRENCE OF ARABIA* speist sich damit aus einem strukturellen Spannungsfeld – einem Spannungsfeld zwischen einem alienen und einem alteritären Raumkonzept. Diese Raumkonzepte wiederum bilden metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne, zwischen denen eine Grenze verläuft, die unabhängig von der Perspektive ihrer Aktanten besteht. Der Idee von Dichotomie steht die Vorstellung von Skalarität und Hybridität gegenüber. Die Grenze der Textwelt verläuft damit – bildlich gesprochen – oberhalb der topografischen und semantischen Räume, die von den Figuren sprachlich markiert und argumentativ genutzt werden.

Die Grenze der Textwelt trennt damit nicht nur zwei kultursemantische Strategien voneinander, sondern – mit Blick auf die Funktion der Grenze – auch zwei unterschiedliche Muster, «Bewegungen» zu klassifizieren und zu bewerten. Was Lawrence aus dem Selbstverständnis seines unbegrenzten Handlungsradius für selbstverständlich und normbildend hält («I'm different.» (Disc1-Ch.7, 00:21:10)), bedeutet aus der Perspektive seiner Mitmenschen hingegen einen Bruch mit Norm und Erwartung («You're balmy.» (Disc1-Ch.3, 00:10:41)); und was aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes eine Verschiebung von Merkmalsbündeln beschreibt, konstituiert in der Ordnung des alienen Raumkonzeptes ein Ereignis im Lotmanschen Sinn. Nicht nur «Bedeutung», sondern auch «Bewegung» wird hier folglich aus der Perspektive unterschiedlicher Figuren jeweils unterschiedlich klassifiziert – ein Befund, der mit Lotmans Konzept vom «Ereignis» allein nicht hinreichend beschrieben werden kann, sondern eine Differenzierung zwischen zwei strukturell unterschiedlich gelagerten Arten von «Bewegung» fordert. Mit der Idee der «Bewegung 2. Ordnung» können hier solche Prozesse beschrieben werden, die im Kontext von Bedeutungsverschiebungen und perspektivgebundenen Grenzübertritten stattfinden, nicht jedoch für jede Figur gleich relevant sind. Mit «Bewegungen 2. Ordnung» findet keine Versetzung über die Grenze der Textwelt statt, wenngleich diese Grenze der Textwelt nicht unberührt bleibt. Ihre Beschaffenheit verändert sich insofern, als normbildende Bewegungen im einen Raumkonzept automatisch normdestabilisierende im anderen sind.

Einen ausschlaggebenden Hinweis darauf, dass die Grenze der Textwelt in *LAWRENCE OF ARABIA* zwischen zwei Raumkonzepten verläuft, innerhalb deren Kontext wiederum «Räume» mit unterschiedlicher Bedeutung gefüllt werden, liefert ein Blick in die Farbsemantik.²⁸ «Farben» spielen in *LAWRENCE OF ARABIA* vor allem dort eine

28 Zur «Farbe im Film» existiert eine Fülle unterschiedlicher Funktionsbestimmungen und Analysezugänge. Wo beispielsweise Koshofer (1988) generell der Frage nach Form, Funktion und Wirkung

Rolle, wo mit ihnen <Räume> und <Grenzen> markiert werden – eine Beobachtung, die bereits aus der Eingangssequenz abzuleiten ist. Als Lawrence die Grenzen auf der Landkarte nachzeichnet, werden dort die Farben <Blau> und <Gelb> als konzeptionelle Gegenfarben semantisiert. Dort sind Farben integrale Bestandteile von Gegensätzen und verweisen jeweils auf ebenso gegensätzliche Naturelemente (gelb = Sand/Wüste = Arabien vs. blau = Wasser = Europa). Die Landkarte übernimmt dabei die Funktion eines modellbildenden Symbolraumes, der nicht nur ein Instrument zur räumlichen Orientierung, sondern auch das Abbild einer ganz bestimmten Weltsicht ist. Auf der Landkarte gelangt ein Weltbild zum Ausdruck, in dem die topografischen Räume <Arabien> und <Europa> mit einander gegensätzlichen Farben gekennzeichnet werden. Die Farben <Blau> und <Gelb> übernehmen hier die Funktion von Verweisorten und repräsentieren als <konzeptionelle Gegenfarben> die metaphorische Grenze zwischen zwei <Räumen>, die einander ebenso unvereinbar scheinen, wie die Farben und Elemente, die mit ihnen in Verbindung stehen – ein Muster, das für die Ordnung des alienen Raumkonzeptes normbildendes Potenzial hat. <Wasser> und <Wüste> werden von den Figuren des alienen Raumkonzeptes als Gegensätze klassifiziert. Wo das eine ist, ist automatisch das andere nicht.²⁹

So stellt beispielsweise Tafas über Großbritannien die seiner Ansicht nach einzig relevante Nachfrage «Is that a desert-country?» (Disc1-Ch.7, 00:21:00) Der Brunnen wird von den Arabern als ein überlebenswichtiges Machtinstrument begriffen, sein Besitz rechtfertigt Gewalt und sogar Mord. Und an einem Streit um die Leitung des Wasserwerkes in Damaskus zerbricht schließlich die Einheit der arabischen Nation, bevor sie überhaupt entstehen konnte. In all diesen Fällen wird das Element <Wasser> zu einem bedeutungstragenden Element der Textwelt. An der Grenze zwischen <Wasser> und <Wüste> entzündeten sich Konflikte, wird der Andere zum Feind. Aus Lawrences Perspektive hingegen (wie sich an späterer Stelle noch herausstellen wird) übernehmen <Gelb> und <Blau> nicht die Funktion von konzeptionellen Ge-

von Farben im Film nachgeht, sind für die vorliegende Arbeit vor allem solche Deutungsansätze hervorzuheben, die Farbe – ähnlich wie bereits <Musik> und <Ton> – unter einer strukturalen Perspektive in den Blick nehmen. Hier sind im Konkreten Wulff (1988) und Blödorn (2008) zu nennen, bei denen <Farbe> als Kode verstanden wird, «der am Bedeutungsaufbau des Films beteiligt ist und in unterschiedlichem Grad funktionalisiert und semantisiert sein kann.» (Blödorn 2008: 322) Auch in LAWRENCE OF ARABIA erfüllt <Farbe> eine semantische Funktion, indem sie ein strukturbildendes Oppositionsverhältnis anzeigt. Dieses Oppositionsverhältnis wiederum avanciert im Laufe der Erzählung zum zentralen Bestandteil einer «Farbsymbolik» (ibd.: 328). <Farbe> versteht sich hier als ein Träger von Bedeutung, die entweder über eine bestimmte «Farb-Form-Kombination» oder eine «sprachliche Kontextualisierung» (ibd.: 348) evoziert sein kann und – wie in diesem Fall – metaphorische Räume unterscheidet.

- 29 Diese struktural-semiotische Interpretation von der <Landkarte> führt Dünne noch weiter, indem er ihr die Funktion einer «beglaubigenden Imaginationsmatrix für Räume in Text- und Bildmedien» (Dünne 2005: 74) zuweist. Karten übernehmen in der Literatur nach Dünne eine zentrale Rolle bei einer semiotischen Wirklichkeitskonstruktion – ein Befund, der auch für die Eingangsszene in LAWRENCE OF ARABIA zutrifft.

genfarben, ebenso wenig, wie ihre Verweispotenziale <Sand> und <Wasser>, respektive <Arabien> und <Europa> eine Grenze ausbilden, die unüberwindbar und manifest ist.³⁰

Unter diesen Gesichtspunkten fällt der Farbsemantik in LAWRENCE OF ARABIA eine strukturbildende Funktion für die Textwelt zu. Farben verweisen auf metaphorische Räume, deren Grenzen zueinander wiederum je nach Figurenperspektive jeweils unterschiedlich semantisiert werden. In der Art und Weise, wie die Figuren ihre Welt farblich semantisieren, drückt sich ihre Vorstellung vom Wesen der Grenze aus, die auf der einen Seite disjunkt-antagonistische, auf der anderen Seite disjunkt-komplementäre Teilräume voneinander trennt. Die Grenze der Textwelt, an der sich nicht nur der inhaltliche Konflikt der Handlung entzündet, sondern auch die Semiotik der Textwelt zugeschrieben wird, verläuft damit zwischen zwei Raumkonzepten, die wiederum das Produkt von zwei unterschiedlichen Kultursemantiken sind: Dem <Entweder-oder> dichotomen Merkmalsbündel steht eine Raumordnung gegenüber, die <Kultur> als ein stets veränderbares Konstrukt versteht, in der Identität keine eindeutige, prägeschichtlich determinierte Ressource darstellt, sondern ein Konglomerat differenter Merkmalsbündel sein kann.³¹

Spätestens an diesem Punkt also zeigt ein Blick in die einschlägige Forschung zu LAWRENCE OF ARABIA ein Desiderat – ein Desiderat, das sich aus mehreren analytischen Einzelschritten zusammensetzt. Zum Ersten versäumt eine Analyse, die in LAWRENCE OF ARABIA den Fokus einzig und allein auf kulturelle Räume legt, das Potenzial, <Räume> als rhetorische Strategien zu verstehen. Mit diesen rhetorischen Strategien werden kulturelle Räume unterschiedlich argumentativ genutzt, bilden für die einen ewige Antagonisten, für den anderen bieten sie die Aussicht auf ein Abenteuer. Zum Zweiten erscheint die Interpretation von Lawrence als <Grenzgängerfigur> aus mehreren Gründen problematisch. Mit der Analyse der sujetlosen

30 Bereits an dieser Stelle wird ersichtlich, dass Beil, Kühnel und Neuhaus, wenn sie beim Farbkonzept in LAWRENCE OF ARABIA von einer Monochromie ausgehen, aus semiotischer Perspektive zu kurz greifen. Unbestritten sind die von ihnen genannten «schwefelgelben Farbtöne der Wüste» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 47) die dominanten Farben des Settings, wenngleich aber auch ein Blick in die Eingangssequenz verrät, dass <Farbe> in LAWRENCE OF ARABIA mehr bedeutet.

31 Mit diesem Befund ist <Farbe> in LAWRENCE OF ARABIA maßgeblich am «Bedeutungsaufbau der Histoire-Ebene beteiligt» (Blödorn 2008: 328), indem die filmische Erzählung <Farben> und <Farbverläufe> als semantische Einheiten problematisiert. Wenngleich <Farbe> hier nicht explizit auf der Ebene der Figurenrede thematisiert wird, gerät <Farbe> als ein Sonderfall in den Blick, nämlich als «primärbildliches Signifikat» (ibid.: 325). Mit den Farbtöpfen in Kairo besteht <Farbe> ohne eine Form, die Farbe im <Normalfall> benötigt, um <Farbe> sein zu können: «Ausgangspunkt für die Zeichenfunktion der Farbe im Farbfilm [...] ist die bildsemiotische Beobachtung, dass Farbe der Konkretisierung durch eine Form bedarf, um zeichenhaft wirken zu können [...]» (ibid.) Mit dieser Beobachtung erhält <Farbe> also eine bedeutungstragende Funktion für die Raumsemantik der Textwelt, indem sie – in Analogie zur Tinte in den Farbtöpfen – quasi auf der Metaebene als eine Semantisierungsressource verhandelt wird, mit der im übertragenen Sinne auch die Figuren ihre Welt wie eine Landkarte <einfärben>, siehe hierzu auch Gräf et al. 2017: 81 ff.

Ebene hat sich gezeigt: Lawrence ist mehr als nur ein Sandkorn im Getriebe, der Störfaktor der Geschichte. Mit Lawrence konstituiert sich ein alternatives Weltbild, mit dem auch das Weltbild des real-historischen Settings zu einem unter vielen wird. In diesem Weltbild übernehmen Grenzen eine grundsätzlich andere Funktion: Grenzen verbinden, statt zu trennen, erheben keinen Anspruch auf ewigen Bestand, sondern sind Konstrukte von Menschen für Menschen.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet übernimmt die <Perspektive> in LAWRENCE OF ARABIA eine strukturbildende Funktion für die Erzählung. In LAWRENCE OF ARABIA prallen zwei grundsätzlich unterschiedliche Vorstellungen aufeinander, die Welt räumlich zu sortieren und die <Grenze> als bedeutungstragende Einheit zu semantisieren. Die Bedeutung von <Räumen> und <Grenzen> ist eine Frage der Perspektive und eine Frage des ideologischen Kontextes, dem diese Perspektive entstammt. Der zentrale Konflikt, der sich in LAWRENCE OF ARABIA entfaltet, befindet sich damit oberhalb der perspektivgebundenen Räume und Grenzen, die von den Figuren jeweils argumentativ markiert werden. Der zentrale Konflikt verläuft zwischen zwei kultursemantischen Strategien, die Welt zu sortieren und darin dem Fremden zu begegnen: zwischen Alterität und Alienität.

Unter diesen Gesichtspunkten müssen die Analysen der Forschung vor allem dort weitergeführt werden, wo sich <Räume> und ihre Bedeutungen abhängig von der Wahrnehmung und dem Weltbild der Figuren zeigen. Dabei übernimmt die <Perspektive> in LAWRENCE OF ARABIA allerdings nicht nur für die Struktur der Erzählung, sondern auch für die filmische Darstellung eine wichtige Funktion, besonders dort, wo der Protagonist Lawrence sein subjektives Grenzempfinden markiert. Sei es die Gestaltung der mise-en-scène und mise-en-cadre in Lawrences Arbeitszimmer oder die Montage zur aufgehenden Sonne über der arabischen Wüste – eine Analyse der Montage-logik konnte hier zeigen, dass der Zuschauer auf der Leinwand das Produkt einer aktantenspezifischen Raumwahrnehmung sieht, die in die Konstruktionslogik und Ästhetik des Filmbildes übersetzt wird. Der Zuschauer sieht die diegetische Welt so, wie Lawrence sie empfindet, ohne dass diese <Perspektivierung des Filmbildes> allerdings als solche markiert wird. Auch hier allerdings zeigt ein Blick in die zu LAWRENCE OF ARABIA einschlägige Forschung: Der Perspektive wird – wenn überhaupt – lediglich randseitig Aufmerksamkeit geschenkt.³²

32 Wenn Brauerhoch beispielsweise davon spricht, dass über die Kamera eine Art «Körpererfahrung» (Brauerhoch 2008: 62) nachgezeichnet wird, bleibt dabei unklar, was genau damit gemeint sein soll, geschweige denn, wie sich diese Kopplung von Wahrnehmung und Kamerahaltung im Konkreten beschreiben lässt. Inwiefern sich der von ihr unterstellte «männliche Blick im Film» (ibid.) als eine konkrete Perspektive darstellen lässt, die sowohl der Hauptfigur als auch dem Film selbst attestiert werden kann, bleibt schlussendlich unbeantwortet. Dabei ist Brauerhoch aber nicht die Einzige, die zwischen der Darstellung von <Räumen> und der Perspektive ihrer Figuren einen Zusammenhang sieht. Moraitis betitelt in diesem Zusammenhang die Wüste als «prime visual referent» (Moraitis 2004: 146). Die Wüste werde schließlich selbst zum Aktanten und löse sich damit von der Perspektive der Hauptfigur.

Ausgehend von diesen Befunden geht das vorliegende Kapitel also maßgeblich drei Fragen nach: 1. Wo lassen sich Grenzaushandlungen beobachten, mit denen die Ordnung des alienen oder alteritären Raumkonzeptes tangiert wird? Welche Bedeutung haben diese Grenzaushandlungen schließlich für die Textwelt? 3. Welche Funktion übernimmt dabei die Perspektive, respektive der <perspektivierte Raum>?

3.3 Die sujethafte Ebene

3.3.1 Die Ereigniskette: Von der alienen zur alteritären Ordnung

3.3.1.1 Die Grenze <Arabien-Europa>

Das alteritäre und das aliene Raumkonzept können – fasst man die Ergebnisse aus der Analyse der sujetlosen Ebene zusammen – als invariante Bauelemente der Erzählung verstanden werden, an deren Differenz zueinander die Grenze der Textwelt verläuft. Aus den ersten Befunden zur Farbsemantik ist deutlich geworden, dass sich an der Grenze der Textwelt zwei unterschiedliche Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der diegetischen Welt gegenüberstehen. Diese wiederum unterscheiden sich in ihrer Art und Weise, Grenzen mit Bedeutung zu füllen. Wo auf der einen Seite die Überzeugung herrscht, <Arabien> und <Europa> trennt eine unüberwindbare Grenze, speist sich das alteritäre Raumkonzept aus der Vorstellung, dass Differenzen nur vorläufig bestehen. Hinter der Hoffnung, im Fremden das Eigene zu entdecken, verbirgt sich das Potenzial der Bedeutungsverschiebung. Disjunkt-komplementärere Teilräume können auf der Skala <eigen – fremd> neu ausgerichtet werden. So wie sich mit dem Abenteuer auch die Vorstellung verbindet, unbekannte Räume in den eigenen Erfahrungsbereich zu überführen, basiert Lawrences Weltbild auf der Idee, den arabischen Raum als <Spielfläche> zu nutzen, auf der er Grenzen als bedeutungslose Konstrukte vorführt, die lediglich in den Köpfen der Menschen existieren. Unter diesen Gesichtspunkten kann seine <Reise> nach und durch Arabien als ein Prozess der strukturellen Alterisierung gedeutet werden, der sich phasenweise vollzieht und – wie sich an späterer Stelle zeigen wird – als eine Verschiebung von Merkmalsbündeln beschreiben lässt.

In einer ersten Phase zeigt sich <Alterisierung> in Form <kultureller Anpassung>. Der arabische Raum wird sukzessiv in den eigenen Erfahrungsbereich überführt. Begonnen mit seinem Vorsatz «I'll drink when you do» (Disc1-Ch.7, 00:18:30) bis hin zu seiner Selbstreflexion «I'm different» (Disc1-Ch.7, 00:21:10) – Lawrence demonstriert nicht nur seine tatsächliche Fähigkeit, sondern auch seine absolute Willensbereitschaft, sich den Normen der arabischen Kultur anzupassen. Er selbst inszeniert sich dabei als eine Person, deren Sozialisationshintergrund des «fat country [with] fat people» (Disc1-Ch.7, 00:21:03) nicht gleichbedeutend mit Identität

und Heimat ist. Im Gegenteil: Für Lawrence ist Identität eine Frage des Willens.³³ Bezeichnend für diese unbedingte Anpassungsbereitschaft ist zum Beispiel Lawrences umfassende Kenntnis über die Stammesunterschiede innerhalb Arabiens («I know [...] Hazimi, of the Beni Salem» (Disc1-Ch.8, 00:23:41)), die bei Tafas auf sichtliche Verwunderung stößt. Verunsicherung und Verwunderung sind hier Anzeichen einer normdestabilisierenden Bewegung, die aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes eine Grenze in Frage stellt, die vermeintlich unhinterfragbar und unverrückbar ist. Lawrence konfrontiert sein Umfeld mit einem Weltbild, das die dort normativen und ordnungsbildenden Grenzen sprengt und als Deutungsmuster entlarvt, deren Gültigkeit nicht unhinterfragt bleiben kann – eine Konfrontation, aus der die Verschiebung semantischer Merkmalsbündel resultiert, der Fremde zum Bekannten und das vermeintlich Unmögliche plötzlich möglich wird. Mit der Prognose, die Tafas für Lawrences Integrationsabsichten trifft, zeichnet sich also die Verschiebung semantischer Einheiten ab, die heute noch als Differenz wahrgenommen werden, morgen aber schon einem gemeinsamen Deutungsrahmen unterstellt sein können: «Today will be difficult. But tomorrow, good riding» (Disc1-Ch.8, 00:24:44). Hinter der Nivellierung der Grenze zwischen «heute» und «morgen» deutet sich auch im übertragenen Sinne eine Grenznivellierung an, bei der die Grenze ihre Funktion der apodiktischen Trennlinie verliert und vielmehr verheißungsvoll auf das verweist, was hinter ihr liegt: «tomorrow».³⁴

Ein weiteres Beispiel für die Gedankenfigur der «Alterität» ist Lawrences Geschenk an Tafas in Form seines Revolvers. Der Gedankenfigur des Schenkens (anders als des Tausches oder Kaufes) wohnt die Idee einer Übertragung von Besitzverhältnissen ohne erwartete Gegenleistung inne. Das, was sich soeben noch im Besitz des Einen befunden hat, ist nun in den Besitz eines Anderen übergegangen und hat seine Zugehörigkeit gewechselt, ohne seine Gestalt verändert oder seine Funktion eingebüßt zu haben. Ohne einen von außen erkennbaren Transformationsprozess gehört der Gegenstand kurzfolgend zwei unterschiedlichen Referenzbezügen an, die sich gerade darin ähneln, den Gegenstand in seiner Funktion gleich zu definieren und als integralen Bestandteil des Eigenen zu begreifen. Wenn integrale Bestandteile zwei verschiedenen Referenzbezügen angehören können, sind auch fol-

33 Unverkennbar dabei ist: Diese Integration verlangt Lawrence ein hohes Maß an Selbstbeherrschung und Disziplin ab. Als Lawrence höflich das ihm offerierte «bedu food» kostet, gelingt es ihm kaum, seinen Ekel vor Tafas zu verbergen. Unbeirrt davon gibt er sich jedoch weiterhin höflich, beinahe servil und lehnt auch nicht ab, als Tafas ihm einen Nachschlag anbietet.

34 Eine filmische Randbeobachtung an dieser Stelle: Bei den Gesprächen zwischen Lawrence und Tafas befolgt die Kamera die sog. «Achsenprung-Regel», nach der die imaginäre optische Achse zwischen den handelnden Figuren im Bild nicht übersprungen werden darf. Aus der Perspektive des Zuschauers befindet sich Lawrence immer im linken Bildbereich, wohingegen sich Tafas ausschließlich im rechten aufhält, siehe zur «Achsenprung-Regel» Faulstich 2002: 143 ff. Diese Regel wird erst dann gebrochen, als sich die Deutungshoheiten zwischen beiden verschieben und Lawrence mit seinem Kamel an Tafas vorbeireitet.



23 LAWRENCE OF ARABIA: Pforte <Arabien> (Disc1-Ch.7, 00:19:49)

gerichtig die Referenzbezüge selbst einander ähnlich. Der Akt des Schenkens kann in dieser Hinsicht also als eine Metapher für die Idee struktureller Alterität gedeutet werden.³⁵ So wie die Grenze zwischen <mein> und <dein> überwunden werden kann, so irritationslos können auch Individuen von dem einen in den anderen Kulturraum wechseln – eine Vorstellung, die kurze Zeit später auch zum Thema der filmischen Darstellung wird: Das Passieren der Felsformation, die rechts und links den Bildausschnitt rahmt, erweckt eine ikonografische Analogie zum Durchschreiten einer natürlich gewachsenen Pforte, die zwei topologische Bereiche voneinander trennt (Abb. 23). Das Betreten des anderen Raumes wird hier als ein organischer und bruchloser Prozess des <Hinübertretens> inszeniert. Der topologische Bereich <vorne> wird verlassen, ohne dass eine bedeutungstragende Grenze zum topologischen Bereich <hinten> überwunden werden muss, sodass schließlich auch die Bereiche selbst Differenzen darstellen, deren Differenzcharakter ohne Bedeutung ist. Gleichzeitig geht von dem Bereich, der hinter der <Pforte> liegt, in dieser Einstellung eine beinahe spürbare Sogwirkung aus – eine Sogwirkung nicht nur für Lawrence, sondern auch für den Zuschauer. Durch die horizontalen und vertikalen Fluchtlinien der Felsformationen erzeugt die Einstellung einen geometrischen Fluchtpunkt, an dem sich gedanklich die Fluchtlinien des Bildausschnittes schneiden. Dieser Fluchtpunkt ist allerdings nicht nur der optische Schnittpunkt zweier Bildachsen, sondern auch der gedankliche Fluchtpunkt der Handlungsebene: In der Weite, Tiefe und

35 Santas merkt darüber hinaus noch eine ironische Bedeutungsdimension an, die dem Akt des Schenkens hier innewohne. Schließlich sei es Lawrences Revolver, mit dem Tafas kurze Zeit später Ali erschießen wolle und der eine Situation herbeiführe, die der Idee der Integration diametral entgegenstehe, vgl. Santas 2012: 36f. Ähnlich wie auch in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* findet Ironie hier als <objektive Ironie> statt, bei der sich die Figuren selbst der tragisch-ironischen Zusammenhänge ihres Handelns erst in dem Moment bewusst werden, in dem es für eine Korrektur bereits zu spät ist.

monumentalen Größe der arabischen Wüste hofft Lawrence den sprichwörtlichen «Entfaltungsraum» für seine Persönlichkeit zu finden.

Ein Blick in die Farbsemantik dieser Einstellung zeigt überdies: Die Hoffnung auf diesen Entfaltungsraum ist das Produkt einer subjektiven Raumwahrnehmung, in der Grenzen vielmehr die Funktion übernehmen, zu verbinden, anstatt zu trennen. Im Vordergrund des Bildausschnittes ist der Verlauf der Wüste optisch trennscharf von den anderen Elementen des Bildausschnittes abgegrenzt. Farbverläufe oder Momente der Durchmischung und Koaleszenz sind in dieser Bildebene nicht auszumachen, im Gegenteil: Das Gelb der Wüste ist vom Blau des Himmels so deutlich getrennt, wie bereits in den Farbtöpfen in Kairo, aus denen Lawrence damals die topografischen Grenzen auf der Landkarte nachgezeichnet hat. Die Blickachse der Kamera repräsentiert also sinnbildlich den Blickwinkel eines Publikums, das aus dem Kontext eines alienen Weltbildes zwischen «Arabien» und «Europa» eine manifeste, unüberschreitbare und klar definierte Grenze verortet. In Folge der leichten Unterperspektive entspricht diese Blickachse des Zuschauers allerdings nicht der Perspektive von Lawrence.³⁶ Wenn Lawrence – bildsemiotisch gesprochen – auf «Arabien» schaut, erblickt dieser vielmehr die am Horizont anklingende Vermischung jener Farben, die im Vordergrund des Kamerabildes noch trennscharf voneinander unterschieden sind. In der Ferne beginnen das Gelb des Wüstensandes und das Blau des Himmels schemenhaft ineinander überzugehen. Kurzum: Hier beginnt jene alteritäre Koaleszenz, in der Gegensätze keine trennscharfen Widersprüche sind, sondern Übergänge und Mischzustände. Ausgehend von der Idee der «Veräumlichung von Zeit», findet dieser Alterisierungsprozess – verkürzt gesprochen – dort statt, wo Lawrence und Tafas im Begriff sind, hinzureiten. Wo im Hier und Jetzt der Kameraeinstellung (Vordergrund) Grenzen noch die Funktion von Trennlinien übernehmen, suggerieren die *mise-en-cadre* und *mise-en-scène* im Hintergrund, dass diese Grenzen in Zukunft (nämlich am Horizont) nivelliert werden: «But tomorrow, good riding.» (Disc1-Ch.8, 00:24:44)³⁷

Wie bereits bei der Einführung der Figur Lawrence kann auch hier die Art und Weise der filmischen Darstellung als das Produkt einer aktantengebundenen Wahrnehmung gedeutet werden. Das, was Lawrence hofft, im arabischen Raum zu finden, sieht der Zuschauer als eine Vermischung von Farben am Horizont des Bildausschnittes. Im alteritären Raumkonzept vereint sich das Konzept von Skalarität mit der Idee von zeitlicher Progression; beide werden dergestalt aufein-

36 Moraitis schlussfolgert aus einer Analyse zur Filmmusik, dass der Zuschauerblick und die Perspektive von Lawrence nicht deckungsgleich sind. In der Art und Weise, wie sich die Musik aus den einzelnen Themen zusammensetzt, bilde sie eine Zuschauererwartung ab, die den arabischen Raum aus einer typisch westlichen Perspektive wahrnehme, vgl. Moraitis 2004: 152ff. Mit dieser Interpretation konvenieren schließlich auch die Befunde zum «perspektivierten Raum».

37 Hier zeigt sich noch einmal deutlich, dass «Farbe» als das «Sehen farblicher Räume» (Blödorn 2008: 337) problematisiert wird und sich darin der Konflikt der Erzählung abzeichnet.

ander bezogen, als sie wechselseitig die Bedingung ihrer Genese formulieren: Die Verschiebung von Merkmalsbündeln auf der Skala <fremd-eigen> ist ein Prozess, der sich in der Linearität von Zeit vollzieht; und umgekehrt bietet die Progression von Zeit <Raum> für semantische Verschiebung im Sinne eines Annäherungsprozesses.

<Alterisierung> liegt also ein Prozess zugrunde, bei dem die strukturelle Verschiebung von Merkmalsbündeln den <fremden Raum> zum integralen Bestandteil des Vertrauten werden lässt, Deutungshoheiten neu justiert und – plakativ gesprochen – Fremde zu Freunden werden. Das, was zuvor noch unbekannt und fremd schien, wird zunehmend vertraut und bekannt. Auch ein Blick in die Proxemik und die filmische Darstellung von Bewegung zeigt: Mit Lawrences Reise durch die arabische Wüste verschiebt sich <Bedeutung>, semantische Einheiten verändern ihre Position und werden neu ausgerichtet. Ein Beispiel hierfür liefert die Sequenz, in der Lawrence Tafas mit seinem Kamel überholt (siehe Disc1-Ch.8, 00:25:14). Wo ihm das Kamelreiten anfangs noch sichtliche Schwierigkeiten bereitet hat, hat sich Lawrence nun den ungewohnten Gepflogenheiten der arabischen Kultur angepasst – eine Anpassung, aus der hier die Verkehrung von topologischen Einheiten resultiert. Was zuvor noch hinten lag, liegt nun vorne, was erst unbekannt und ungewohnt war, ist nun in den eigenen Erfahrungsbereich überführt worden. Fremdheit ist aus dieser Perspektive nur <vermeintliche Fremdheit>, so wie Grenzen nur vermeintlich trennscharf und nur scheinbar unüberwindbar sind.³⁸

Genau genommen bedeutet Alterisierung also nicht nur die einfache Verschiebung von Merkmalsbündeln im Sinne einer Anpassung, sondern die doppelte Verschiebung von Merkmalsbündeln im Sinne einer gegenseitigen Annäherung. Auf der einen Seite ist Lawrence sichtlich darum bemüht, den Erwartungen der arabischen Kultur gerecht werden. Auf der anderen Seite bietet ihm die arabische Kultur aber auch die Möglichkeit, sich in ihr zu entfalten und über ihre Werte und Normen zu verfügen.

Eine auch im Kontext der Forschung vielfach zitierte Szene, in der dieses Wechselspiel exemplifiziert wird, ist Lawrences Ritt durch Wadi Safra, auf dem er den in Großbritannien seinerzeit populären *music hall song* *The man who broke the bank at Monte Carlo* singt.³⁹ Die hohen Felswände von Wadi Safra werfen sei-

38 Eine vergleichbare Beobachtung, mit der Lawrences sukzessive Anpassung an den arabischen Raum veranschaulicht werden kann, trifft Moraitis mit ihrer Analyse zum Einsatz der Filmmusik. Die schrittweise Zusammenführung der Themen «Lawrence» und «Arab» verdeutliche Lawrences Identifikation mit der arabischen Kultur, die kontinuierlich größer werde und nicht nur in einer einfachen Anpassung bestehe (1. Phase der Alterisierung), sondern auch in der aktiven Umgestaltung (2. Phase der Alterisierung), vgl. Moraitis 2004: 149 ff.

39 Der Songtext von *The man who broke the bank at Monte Carlo* thematisiert die Lebensgeschichte eines Hochstaplers, der durch Betrug einen millionenhohen Gewinn aus der Spielbank in Monte Carlo davonträgt. Der Eindruck eines Millionärs, den er fortan bei seiner Umwelt erweckt, basiert auf Hinterlist, Betrug und vorsätzlicher Täuschung. Gleichwohl er jedoch seine Umwelt eine Zeit

nen Schall mehrere Male zurück und lassen Lawrences Gesang dadurch wie eine mehrstimmige, kanonartige Komposition wirken (siehe Disc1-Ch.9, 00:34:38). Der Raum entwickelt mit seiner Architektur ein akustisches Spiegelbild desjenigen, der ihn soeben betritt. Als wäre ein Teil von ihm schon immer dort gewesen, erkennt sich Lawrence – verkürzt gesprochen – selbst in diesem Raum wieder. Die hohen und überdimensionierten Felswände sind damit nicht nur eine akustische, sondern auch eine metaphorische Projektionsfläche, an der sich nicht nur Lawrences Stimme, sondern im übertragenen Sinne auch seine Idee von Alterität spiegelt: Mit dem Erkennen des Eigenen im Fremden findet Annäherung statt; Annäherung in Form von Integration und Identifikation, bei der Grenzen verschwimmen und die Fremde plötzlich zur potenziellen Heimat wird. «Kulturelle Integration» meint hier folglich einen wechselseitigen Prozess der gegenseitigen Annäherung: «Lawrence's experience in the desert has an effect on him.»⁴⁰ Zum einen bedeutet «Integration» die Loslösung von bekannten Mustern. Lawrence legt seinen Habitus eines «Engländers» ab und übernimmt die Sitten und Gebräuche der arabischen Kultur. Zum anderen bedeutet Integration aber auch das Erkennen des Eigenen im Fremden. Mit Blick auf die innere Ordnung des alteritären Raumkonzeptes heißt das also: Die Annäherung der disjunkt-komplementären Felder geschieht von zwei Seiten und beschreibt einerseits einen Prozess der tatsächlichen Integration, andererseits aber auch einen Prozess, bei dem fremde Merkmalsbündel in den eigenen Deutungshorizont überführt werden – eine Beobachtung, die besonders deutlich wird, als Lawrence auf Ali trifft.

Zum ersten Mal auf seiner Reise wird Lawrence hier mit einer Situation konfrontiert, in der seine Anpassungsbereitschaft an ihre Grenzen gerät. Im Gegensatz zu Tafas verkörpert Ali ein «Arabien», das nicht nur moralisch-ethisch fragwürdig ist, sondern vor allem auch im Hinblick auf seine innere Ordnung «fremd» und inakzeptabel erscheint. Als Ali den Mord an Tafas mit den Stammesgrenzen zwischen den Harith und Beni Salem rechtfertigt, konfrontiert er Lawrence mit einer Raumordnung, die mit der Idee von Alterität nur denkbar wenig gemein hat: «So long as the Arabs fight tribe against tribe, so long will they be a little people, a

lang glauben machen kann, ein Millionär zu sein, der durch rechtschaffene Arbeit seinen Reichtum erlangt hat, verliert er zum Schluss nicht nur sein Geld, sondern auch sein Ansehen. Als Lawrence beginnt, diesen Song zu singen, nimmt er allerdings eine bedeutungstragende Veränderung des Textes vor: Anstatt dem Original zu folgen und zu singen «You can see them wink the other eye / at the man who broke the bank at Monte Carlo», ändert er ab in «I'm the man who broke the bank at Monte Carlo». Lawrence identifiziert sich mit einem Betrüger, der seiner Umwelt wissentlich ein falsches Bild seiner Identität verkauft – die Vorausdeutung auf sein eigenes Schicksal, das auch ihn schlussendlich als eine Person deklariert, die Versprechen nicht einhalten kann und Menschen getäuscht hat.

- 40 Santas 2012: 43. Santas stellt hier überdies eine Verbindung zum Echo in A PASSAGE TO INDIA her, wengleich er dabei verkennt, dass die Gedankenfigur des Echos dort um Einiges vielschichtiger ist, siehe hierzu Kapitel 5.3.4.

silly people. Greedy, barbarous and cruel, as you are.» (Disc1-Ch.9, 00:32:16) Aus Lawrences Perspektive beziehen sich die pejorativen Attribute <greedy>, <barbarous> und <cruel> ausschließlich auf ein <Arabien>, dessen Ordnung sich aus dem Verlauf seiner inneren Grenzen definiert – Grenzen, die selbst Mord und Totschlag legitimieren. Zwischen der Raumordnung <the Arabs> und <tribe against tribe> besteht also nicht nur ein ethisch-moralischer, sondern vor allem auch ein struktureller Unterschied. Mit <the Arabs> referiert Lawrence auf eine Gedankenfigur, in der das nationalstaatliche Kollektiv mehr zählt als die persönliche Fehde oder die durch Tradition gewachsenen Rivalitäten. Eine Nation, in der Grenzen bedeutungslos sind, ist damit auch eine Nation mit moralischen Maßstäben, humanistischem Verantwortungsbewusstsein und vor allem: militärischer Schlagkraft.

Wo das Zusammentreffen von Ali und Lawrence auf einen ersten Blick mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten illustriert, deuten sich auf einen zweiten Blick vor allem dort Gemeinsamkeiten an, wo die Ordnung des arabischen Raumes in eine andere überführt werden kann. Hinter der Formulierung <so long> verbirgt sich die unausgesprochene Annahme, Differenzen sind potenziell auflösbar, so wie auch die innere Ordnung Arabiens, wie sie sich Lawrence hier darstellt, keine Ordnung auf Dauer sein muss. <Anpassung> bedeutet hier nicht mehr nur die eigene Anpassung an das Fremde, sondern vor allem auch die Anpassung des Fremden an das Eigene. So wie Lawrence in Wadi Safra seinem akustischen Spiegelbild begegnet, wird auch in raumsemantischer Hinsicht der arabische Raum als eine Art Projektionsfläche funktionalisiert. Dort, wo diese Projektionsfläche den Ansprüchen eines alteritären Weltbildes nicht gereicht, wird sie kurzerhand umstrukturiert.⁴¹

Mit Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung stellt Lawrences Anpassung an die arabische Kultur ein Ereignis im Lotmanschen Sinne dar, zumindest dort, wo sich die Figuren von Lawrences Idee vereinnahmen lassen. Für Tafas bedeutet Lawrences Verhalten einen Bruch mit Norm und Erwartung. Durch Lawrence lässt er sich <eines Besseren belehren>, distanziert sich von seinem Weltbild, in dem jeder Engländer der Fremde ist, und akzeptiert die Tatsache, dass es sich bei Lawrence

41 Eine in diesem Zusammenhang interessante Beobachtung treffen Silver und Ursini, wenn sie auf die Monochromie der Szene aufmerksam machen, in der Ali und Lawrence zum ersten Mal aufeinandertreffen. Bemerkenswert hier sei, dass sich Lawrence mit seiner Kleidung in die Farbpalette der natürlichen Umgebung einfüge, wohingegen Ali – der doch eine Figur dieses Raumes ist – mit seiner schwarzen Tracht farblich hervorstechte. Mit <Farbe> werde hier auf Lawrences Bereitschaft zur Anpassung und Identifikation verwiesen, gleichzeitig aber auch deutlich gemacht, dass dieser Prozess offenbar reziprok sei: «The desert seems to reciprocate that love, the elements fall into accord around Lawrence.» (Silver/Ursini 1992: 156) Eine hierzu weiterführende Beobachtung liefert Moraitis mit ihrer Analyse der Filmmusik, in der sie gegenläufig zur optischen Monochromie eine musikalische Dissonanz herausstellt, bei der das <Lawrence Theme> eben nur teilweise, nie aber vollständig im Thema zur arabischen Wüste aufgehe, vgl. Moraitis 2004: 150. Auch Großmann sieht hierin eine zentrale Funktion von Filmmusik. Musik und Bilder können – wie in diesem Fall – gegenläufig sein und ein Spannungsfeld erzeugen, aus dem sich schließlich auch der Konflikt der Erzählung motiviere, vgl. Großmann 2008: 303f.

um die sprichwörtliche Ausnahme von der Regel handelt: «I'm different». Was aus der Perspektive der alteritären Weltordnung normbildend ist, konstituiert auf der anderen Seite ein Ereignis, ist ordnungsstörend und veranlasst die Figuren dazu, über die uneingeschränkte Gültigkeit ihres eigenen Weltbildes nachzudenken.

3.3.1.2 Die Binnengrenzen Arabiens

Die Alterisierung des arabischen Raumes differenziert sich spätestens seit dem Zusammentreffen zwischen Lawrence und Ali in zwei Dimensionen. Die erste Dimension umfasst eine sukzessive Anpassung an und Integration in den arabischen Raum. Lawrence überschreitet hier eine Grenze, die im Weltbild seiner Mitmenschen nicht überschritten werden kann: die Grenze zwischen «Arabien» und «Europa». Die zweite Dimension beschreibt einen Prozess, bei dem Lawrence seine Idee von Alterität und Grenzenlosigkeit auf die innere Ordnung des arabischen Raumes projiziert. Lawrence stellt die durch Tradition gewachsenen und verfestigten Binnengrenzen in Frage, nach denen Arabien in einzelne Stämme zerstritten ist und diese Stämme wiederum tief verfeindet sind. Beide Prozesse stehen zueinander in einem reziproken Verhältnis, bei dem sie sich nicht nur einander wechselseitig bedingen, sondern auch gegenseitig überlagern: Mit jedem Teilerfolg der Integration entwickelt Lawrence die Vision, den arabischen Raum nach den eigenen Vorstellungen umzustrukturieren, Grenzen abzuschaffen und eine Welt zu erzeugen, an die er sich wiederum bereitwillig anpassen will.⁴²

Besonders deutlich zeigt sich diese gegenseitige Überlagerung beim Zusammentreffen von Lawrence und Prinz Faisal in Faisals Zelt. Auf der einen Seite bemüht sich Lawrence, sein Verhalten an die Norm des arabischen Kulturraumes anzupassen: Er sitze wie alle Gesprächsteilnehmer auf dem Boden, zeige Respekt und Ehrfurcht vor den Worten des Stammesführers und Interesse für seinen religiösen Wertekontext.⁴³ Unaufgefordert führt Lawrence die von Faisal anzitierten Zeilen aus dem Koran fort und ruft damit positives Erstaunen hervor: «The desert is an ocean.» (Disc1-Ch.12, 00:46:19) Auf der anderen Seite verbirgt sich hinter dieser unaufgeforderten Fortführung der Koranzellen aber auch eine unverhohlene Raum-

42 Diese Überlagerung von episodenhaften Entwicklungen merkt auch Santas an, wenn er auf die Vielschichtigkeit der Adaptionen- und Transformationsprozesse hinweist, die Lawrence im Laufe des Filmes durchläuft, vgl. Santas 2012: 33f. Einen weiteren Hinweis darauf, dass Alterisierung als ein reziproker Prozess verstanden werden muss, liefert Lawrences Erscheinungsbild, das sich im Laufe seines Aufenthalts in der Wüste immer mehr der natürlichen Umgebung angleicht. So wie sich die Sonne auf Lawrences Gesicht förmlich abfärbt, kann sich auch Lawrence immer mehr mit der arabischen Kultur und der Ordnung, die er dort schafft, identifizieren. Wo er zu Anfang noch als bleicher Europäer der glühenden Sonne Arabiens schutzlos ausgeliefert ist, signalisiert die Färbung seiner Haut eine strukturelle Anpassung, die jedoch – wie sich später in Deraa zeigen wird – nur an der Oberfläche stattfindet bzw. nur dort, wo die Sonnenstrahlen hingelangen.

43 Vgl. Santas 2012: 37f.

gestaltungsvision. Wo Colonel Brighton die Interessen des britischen Militärs vertritt (respektive zum Rückzug nach Yenbo auffordert und die Verteidigung des Suez-Kanals als «essential British interest» (Disc1-Ch.12, 00:44:19) forciert), identifiziert sich Lawrence mit den Freiheitsbestrebungen eines autarken arabischen Aufstandes, in Folge dessen sich Arabien als Ort der grenzenlosen Freiheit darstellt: «The desert is an ocean. On this ocean, the Bedu go where they please and strike where they please.» (Disc1-Ch.12, 00:46:17) Militärischer Erfolg kann Arabien ausschließlich dann garantiert sein, wenn die Fehden unter den Stämmen beigelegt und die ökonomische Abhängigkeit von europäischen Ressourcen überwunden wird – ein Ratschlag, der Lawrences Weltbild und seinem Verständnis von Grenzen augenfällig ähnlich ist. Erfolgreich ist nur, wer vermeintliche Grenzen nivelliert, indem er sich aus Abhängigkeiten löst und Verbote in Frage stellt. Mit der Fortführung des Koranzitats drückt sich folglich nicht nur die Bereitschaft zur Anpassung, sondern auch die Fantasie von Umgestaltung aus, bei der die innere Ordnung des arabischen Raumes einer Idee unterstellt wird, die der eigenen Vorstellung von der Ordnung der diegetischen Welt entspricht. Lawrence selbst übernimmt in dieser Vorstellung die Rolle des Konstrukteurs, der wie nach der Vorgabe eines Bauplans eine Welt erschafft, deren Ordnung das Produkt des eigenen Weltbildes ist.

Unter diesen Gesichtspunkten kann die Fortführung des Koranzitats als ein Schlüsselmoment verstanden werden. Der Inhalt des Koranzitates steht für die Idee von Alterität, sowohl auf der Ebene der Figurenhandlung (Loslösung von Verboten etc.) als auch in semiotischer Hinsicht. Die grenzenlose Handlungs- und Bewegungsfreiheit von Individuen wird hier auf die semantische Koaleszenz von zwei Elementen zurückgeführt, die einem ersten Verständnis nach eher widersprüchlich als ähnlich sind: «desert» und «ocean». In der Logik der bereits etablierten Farbsemantik korrespondieren diese beiden Elemente mit den Farben «Gelb» und «Blau» und repräsentieren in ihrer Funktion als «Gegenfarben» die Perspektive des alienen Raumkonzeptes. So gegensätzlich die Farben «Gelb» und «Blau» sind, so unvereinbar sind die Elemente «Sand» und «Wasser» und so unvereinbar sind schließlich auch die Kulturräume «Arabien» und «Europa». Aus Lawrences Perspektive jedoch zeichnet sich hier ein anderes Bild: «The desert is an ocean.» Die im alienen Raumkonzept kontradiktorischen Elemente «Wüste» und «Wasser» sind hier semantisch deckungs- und bedeutungsgleich. In der sprachlich-lexikalischen Bedeutungsgleichheit von «desert» und «ocean» drückt sich folglich die Grundidee des alteritären Raumkonzeptes aus. Wenn «Sand» und «Wasser» bedeutungsgleich sind, sind es – im übertragenen Sinne – mit ihnen auch die disjunkten Teilräume «Arabien» und «Europa». In der Subsumierung unter einen gemeinsamen Referenzrahmen verschwimmen sprachlich-lexikalische Grenzen, Bedeutungen verschieben sich und das, was für andere wie ein unauflösbarer Widerspruch wirkt, ist aus dieser Perspektive komplementär und ähnlich. Kurzum: Lawrence instrumentalisiert das Koranzitat als Argument für sein eigenes Weltbild.

Auch in der einschlägigen Forschung wird diese Szene als Ausgangspunkt dafür genommen, in Lawrences Argumentation sprachliche Bilder eines religiösen Bedeutungskontextes zu erkennen. Diese sprachlichen Bilder summieren sich schließlich zu einer Rhetorik, in der Lawrence sich selbst als Messias begreift, der einem unterdrückten Volk zur Freiheit verhilft. So konstatieren beispielsweise Silver und Ursini, dass mit den biblischen Anspielungen auf der Ebene der Figurenrede ein Bedeutungshorizont eröffnet wird, der sich im weiteren Verlauf des Films als «deific equation»⁴⁴ darstellt – eine Beobachtung, die allerdings über die Sprache und Rhetorik noch hinausreicht. Ein Blick in die Semiotik der Folgesequenzen nämlich zeigt: Die Idee von Grenznivellierung, respektive die Idee einer übernatürlichen Koaleszenz (Wasser-Wüste) nimmt auch Einzug in die Darstellung der Filmwelt und bestimmt dort *mise-en-scène* und Bildästhetik.⁴⁵

Programmatisch hierfür ist Lawrences Vorhaben, Akaba von der Landseite aus anzugreifen. Aus verschiedenen Gründen wird Akaba in der Diskussion zwischen Faisal und Brighton als Versorgungsstation im Kampf gegen die türkische Armee ausgeschlossen, auch wenn die Besetzung der Stadt die einzige Möglichkeit für Prinz Faisals Truppen bietet, sich nicht einem europäischen Kommando unterstellen zu müssen. «To be great again it seems that we need the English, or [...] what no man can provide: we need a miracle.» (Disc1-Ch.13, 00:49:36) Was sich in Faisals resignierter Zusammenfassung sprachlich niederschlägt, ist die strategische Ausichtslosigkeit der Situation, die aus den Grenzen des Menschenmöglichen resultiert. Faisal glaubt, mit seinem autarken Aufstand gegen die türkischen Truppen nunmehr an die Grenzen seiner militärischen Schlagkraft gelangt und maßgeblich auf die Unterstützung der Engländer angewiesen zu sein – zum Preis der Unterordnung unter deren Kommando. Die sprachliche Gegenüberstellung zwischen einem indifferenten <we> und dem generalisierten Abstraktum <the English> markiert dabei

44 Silver/Ursini 1992: 157. Eine für den Aspekt der Raumsemantik interessante Beobachtung treffen Silver und Ursini, wenn sie in der religiösen Semantik der Filmhandlung ein außergewöhnliches Verhältnis zwischen <Landschaft> und <Figur> erkennen. In der grenzenlosen Hitze der Sonne entfalte sich eine pantheistische Semantik, mit der sich Lawrence identifiziere und an Hand derer sich schließlich jene <Entgrenzung> bemessen lasse, die im Rahmen der obigen Analyse deutlich geworden ist, vgl. Silver/Ursini 1992: 157. Kurzum: Auch hier wird ein reziprokes Verhältnis zwischen der Darstellung der filmischen Welt und dem Selbstverständnis ihres Protagonisten beobachtet, zwar nicht in raumsemantischer Hinsicht, aber mit Blick auf die Darstellung einzelner filmischer Elemente.

45 Auch Silver und Ursini gelangen zu dieser Beobachtung, wenngleich sie nicht systematisch fortgeführt wird. Begonnen bei der Analyse der Szene in Drydens Büro bis hin zur Szene in Faisals Zelt konstatieren Silver und Ursini einen Prozess der schrittweisen Selbst-Apotheose, die mit dem Ablegen der Uniform beginne und schließlich mit der Mythifizierung der eigenen Person abschließen, vgl. Silver/Ursini 1992: 162f. Mit diesem Ansatz bedienen sie einen in der einschlägigen Forschung zentralen Interpretationsschlüssel, mit dem LAWRENCE OF ARABIA vor allem in seiner Bildästhetik eine religiöse Symbolik unterstellt wird, siehe auch Brauerhoch 2008: 62; Pratley 1974: 148f.; Williams 2014: 163f.

eine bedeutungstragende Grenze, die für Faisal unüberwindbar scheint. Die Kooperation mit dem abstrakten <Anderen> bedeutet für Faisal gleichzeitig auch die Gefahr, das Eigene preisgeben zu müssen.

Lawrence wird hier mit einem Weltbild konfrontiert, das seinem eigenen diame-
tral entgegensteht. Mit der Einschätzung, die militärisch-strategischen Grenzen im
Konkreten, aber auch die Grenzen des Menschenmöglichen im Allgemeinen erreicht
zu haben, beschreibt Faisal die Situation in der Logik eines klassischen Dilemmas,
bei dem jedwede Entscheidung – auf einen ersten Blick zumindest – zu gleicher-
maßen schlechten Ergebnissen führt. Auf einen zweiten Blick jedoch verbirgt sich
gerade hinter der gefühlten Aussichtslosigkeit im Angesicht unüberwindbarer und
unverrückbarer Grenzen das Potenzial, selbige in Frage zu stellen – ein Potenzial,
das auch Lawrence erkennt, als er sich mit der Herausforderung konfrontiert sieht,
das militärstrategische Problem der Harith zu lösen («We need a miracle» (Disc1-
Ch.13, 00:49:48)).⁴⁶

Auf der Suche nach dieser Lösung unternimmt er des Nachts einen <Spaziergang>
in die umliegende Wüstenlandschaft, sichtlich angestrengt und bemüht um einen
rettenden Geistesblitz.⁴⁷ Wo Lawrence allerdings noch krampfhaft nach einer Lösung
sucht, ist diese Lösung aus der Perspektive der filmischen Darstellung semiotisch
bereits gefunden. Der nächtliche Wind hat die Oberfläche des Sandes wie die Wellen
eines Meeres geformt (Abb. 24); das ächzende Knarren der Stützbalken des Zelt
ähnelt dem Knarren von Masten und Tauwerk unter Deck eines Schiffes; und die
wie Segel geblähten Zeltwände erzeugen eine Atmosphäre, die – semiotisch be-
trachtet – weniger der in der Wüste als der auf hoher See ähnelt (siehe Disc1-Ch.15,
00:53:02). Kurzum: Die filmische Darstellung folgt hier einer Logik, in der die Ele-
mente <Wüste> und <Ozean> atmosphärisch und optisch verschmelzen. Der topogra-
fische Raum und die Art und Weise seiner bildlichen Gestaltung übernehmen hier
folglich eine Art Modellfunktion, bei der die Physis der Textwelt zum Modell eines
Raumkonzeptes avanciert, in dem Grenzen nicht trennscharf sind und differente
Elemente keine unauflösbaren Widersprüche bilden. In diesem Modell wird schließ-
lich auch Lawrence selbst zum integralen Bestand. Als sich Lawrence nachdenklich
und erschöpft an den Fuß einer Düne setzt, markiert seine Position im physischen
Raum eine Grenze, an der – bildlich betrachtet – <Wasser> auf <Wüste> trifft (Abb. 25):
Lawrence sitzt – semiotisch betrachtet – mit dem Gesicht gewendet zu jenem Ozean,
der für die Eroberung Akabas aus strategischen Gründen ausgeschlossen ist. Den

46 Als «einen Höhepunkt des Films» (Brauerhoch 2008: 65) betitelt auch Brauerhoch diese Szene und versteht sie als Ausdruck für Lawrences «effeminierten Habitus» (ibd.). Akaba «von hinten» anzu- greifen weise die Wüste als «Virgin Land» (ibd.: 68) aus, als unberührte Natur, die es zu erobern gelte. Die Wüste werde so zur Spielfläche.

47 Dass es sich hier um die filmische Darstellung eines inneren, intellektuellen Prozesses handelt, konstatiert auch Moraitis, wenn sie die Filmmusik dieser Szene als eine Hörbarwerdung innerer Abläufe deutet, vgl. Moraitis 2004: 154.



24 LAWRENCE OF ARABIA:
Walk on water
(Disc1-Ch.14, 00:51:03)



25 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrence repräsentiert Akaba
(Disc1-Ch.14, 00:52:01)

Rücken kehrt er dem Land zu, im bildlich übertragenen Sinne also der Wüste Nefud. Als Farraj und Daud, die ihm aus Sorge heimlich gefolgt sind, einen Stein die Düne hinabwerfen und dieser Lawrence von hinten berührt, bleibt Lawrence zunächst bewegungslos, erschrickt nicht, dreht sich nicht um – eine Reaktion, die einem ersten Instinkt nach recht ungewöhnlich erscheint. Mit einer umständlichen und grundlos unbequemen Bewegung greift Lawrence tastend hinter sich, ohne sich selbst jedoch nach dem Gegenstand umzudrehen oder nach der Ursache seiner Bewegung zu forschen – die Parallelen zwischen Lawrences räumlicher Position in der mise-en-scène, der geografischen Lage Akabas und der militärisch-technischen Ausstattung seiner Verteidigungslinie sind frappierend. Lawrence repräsentiert mit seiner Position an der Grenze zwischen Meer und Wüste die geopolitische Lage Akabas. Er ist selbst zum semiotischen Bedeutungsträger geworden und repräsentiert mit seiner Position die Lage einer Stadt, die aus militärisch taktischen Gründen nicht vom Meer, sondern ausschließlich von Land eingenommen werden kann. Ebenso wenig wie er sich nach dem Gegenstand in seinem Rücken umdreht, können nämlich die Kanonen in Akaba landeinwärts gewendet werden⁴⁸ – das Argument, mit dem er schließlich auch Ali davon überzeugt, durch die Wüste Nefud zu reiten und

48 Die bildkompositorischen Parallelen zwischen «Lawrence», der am Fuße der Düne hinter sich nach dem Stein greift, und Akaba werden besonders dann augenfällig, wenn kurze Zeit später die Kanonen vor Akaba in einer langen Halbtotale gezeigt werden, deren mise-en-cadre und mise-en-scène an die obige Einstellung erinnern: Die Kanonen sind unschwenkbar auf das Meer gerichtet und an ihrer Rückseite erstreckt sich die Anhöhe einer Sanddüne.

Akaba von der Landseite aus anzugreifen («Akaba from the land!») (Disc1-Ch.15, 00:52:58)), wengleich dies ein Unterfangen darstellt, das aus der Perspektive seiner Mitmenschen die Grenzen des Möglichen übersteigt.⁴⁹

Mit Blick auf die drei Ebenen des Raumbegriffes, der im Rahmen dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, zeigt sich «Raum» auch hier in der Funktion eines «perspektivierten Raumes». Was bereits im Schnitt zur aufgehenden Sonne über der arabischen Wüste angeklungen ist; und was sich in der Vermischung von Farben am Horizont des Bildausschnittes semiotisch angedeutet hat, bestimmt auch hier die Gestaltung der mise-en-scène und die Bildästhetik der diegetischen Welt. Von Lawrences Visionen einer grenzenlosen Welt hat sich offenbar auch die Art und Weise der filmischen Darstellung vereinnahmen lassen und folgt ihr dergestalt, dass semiotische Grenzen verschwimmen und differente Elemente ineinander verschmelzen. In der Denkfigur der Projektionsfläche bestimmt die Ordnungslogik des alteritären Raumkonzeptes die Darstellung der diegetischen Welt: «The desert is an ocean.»⁵⁰

Mit dieser Sachlage erweist sich das alteritäre Raumkonzept als ein Weltbild, in dem nicht nur sprachlich-lexikalische Grenzen, sondern aus der Perspektive der Textwelt auch semiotische Grenzen nivelliert werden. Diese semiotischen Grenzen wiederum repräsentieren metaphorische Grenzen, die in der Ordnung des alienen Raumkonzeptes unüberwindbare Trennlinien bilden. Sie illustrieren nicht nur ein normatives Verbot, sondern auch die Grenzen des Möglichen und Vorstellbaren. Alterisierung bedeutet hier also auch die Destabilisierung von Ordnung und die Infragestellung von Norm und Abweichung, von Recht und Unrecht – eine Beobachtung, die noch einmal besonders deutlich wird, als Lawrence und Ali über die Rettung von Gasim streiten, die sich für den einen als ethische Pflicht, für den anderen als wahnsinniges und sinnloses Selbstmordkommando darstellt. Auch im Kontext der Forschung wird diese Szene vielerorts als Beispiel dafür betrachtet, dass Lawrence im Zuge seiner Identitätssuche den Raum «Arabien» als einen Ort versteht, der von ihm vermeintlich frei gestaltet werden kann.⁵¹

49 Eine semiotische Analyse zu dieser Szene ist mit Blick in die Forschung neu. Moraitis ist hier die Einzige, bei der diese Szene auch analytisch in den Blick genommen wird. Allerdings sieht sie in ihr «nicht mehr» als eine Zurschaustellung mentaler Prozesse, bei der die Wüste als eine Art «Denkraum» und «Entfaltungsraum» verhandelt wird, vgl. Moraitis 2004: 155. Bei Santas findet sich lediglich eine randseitige Bemerkung, in der dieser Szene eine «objective view» (Santas 2012: 35) unterstellt wird. Eine semiotische Analyse hat jedoch gezeigt: Genau das ist hier nicht der Fall.

50 Eine vergleichbare Beobachtung treffen auch Silver und Ursini, wengleich nicht in semiotischer, sondern in motivischer Hinsicht. Lawrences Grenzüberschreitung bestehe hier darin, unterschiedliche Elemente aufeinander zu beziehen: «wind, speed, fire, heat, and light» (Silver/Ursini 1992: 157). Die daraus resultierende «spiritual rapture» (ibd.: 158) veranschauliche Lawrences Entrückung in eine Art «Traumwelt», in der Grenzen nicht mehr existent seien.

51 Silver und Ursini merken an: Weil der Film hier eine markierte Abweichung zu seinem Prätext vollziehe, falle gerade dieser Sequenz eine besonders große Bedeutung zu. Diese Abweichung bestehe in der Heroisierung der Figur Lawrence, der sich mit seinem Ritt zurück in die Wüste nicht nur als Grenzgänger, sondern auch als Heilsbringer erweise. Damit verweise diese Episode auf

Als man des Nachts bemerkt, dass Gasim im Schlaf von seinem Kamel gestürzt und in der Wüste Nefud zurückgeblieben ist, prallen in der Diskussion um seine Rettung eben jene beiden Ideenmuster aufeinander, an deren Differenz die Grenze der Textwelt verläuft. Auf die Forderung von Lawrence «We must go back» (Disc1-Ch.19, 01:08:45) reagiert Ali mit Entrüstung und schließt sich der typisch fatalistischen Haltung an, mit der sich der arabische Raum in Abgrenzung zum christlich-aufgeklärten Europa darstellt: «Gasim's time is come, Lawrence. It is written.» (Disc1-Ch.19, 01:09:17) Die Metapher des geschriebenen und unwiderrufbaren Wortes, das den Fortgang der Welt bestimmt und determiniert, repräsentiert für Ali eine Norm, in der die Grenzen des Wortes die Handlungen der Menschen terminieren. Lawrence hingegen sieht in Gasims Rettung die Chance auf Neugestaltung und Umdenken: «Nothing is written.» (Disc1-Ch.19, 01:09:21 und Disc1-Ch.22, 01:18:28) Seine Antwort ist das Produkt eines alteritären Weltbildes. In diesem Weltbild existieren weder sprachliche noch normative Grenzen, weder Grenzen des Denkbaren noch Grenzen des Möglichen.⁵² Wenn Lawrence die Autorität des geschriebenen Wortes in Frage stellt, negiert er also gleichzeitig auch die normative Ordnung des Raumes, der von diesem Wort vermeintlich geordnet wird. Arabien avanciert unter dieser Perspektive folglich – um in der Metapher zu bleiben – zu einem unbeschriebenen Blatt Papier, das sprichwörtlichen «Raum» für denjenigen bietet, der es selbst nach seinen eigenen Vorstellungen beschreibt: «I shall be at Akaba. That is written. In here.» (Disc1-Ch.19, 01:09:47)⁵³

Hinter der Metapher des geschriebenen Wortes verbirgt sich folglich ein raumsemantischer Sachverhalt. Alterisierung besteht hier in der Infragestellung und Umstrukturierung einer Ordnung, in der Grenzen durch Verbote versprachlicht werden. Indem Lawrence sich selbst als ordnungsbildende Instanz bezeichnet («In here»), erklärt er gleichzeitig auch sein alteritäres Weltbild zur gültigen Norm, in der sprachliche Grenzen nicht a priori fixiert sind, sondern erst durch ihn selbst konstituiert werden.⁵⁴ Wo andere manifeste Grenzen verorten, an denen sie ihr Denken und

die biblische Erzählung über die Rettung des Lazarus' durch Jesus Christus, die den Beginn der Passion Jesu markiere und in dieser Analogie auch Lawrence als einen Messias ausweise, der am Anfang einer Reise stehe, die sich später jedoch als ein Leidensweg herausstellen wird, vgl. Silver/ Ursini 1992: 161f.

- 52 Bei der Diskussion um die Rettung von Gasim prallen nicht nur inhaltliche Standpunkte, sondern ganze Weltbilder aufeinander – ein Befund, der sich auch filmisch ableiten lässt. So impulsiv die Diskussion ist, so bewegt ist auch die Kamera: Von der Detailaufnahme bis zur Halbtotalen, von der Ober- bis zur Unterperspektive, Schwenks, Fahraufnahmen und Schnitte.
- 53 Pratley deutet diese Raumwahrnehmung als eine *conditio sine qua non* für Lawrences spätere Selbststilisierung zu einem Helden: «Here, away from procedures, laws, systems and restraint, it is possible for Lawrence to develop into a hero, and he does so, driving himself to the limits of his endurance [...]» (Pratley 1974: 158).
- 54 Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt die «Wüste» die Funktion einer unterdeterminierten Projektionsfläche: «Wüsten hingegen sind Inbegriff des Ungestalteten und insofern Projektionsflächen für die Vorstellung einer sinnlosen, allen Konstruktions- und Rekonstruktionswünschen gegenüber in-

26 LAWRENCE OF ARABIA:
Farbvermischung beim
Ritt durch die Wüste
(Disc1-Ch.20, 01:12:42)



27 LAWRENCE OF ARABIA:
Farbtrennung in der Oase
(Disc1-Ch.21,01:14:08)



Handeln ausrichten, sieht Lawrence grenzenlose Gestaltungsfreiheit, in der lediglich er dazu berechtigt ist, die Grenzen des Möglichen abzustecken – ein Befund, der sich abermals in der filmischen Darstellung der diegetischen Welt niederschlägt. Mit der Anwesenheit von Lawrence verändern sich nicht nur sprachliche und normative Grenzen, sondern auch die Konturen der mise-en-scène, die Bildästhetik des Filmbildes und die Architektur seiner semiotischen Bestandteile.

Was sich bereits in der semiotischen Koaleszenz der Elemente «Sand» und «Wasser» angedeutet hat, wird hier als optische Grenzverwischung fortgeführt. Als sich Lawrence auf die Suche nach Gasim begibt, beginnt der auffahrende Wind den Wüstensand in die Luft zu wirbeln, bis schließlich eine trennscharfe Grenze zwischen «Luft» und «Boden» weder elementar noch farblich auszumachen ist (Abb. 26) – eine Veränderung der Semiotik, die einen deutlichen Kontrast zur Semiotik in der Oase erzeugt, wo Daud besorgt auf Lawrences Rückkehr wartet (Abb. 27).⁵⁵ Lawrence lässt nicht nur die sprachlich-normativen Grenzen, sondern auch – verkürzt gesprochen – die semiotischen Grenzen des Filmbildes «unscharf» werden. Konturen verschwim-

differenten Wirklichkeit.» (Schmitz-Emans 2000: 129) Das Bild von der Wüste als «unbeschriebenes Blatt Papier» könne als ein literarischer Topos bewertet werden, mit dem die Wüstenlandschaft in den Kontext der poetischen Autoreflexivität rücke, vgl. ibd.: 128f. Auch Lawrence selbst formuliert diese Vorstellung, wenngleich implizit, einige Zeit später im Interview mit Mr. Bentley: «Freedom. [...] I'm going to give it to them.» (Disc2-Ch.40, 00:19:54) und auf «What is it that attracts you personally to the desert?» antwortet er unterkühlt «It's clean.» (Disc2-Ch.40, 00:19:16).

55 Auch Moraitis merkt an, dass diese Sequenz einen Kontrast illustriert, der sich nicht nur in Gestalt eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens zeigt, sondern auch musikalisch, vgl. Moraitis 2004: 159.

men, Farbgrenzen werden zu Farbverläufen. Die Farben, die auf der Karte in Kairo die Funktion konzeptioneller Gegenfarben erfüllt und eine trennscharfe Grenze zwischen zwei disjunkt-kontradiktorischen Teilräumen repräsentiert haben, beginnen mit Lawrence undeutlich zu werden – so wie das, was sinnbildlich mit ihnen in Verbindung steht. Was sich zu Beginn seiner Reise bereits schemenhaft am Horizont abzeichnete, ist hier zur Gestaltungslogik des Filmbildes geworden. In der Gedankenfigur der Alterität werden Grenzen nivelliert, Gegensätze werden zu Äquivalenzen und aus dem einst unbekanntem und fremden Raum wird Lawrences neue Heimat.

Mit Blick auf die Struktur der Erzählung lässt sich der Prozess der Alterisierung folglich als eine Verschiebung von Merkmalsbündeln beschreiben, bei der Grenzen zunehmend deutlich in Frage gestellt und aufgelöst werden – sprachlich, semiotisch sowie strukturell. Grenzen, die von Lawrences Umfeld für relevant, weil normbildend erachtet werden, werden der Denkfigur der Alterität verschrieben, verlieren dabei ihre Trennschärfe und vor allem auch ihr Potenzial, normbildend zu sein. Was aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes die Gefahr birgt, die herrschende Ordnung zu zerstören, trägt umgekehrt für Lawrence das Potenzial, die Welt zu einer «besseren» zu machen und die Menschen von den Grenzen dieser Ordnung zu befreien. Alterität ist hier also eine Idee, die untrennbar mit Lawrences Perspektive verknüpft wird, strukturell wie auch filmisch. Im «perspektivierten Raum» drückt sich Lawrences Gestaltungspotenzial aus, bei dem nicht nur sprachliche und normative, sondern auch semiotische Grenzen neu justiert werden. Immer häufiger wird «Raum» als das Produkt einer aktantenspezifischen Wahrnehmung ausgegeben, vor allem dort, wo Lawrence unmittelbar zuvor die Grenze in ihrer Funktion als Trennlinie in Frage gestellt hat. Ob im Gespräch mit Dryden, bei seinem Ritt durch die Wüste, in Faisals Zelt oder schließlich bei der Rettung von Gasim – wo Grenzen rhetorisch in Frage gestellt werden, werden sie auch semiotisch neu ausgehandelt, verschwimmen, werden unscharf oder verschwinden ganz. Was sich für Lawrence zu Beginn seiner Reise noch als «fremd» und «unbekannt» darstellte, ist nunmehr in den eigenen Deutungsbereich überführt worden. Und umgekehrt: Was einst seine soziodemografische Heimat war, wirkt nun auf ihn «fremd» und «abstoßend». Aus der Verschiebung semantischer Merkmalsbündel wird so eine Vertauschung, bei der die Fremde zur Heimat, die Heimat zur Fremde wird und Lawrence derjenige ist, der «Identität» vermeintlich autonom bestimmen kann.

Für die raumsemantische Struktur der Erzählung bedeuten diese Verschiebungs- und Vertauschungsprozesse den sukzessiven Abbau der konflikttragenden Grenze der Textwelt. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes erweist sich als zunehmend durchsetzungsstark. Demgegenüber führen Alterisierung und Grenznivellierung in der Ordnung des alienen Raumkonzeptes zur Destabilisierung und Irritation. Die Figuren dort werden mit den Ergebnissen einer erfolgreichen Grenznivellierung konfrontiert, die nicht nur gedanklich, sondern auch strukturell die eigenen Vorstellungen sprengen, für unmöglich gehalten wurden und nun in eine neue Ordnung in-

tegriert werden. Hinter Alis Bewunderung für Lawrences Mut und Beharrlichkeit verbirgt sich die Korrektur einer Ordnung, die der Wirklichkeit angepasst werden muss: «Truly, for some men nothing is written.» (Disc1-Ch.23, 01:20:23) Das ursprünglich in generalisierenden Dichotomien verfestigte Denkmuster wird zunehmend abgelöst vom Blick für den Einzelfall («for some men») und der Überzeugung, dass Grenzen nicht den Rang eines axiomatischen Naturgesetzes bekleiden, sondern situativ neu ausgehandelt werden können. Die Figuren, die Lawrence in seinem unmittelbaren Umfeld begleiten, sind von seinen Visionen, seiner Rhetorik und der Idee von Alterität überzeugt worden – eine Veränderung, die aus der Perspektive der Strukturalen Erzähltheorie ein Ereignis konstituiert. Bei diesem Ereignis übertritt eine Figur die normbildende Grenze der Textwelt. Sie nimmt – wie in diesem Fall – Abstand von ihrem ursprünglichen Weltbild, korrigiert dieses Weltbild und geht in der Ordnung eines anderen auf. Anerkennung und Bewunderung für Lawrences herausragende Leistungen sind also Ausdruck einer ereignishaften Veränderung, zumindest dort, wo Lawrence seine Mitmenschen situativ von seinem Weltbild überzeugen kann.

3.3.2 Die Störung der alteritären Ordnung: Re-Alienisierung und Grenzverfestigung

Seit Lawrences Aufenthalt in der Wüste hat sich die Semiotik der Textwelt signifikant verändert. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes hat sich dabei als ein deutungsmächtiger Wahrnehmungshorizont etabliert, unter dem schließlich auch die Signifikate der Textwelt einer neuen Bedeutung zugeführt werden. So wie Lawrence seine <Identität> vermeintlich irritationslos wechseln kann, verschieben sich auch die bedeutungstragenden Einheiten der Textwelt: Was zuvor noch <fremd> war, repräsentiert nun die Heimat; wo zuvor noch vermeintlich manifeste Grenzen verliefen, besteht nun Konsens und Gemeinschaft. Unter diesen Gesichtspunkten scheint auch die Ordnung des alienen Raumkonzeptes ihren Anspruch auf Gültigkeit sukzessive einzubüßen. Figuren, die ihre Welt zuvor nach dem Muster der Fremdsetzung sortiert haben, sind mit Lawrence sprichwörtlich «eines Besseren» belehrt worden, haben ihre Vorstellung von der <unverrückbaren Grenze> aufgegeben und sich einem Weltbild angeschlossen, in dem Grenzen bedeutungslos sind. Die Grenze der Textwelt, die ein alteritäres von einem alienen Raumkonzept trennt, scheint nivelliert – für den Moment jedenfalls.

Eine auch in der Forschung vielfach zitierte Sequenz, die sinnbildlich für den <Wechsel von Identität> steht und unter semiotischen Aspekten als eine <Verschiebung von Merkmalsbündeln> gelesen werden kann, ist der Tausch von Lawrences Uniform gegen das Gewand eines Sherifs (siehe Disc1-Ch.23; 01:21:18–01:21:50).⁵⁶

56 Die Deutung dieser Szene ist in der Forschung weitgehend unumstritten. Das Ablegen der Uniform und der Wechsel der Kleidung wird als ein symbolischer Identitätswechsel begriffen, der mit dem neuen Namen <El Aurens> auch sprachlich repräsentiert wird, vgl. Williams 2014: 158. Ob Brauer-

Als Lawrence erfolgreich mit Gasim aus der Wüste zurückkehrt, wird er von Ali feierlich in die Mitgliedschaft der Harith aufgenommen. Das Verbrennen seiner britischen Uniform und das Anlegen der neuen Kleidung können dabei als typische Initiationsriten gedeutet werden, mit denen der Übertritt von einem in den anderen Identitätsbereich markiert wird. Wo Lawrences Auftreten in britischer Uniform und innerhalb der Ordnung des britischen Militärs noch unbeholfen und clownesk wirkte (zu kurze Hosen und verknitterter Uniformrock), sind seine Bewegungen in der Tracht eines Sherifs beinahe tänzerisch, selbstsicher und nahezu exzentrisch. Flüssige und ungehemmte Bewegungen sind hier Ausdruck einer gefühlten Identitätsfindung, die Lawrence mit seiner Mitgliedschaft bei den Harith nun glaubt, abgeschlossen zu haben – ein Gefühl, dem er im Tanz mit seinem Schattenbild expressiven Ausdruck verleiht. So hölzern und ungeschickt er noch in britischer Uniform wirkte, so ungezwungen, schwärmerisch und selbstverliebt tritt er hier auf.

Gleichzeitig jedoch – und diesem Befund wird von der Forschung vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt – steht Lawrences Glaube an Identitätsfindung und Heimat auch in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Täuschung, Trugbild und Irrglaube. Als sich Lawrence in seiner neuen Tracht von der Gruppe absondert und hinter einer Felsformation das Gefühl hat, alleine und ungestört zu sein, genießt er das Gefühl seiner neuen Identität. Er lässt den weiten Umhang seines Gewandes im Wind wehen und sich umspielen vom weichen Stoff und – metaphorisch gesprochen – der Idee, die mit ihm in Verbindung steht. Sichtlich berauscht von diesem Gefühl beginnt er, sein eigenes Schattenbild als einen Tanzpartner wahrzunehmen, vor dem man sich in der Manier eines Gentlemans verbeugt und mit dem er schließlich seine neue Identität im rauschhaften und exzentrischen Tanz über den Wüstensand beschließt. Ähnlich wie das akustische Echo in Wadi Safra kann auch hier der Tanz mit dem eigenen Schatten als ein Motiv der Selbstvergewisserung verstanden werden, bei dem sich Lawrence mit der optischen Projektion seines eigenen Selbstbildes identifiziert. Dabei steht sowohl das Echo als auch das sprichwörtliche Schattenbild in einer assoziativen Nähe zur Gedankenfigur des Trugbildes, das lediglich unter ganz bestimmten Voraussetzungen existiert, in Tat und Wahrheit jedoch keine physische Entität der wirklichen Welt darstellt. Identität wird hier als eine akustisch und optische Projektion verhandelt, die weder dauerhaften Bestand hat noch Auskunft darüber gibt, was andere in Lawrence sehen – eine Diagnose, die mit dem Auftritt von Auda, der unbemerkt von Lawrence seinen Tanz aus der Ferne verfolgt hat, an Bedeutung gewinnt.

hoch im Gewand eines Sherifs schließlich eine zur Schau gestellte «Effeminiertheit» (Brauerhoch 2008: 66) sieht, Silver und Ursini mit dem Kleidungswechsel eine Art paragöttliche Wiederauferstehung verbinden (vgl. Silver/Ursini 1992: 158f.) oder Moraitis mit dem Wechsel der Kleidung auch eine neue Attribuierung des «Lawrence theme» bemerkt, das sich – wie auch die Kleidung – förmlich an das Grundthema anlagert (vgl. Moraitis 2004: 160) – in all diesen Fällen bedeutet das Ablegen der Uniform eine identitäre Zäsur.

Wenn Brauerhoch diese Szene zum Anlass nimmt, hinter Lawrences perlweißem, brautähnlichem Gewand eines Sherifs seinen effeminierten Charakter zu sehen und ihn als eine Figur des <Geschlechtergrenzgangs> zu verstehen, übersieht sie schlicht und ergreifend die Tatsache, dass es sich bei der Kostümierung um eine historische Tatsache handelt.⁵⁷ Die Farbe <weiß> mag zwar aus der Sicht einer Europäerin den Status der jungfräulichen Braut codieren, dass dies allerdings auch vom Film so angelegt ist, bleibt unbelegt.⁵⁸ Im Gegenteil: Was Brauerhochs Ansatz unter einem gendertheoretischen Analyseparadigma ausblendet, ist der Grenzgang zwischen Imagination und Identifikation, zwischen Verkleidung und Verklärung. Was Brauerhoch als <effeminiert> betitelt, ist vielmehr Ausdruck einer narzisstischen Selbstzufriedenheit, bei der Lawrence beim Anblick seines Spiegelbildes nicht in weiblicher Manier sein Aussehen prüft, sondern stolz das Produkt seiner vollbrachten Taten bewundert.⁵⁹ Ebenso scheint auch Moraitis hier auszublenden, dass die Tracht eines Sherifs – spätestens mit dem Auftritt von Auda – als eine Verkleidung demaskiert wird, die nur aus der Perspektive von Lawrence den Wechsel von Identität bedeutet: «He has become one of them both in spirit and in outlook.»⁶⁰

Ein Blick in die Forschung also zeigt: Die Szene allein als einen <Wechsel von Identität> zu deuten, die wie die Kleidung einfach abgelegt und neu bestimmt werden kann, verkennt die Doppelbödigkeit, die der Gedankenfigur der Grenznivellierung hier zugrunde liegt. Lawrences Blick in die spiegelnde Klinge seines Dolches ist nämlich nicht nur die Selbstvergewisserung einer neuen Identität, sondern auch Sinnbild einer verzerrten Selbstwahrnehmung. Sein Spiegelbild ist das Produkt

57 Vgl. Brauerhoch 2008: 66. Brauerhochs Deutung ist das Produkt einer in Teilen höchst ideologischen Lesart, bei der sie die historische Homosexualität von T. E. Lawrence zum Anlass nimmt, dem Film eine geschlechtersensible Deutungsebene zu unterstellen – ein Kurzschluss, der in höchst bizarre Sentenzen mündet: «Doch die Durchquerung der Wüste von Nefud bedeutet mehr als ein heißes Loch, bevor Akaba <von hinten> genommen wird.» (ibid.) Die Tendenz, die filmische Figur Lawrence unter der Deutungsprämisse seiner vermeintlichen Homosexualität zu analysieren, ist jedoch weit verbreitet. Auch Phillips deutet Lawrences exzentrischen Habitus als das Resultat der Unterdrückung seiner homosexuellen Neigungen, vgl. Phillips 2006: 307; 309f.; Williams 2014: 156f.

58 Gage beispielsweise stellt heraus, dass Farben je nach Kulturkontext, zeitlichem Zusammenhang und vielen weiteren Faktoren höchst unterschiedliche Symbolfunktionen übernehmen (vgl. Gage 1994: 34f.) und auch Blödorn schlussfolgert: «Weder kulturell noch historisch lässt sich daher eine anthropologisch universale Semantik einzelner Farbkodes abstrahieren.» (Blödorn 2008: 323).

59 Unter diesem Interpretationsansatz versteht auch Phillips die Szene: «Lacking a mirror, he stares narcissistically at his own reflection in the blade of his knife.» (Phillips 2006: 308) Abgesehen von der sachkundigen Fehleinschätzung, es handle sich bei Lawrences Stichwaffe um einen Säbel, adaptiert Brauerhoch bei der Symbolik dieser Szene eine Lesart, die mehr oder minder universell als Blaupause für eine feministische Interpretation erhalten kann: «Der Säbel, das plumpe Phallussymbol, wird zum Spiegel, in dem sich Lawrence verzückt, entrückt als <Braut> betrachtet. Die <reine> Wüste erlaubt die Grenzüberschreitung: Innere und äußere Natur finden zueinander.» (Brauerhoch 2008: 67) Konkrete Hinweise, die eine solche Lesart rechtfertigen, finden sich jedoch nicht.

60 Moraitis 2004: 160.

eines Weltbildes, in dessen alteritärer Raumordnung Grenzen in Frage gestellt und nivelliert werden: Grenzen der Sprache, Grenzen des Normativen und schließlich auch die Grenzen der Identität. Audas Reaktion hingegen liefert Zeugnis davon, dass dieses Spiegelbild nicht mehr als ein verzerrtes Wunschbild ist und mit der Realität nur wenig gemein hat: «What are you doing there, Englishman?» (Disc1-Ch.25, 01:24:04) Grenznivellierung und Alterisierung werden hier als Trugbild enttarnt, so wie sich Lawrences Kleidung als Verkleidung eines Engländers entpuppt, die selbst von Audas kleinem Sohn erkannt und umgehend als «unecht» klassifiziert wird: «Englishman».⁶¹

Mit Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung und die Ordnung der Textwelt übernimmt diese Szene folglich eine zentrale raumsemantische Funktion. Im Moment der Irritation wird der Wirklichkeitsgehalt der Grenznivellierung in Frage gestellt. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes gerät in den Verdacht, unwirksam und konstruiert zu sein. In Gestalt von Auda werden die sprachlichen und normativen Grenzen, die durch Lawrence vermeintlich nivelliert wurden, plötzlich wieder deutungsmächtig und stehen in einem diametralen Widerspruch zu Lawrences Selbst- und Weltbild. Auda repräsentiert ein Weltbild, das aus der Logik alierer Bedeutungszuschreibung zwischen den Kulturräumen «Arabien» und «Europa» eine trennscharfe Grenze verortet, die in Lawrences Verkleidung nur an der Oberfläche verschwunden ist, in Wahrheit jedoch nach wie vor die Ordnung der Welt terminiert. Was Auda auch später sprachlich als «Grenze» markiert, läutet mit Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung einen Prozess der «Grenzverfestigung» ein. Dieser Prozess ist gegenläufig zu dem von Grenznivellierung und Alterisierung. Wo auf der einen Seite Lawrence den arabischen Raum als einen grenzenlosen Gestaltungsraum begreift («We do not work this thing for Faisal [...] for the Arabs.» (Disc1-Ch.27, 01:32:35)), zeugt auf der anderen Seite Audas irritierte Reaktion von einem Weltbild, in dem Grenzen unüberwindbar und axiomatisch sind: «The Arabs? The Howeitat, Ageyil, Ruala, Beni Sahkr, these I know. [...] But the Arabs? What tribe is that?» (Disc1-Ch.27, 01:32:46)

Unter dieser Perspektive lässt sich die ereignishaft Struktur der Erzählung als eine mehrfache Überlagerung gegenläufiger Semantisierungsprozesse beschreiben.⁶² Der sukzessiven Verschiebung von Merkmalsbündeln, in Folge derer Grenzen

61 Unaufgefordert und ungefragt grüßt ihn Audas Sohn mit Militärgruß, wohingegen Lawrence seiner neuen Identität treu bleibt und sich (nach arabischer Sitte) leicht vor ihm verbeugt. In der Vertauschung habitueller Grußformeln zeigt sich die Ironie der Verkleidung. Wo eine Verkleidung ihrem Wesen nach eigentlich dazu dienen soll, andere zu täuschen, ist es hier umgekehrt. Lawrence ist hier derjenige, der sich täuschen lässt, wohingegen seine Mitmenschen seine Verkleidung als Scheinidentität wahrnehmen. Williams merkt hier überdies an, dass Lawrence lediglich in zwei Momenten des gesamten Filmes für einen Araber gehalten werde: Einmal in der britischen Offiziersmesse in Kairo, einmal in Damaskus. In beiden Fällen jedoch führe seine arabische Identität zu Ablehnung, vgl. Williams 2014: 159.

62 Auch Silver und Ursini merken hier an, dass sich der Handlungsverlauf des Films über einen

unscharf und uneindeutig werden, steht nunmehr ein Prinzip entgegen, in dem Grenzen wiederum manifest und unüberwindbar sind. Auda terminiert die Grenzen zwischen «Europa» und «Arabien» als die Grenzen menschlicher Handlungsfreiheit und der natürlichen Ordnung der Welt. Gleichzeitig stellen die durch Tradition gewachsenen Binnengrenzen Arabiens in seinem Weltbild manifeste und unüberwindbare Trennlinien dar, an denen sich Rivalen gegenüberstehen, Mord und Totschlag erlaubt sind. Kurzum: Audas Weltbild bedeutet für Lawrence Irritation und Verunsicherung. Für die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes wiederum provoziert es einen ordnungsstörenden Eingriff, unter dem die Ergebnisse von Grenznivellierung und Bedeutungsverschiebung plötzlich fraglich und unwirklich erscheinen. Mit Blick auf den weiteren Verlauf der Erzählung erfolgt dieser Prozess der «Re-Alienierung» graduell und kontinuierlich. Die Vision eines in nationalstaatlicher Manier gedachten Arabiens, in dem durch Tradition gewachsene Ordnungsmuster kurzerhand abgeschafft werden, ist aus der Perspektive von Auda ein realitätsfernes Trugbild, das ebenso unwirklich und flüchtig ist, wie der Schatten, mit dem der als Sherif «verkleidete» Lawrence tanzt. Für Auda stellt Lawrences Idee vom «Nationalstaat Arabien» ein zutiefst unnatürliches Konstrukt dar, das situativ zwar Vorteile verspricht, auf Dauer jedoch keinen Bestand haben kann. So wie ein natürliches Gleichgewicht wird auch «strukturelle Ordnung» hier als eine Konstante verstanden, die situativ zwar gestört sein kann, im Grunde ihres Wesens jedoch unberührt bleibt – eine Denkfigur, für die Gasims Exekution durch Lawrence eine Art Sinnbild darstellt, nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch im Hinblick auf die Semantik von Grenzen und Grenzziehungsprozessen.

Kurz bevor Lawrence und «seine Armee» Akaba erreichen, entbrennt zwischen den Stämmen ein Streit, bei dem Gasim des Mordes bezichtigt wird. Seine Tötung stellt für die Howeitat die einzige Möglichkeit dar, den von ihnen empfundenen Ehrverlust wiederherzustellen. Die Harith hingegen sind nicht dazu bereit, die Tötung eines ihrer Mitglieder durch den Stammesfeind zu akzeptieren – eine Situation, in der beide Parteien in Folge von Rivalität und Ressentiments handlungssohnmächtig sind. Sie geben sich eher dazu bereit, das Unternehmen «Akaba» aufzukündigen, als den durch Tradition zementierten Streit unter den Stämmen beizulegen. Die einzige Möglichkeit, mit der das strategisch-militärische Projekt «Akaba» noch zu retten ist, scheint für Lawrence der Entschluss, selbst – weil er kei-

stufenweisen Transformationsprozess gliedern lässt, der den Phasen von Alterisierung und Alienisierung – wie sie in dieser Arbeit zugrunde gelegt werden – nicht unähnlich ist: «The return to Cairo traces a full circle, ending Lawrence's series of journeys and costing him another follower (Daud) in the process.» (Silver/Ursini 1992: 164) Der Tanz mit dem eigenen Schatten sei dabei als eine Schlüsselszene zu bewerten, bei der sich der Glaube an die eigene Omnipotenz mit Desillusionierung verbinde und zur Identitätskrise führe, vgl. ibd.: 163. Zu einer ähnlich gelagerten, in Teilen strukturalen Beobachtung gelangt an dieser Stelle auch Moraitis, wenn sie mit Blick auf das «Lawrence Theme» eine sukzessive Anlagerung von neuen Elementen erkennt, vgl. Moraitis 2004: 160f. Siehe zur «Attribuierung durch Musik» auch Großmann 2008: 305 ff.

nem der beiden Stämme angehört – Gasim zu exekutieren und damit die Ordnung der Einen wieder herzustellen, ohne die Ordnung der Anderen ins Ungleichgewicht zu bringen. Dabei konstatiert Auda: Gasim, der quasi sinnbildlich für die Gütigkeit und den Bestand einer alteritären Weltordnung steht («Nothing is written.»), wird damit wieder einer Ordnung zugeführt, die kurzzeitig durch Lawrence gestört war («Then, it was written.»).⁶³

Strukturell betrachtet wohnt dieser Szene also in mehrfacher Hinsicht eine bedeutende Strukturveränderung inne. Zum Ersten bedeutet Gasims Exekution die beinahe fatalistische Wiederherstellung jener Grenzen, die durch Lawrence mit dem Ritt durch die Nefud nivelliert wurden: «It is written.» Zum Zweiten wird mit Gasims Exekution auch unweigerlich die Potenz desjenigen in Frage gestellt (und das ist in diesem Fall Lawrence selbst), der vorgegeben hat, die bestehende Ordnung des arabischen Raumes durch eine neue abzulösen. Allein die Tatsache, dass das Vergehen eines Einzelnen darüber entscheiden kann, ob das gemeinsame Projekt scheitert oder nicht (Akaba ist sogar schon in Sichtweite!), wirft Fragen an der Belastbarkeit dieses Projekts auf. Die Vision eines identifikationsstiftenden Kollektivbewusstseins wird hier mit einer Wirklichkeit konfrontiert, in der die durch Tradition gewachsene Ordnung mehr zählt als die Idee eines geeinten und grenzenlosen Arabien; und in der derjenige, der dies nicht anerkennen will, zum realitätsfernen Fanatiker wird.⁶⁴

Ein Blick in die Ereignisstruktur also zeigt: Lawrences Raumkonzept und die dort entwickelte Idee von Alterität werden zunehmend häufig und deutlich als das Produkt einer nicht nur subjektiven, sondern auch realitätsfernen Perspektive ausgewiesen. Die Verschiebung der disjunkt-komplementären Felder ist offenbar reversibel. Mit der Wiederherstellung jener Grenze, mit der Zugehörigkeit wieder als eine «natürliche Seiensbestimmung» definiert wird («It was written than.» (Disc1-Ch.28, 01:41:56)), wird der arabische Raum «re-alienisiert». Grenzen gewinnen wieder an Bedeutung. Sie trennen nicht nur «mein» von «dein», sondern auch Engländer von Arabern, Harith von Howeit. Mit der Rhetorik eines fatalistischen Weltbildes kritisiert Auda denjenigen, der meint, als quasi omnipotentes übermenschliches Wesen potenziell jede Grenze beliebig nivellieren und jeden Raum nach eigenen

63 Dass Lawrence dieser Situation förmlich ohnmächtig ausgeliefert ist und von dem Konflikt mit all seinen Konsequenzen sprichwörtlich überfallen wird, zeigt auch das akustische «Hereinbrechen» des Revolverschusses aus dem Off. Dem Schuss des Revolvers – und sinnbildlich auch dem, was mit ihm in Verbindung steht – wird damit aus filmischer Perspektive ein vergleichsweise hoher Rang eingeräumt. Er dringt unvermittelt in eine private Atmosphäre, veranlasst bei den Figuren eine sofortige Reaktion und initiiert schließlich auch den Schnitt zur folgenden Einstellung.

64 Auch bei dieser Szene konstatieren Silver und Ursini eine Abweichung vom Prätext und räumen ihr mit diesem Argument eine nicht nur inhaltliche, sondern in Teilen auch strukturelle Bedeutung ein: «[...] it [sc. execution of Gasim] provides a kind of anticline to the summit of Lawrence's success in traversing the Nefud [...]» (Silver/Ursini 1992: 161) Was Silver und Ursini unter die Denkfigur der Antiklimax subsumieren, bedeutet aus raumsemantischer Perspektive eine strukturelle Gegenbewegung (Re-Alienisierung).

Vorstellungen <alterisieren> zu können. Lawrences Strukturveränderungen werden als Eingriffe in ein natürliches, nicht von Menschenhand geschaffenes Ordnungsprinzip begriffen, dessen Störung einer blasphemischen Infragestellung göttlicher Allmächtigkeit gleichkommt. Die Re-Alienierung des arabischen Raumes ist unter dieser Perspektive also eng verknüpft mit der Frage, wie sehr Lawrences Visionen von Alterität mit der Wirklichkeit vereinbar sind; und wodurch sich schließlich derjenige auszeichnet, der zwar vorgibt, Grenzen zu nivellieren, sie in Tat und Wahrheit dauerhaft jedoch nicht abbaut.

Mit der Re-Alienierung des arabischen Raumes <re-aktiviert> sich schließlich auch die Grenze der Textwelt. An ihr entscheidet sich erneut die Frage nach <Identität> und struktureller Zugehörigkeit, die von unterschiedlichen Figuren höchst unterschiedlich beantwortet wird. Erneut prallt hier das Muster von Grenznivellierung auf das Muster von Grenzwiederherstellung, die Idee von selbstgewählter Identität auf die Überzeugung, dass Herkunft und Aussehen über die Grenzen des Menschen und die seines Handelns bestimmen.

Ein gewichtiges Argument dafür, dass diese Grenze erneut zum bedeutungstragenden Strukturelement der Textwelt avanciert, liefern die Momente der Irritation und Verunsicherung, die Lawrence seit seiner Begegnung mit Auda begleiten. Sie verweisen auf einen Konflikt, der sich aus der Perspektive der Textwelt zwischen zwei unterschiedlichen Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der Welt speist und bei dem die Bedeutung von Grenzen markiert zur Disposition gestellt wird: «I'm none of those things, Ali. / What, then? / Don't know.» (Disc1-Ch.30, 01:46:26) Um Einiges deutlicher noch begegnet Lawrence diesem Gefühl der Identitätslosigkeit einige Zeit später bei seiner Ankunft am Suez-Kanal: «Who are you? Who are you?» (Disc1-Ch.33, 01:58:12) – eine Frage, auf die offensichtlich auch Lawrence keine Antwort weiß.⁶⁵ Hinter der Verunsicherung um die eigene Identität verbirgt sich die semantische Vagheit der Textwelt. An der Grenze zwischen alteritärem und alienem Raumkonzept wird nicht nur um die Deutungshoheit unterschiedlicher Weltordnungen, sondern auch um die <Bedeutung> textlicher Signifikate gestritten. Wo und in welcher Form welche Grenzen verlaufen, ist ungewiss – so ungewiss wie Lawrences Identität, die – verkürzt gesprochen – nicht mehr ist als das Wissen um <mein> und <dein> und die Trennung zwischen <wir> und <ihr>.

65 Die Frage <Who are you> erfährt damit eine programmatische Bedeutung, die über die konkrete Situation der Szene hinausverweist – ein Befund, der sich auch filmisch ausmachen lässt. Schnitt und Ton fallen hier nicht zusammen, sodass die Kamera bereits Lawrence im Close Up zeigt, wobei der Ton (nämlich das Rufen des Soldaten) derselbe bleibt und vom On-Screen ins Off-Screen überführt wird. So konstatiert auch Phillips: «>Who are you?< It is significant that Lean himself dubbed this line of dialogue for the cyclist. [...] <Who are you?> Lawrence himself remains confused about his own identity.» (Phillips 2006: 309) Dieses Phänomen fassen Borstnar/Pabst/Wulff unter «sound bridges» (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 138), in denen eine Verbindung zwischen zwei Einstellung durch die Überlappung der Tönebene hergestellt wird.

3.3.3 An den Grenzen alteritärer «Bedeutung»: Apotheose, Größenwahn und Realitätsverlust

Hinter Lawrences Verunsicherung über die eigene Identität verbirgt sich also ein Prozess, bei dem Grenzwiederherstellung auf Grenznivellierung trifft, Alienität auf Alterität, Realität auf Wunschbild. Auf beiden Seiten der Grenze der Textwelt finden Störungen statt: Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes gerät zunehmend deutlich in Verdacht, unecht und künstlich zu sein. Umgekehrt wird aber auch die Ordnung des alienen Raumkonzeptes durch Lawrence in Zweifel gezogen. Was für den einen ordnungsbildend ist, bedeutet aus der Perspektive des anderen eine Störung von Norm und Gesetzmäßigkeit. Der Konflikt um die Grenzverläufe der diegetischen Welt ist damit auch ein Konflikt um die Ordnung der Textwelt und die Bedeutung ihrer Signifikate – ein Konflikt, der im weiteren Verlauf der sujethaften Ebene immer deutlicher auch eine metaphysisch-religiöse Bedeutungsdimension trägt: «You'll cross Sinai? / Why not? Moses did.» (Disc1-Ch.31, 01:49:32) Hinter Audas implizitem Vorwurf, dass Lawrence mit der Durchquerung der Wüste Sinai ein göttliches Verbot missachtet, verbirgt sich die Bezugsgröße einer ewigen und allseitigen Ordnung der Welt. In dieser Ordnung sind Grenzen von einer göttlichen Instanz geschaffen, daher auch manifest und unabänderbar – ein Weltbild, das Lawrences Selbst- und Weltbild diametral entgegensteht. Wenn Lawrence sich und seinen Handlungsradius mit dem einer biblischen Figur analogisiert, für die Grenzen bedeutungslos sind, gilt dies im Umkehrschluss auch für Lawrence selbst. Für den, der qua seiner Natur grenzenlos agieren kann, ist jeder Raum grenzenlos, kann nach Belieben angeeignet, geordnet und beherrscht werden.

Mit der Grenze der Textwelt steht also nunmehr eine Bedeutungsdimension in Verbindung, die den Konflikt der Filmhandlung auf eine metaphysische Ebene transferiert. Die Nivellierung von Grenzen ist für den einen gleichbedeutend mit der Infragestellung einer göttlichen Ordnung (Alienität). Für den anderen verspricht sie umgekehrt die Apotheose der eigenen Person (Alterität), die gleich einem gottgleichen Schöpfer Grenzen nach Belieben neu justieren kann. Der strukturelle Konflikt, bei dem Grenznivellierung auf Grenzwiederherstellung stößt, wird so zu einem sinnbildlichen Konflikt um die Ordnung der Textwelt. Die Sphäre des Göttlichen steht der Sphäre des Irdischen gegenüber, sodass schließlich auch der Konflikt der Erzählung zu einem metaphysischen Konflikt um das Sein der Dinge, die Ordnung ihrer Welt und – aus semiotischer Perspektive – die Bedeutung von textlichen Signifikaten avanciert. An der Frage, wer «Schöpfer» dieser Ordnung ist, bemisst sich schließlich auch die Ordnung selbst, die Frage nach Recht und Unrecht und die Grenze zwischen Realität und Phantasma.⁶⁶

66 Eine interessante Beobachtung treffen hier Lindemann und Schmitz-Emans, wenn sie dem Topos «Wüste» die Bedeutungsdimension der göttlichen Offenbarung attestieren. Schmitz-Emans stellt den Topos der «Wüste» in die erzählerische Nähe zum Gleichnis. Im Gleichnis stelle sich die Frage

Mit Blick auf die Struktur der Erzählung findet an der Grenze der Textwelt eine Art ‹Bedeutungsanlagerung› statt. Diese Bedeutung speist sich aus dem Kontext des ‹Göttlichen› und ‹Metaphysischen› und führt – strukturell betrachtet – zu einer Radikalisierung von Signifikationsprozessen. Die Grenze der Textwelt ist nicht mehr nur die Grenze zwischen Alterität und Alienität, Grenznivellierung und Grenzwiederherstellung, sondern nunmehr auch die Grenze zwischen ‹Mensch› und ‹Gott›. Indem Lawrence sich selbst als eine omnipotente und para-göttliche Instanz versteht, entgrenzt er – bildlich gesprochen – den Geltungsbereich seines Weltbildes. Der strukturelle Überbau des alteritären Raumkonzeptes ist nunmehr er selbst, der gleich einer allmächtigen und unsterblichen Instanz grenzenlos handeln und gestalten kann. Die Idee von Alterität wird überführt in eine Idee von metaphysischer Grenzenlosigkeit. Topografische, normative oder sprachliche Grenzen existieren hier nicht und die Welt, wie Lawrence sie wahrnimmt, präsentiert sich in der Gestalt einer alteritären Universaltopografie. So wie Moses den Marsch durch die Wüste Sinai bewältigt hat, sind auch für Lawrence die Grenzen des Menschenmöglichen bedeutungslos – ein Gedankenspiel, das Züge einer größenwahnsinnigen Selbstüberschätzung annimmt und bis auf die Ebene der Bildästhetik reicht.⁶⁷

Ein hierfür programmatisches Motiv ist beispielsweise die von Lawrence als solche bezeichnete ‹wandernde Feuersäule› (siehe Disc1-Ch.19, 01:01:07). Das Bild der ‹wandernden Feuersäule› referiert auf den Auszug des Volkes Israel aus der ägyptischen Gefangenschaft, bei dem sich auch Moses in der Wüste Sinai als göttlicher Wegweiser tagsüber eine Wolkensäule, des nachts eine Feuersäule offenbarte. Wie eine Art ‹Wahrnehmungsmuster› legt sich die neue Bedeutungsdimension der Textwelt hier über die Bedeutung ihrer Signifikate. Unter dieser Wahrnehmung erkennt Lawrence plötzlich Parallelen, die er zuvor noch nicht als solche wahrgenommen hat. Ein Blick zurück in die filmische Handlung nämlich zeigt: Ein vergleichbares Naturschauspiel hat Lawrence bereits zu einem weitaus früheren Zeitpunkt gesehen (siehe Disc1-Ch.31, 01:50:59), wenngleich es dort noch bedeutungslos und nicht mehr als unmarkierte Natur war. Mit der Semantik eines biblisch religiösen Bedeutungskontextes jedoch wird das Naturschauspiel zum Zeichen. Durch die ‹Brille› einer grenzenlosen, göttlichen Identität

nach der Ordnung und dem Sinn der Welt – eine Frage, die auch mit der ‹Wüste› häufig in Verbindung stehe. In Anlehnung an den Auszug des Volkes Israel impliziere die Wüste die Frage nach Recht und Ordnung, nach Verbot und nach Grenzen, nicht nur in topografischer, sondern auch in moralischer Hinsicht, vgl. Schmitz-Emans 2010: 129f.; Lindemann 2010: 134f. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt die ‹Wüste› in LAWRENCE OF ARABIA nach Schmitz-Emans also mehrere Funktionen und kann als ein ‹komplexer Topos› gedeutet werden: 1. Die Wüste ist eine Projektionsfläche für Ideen, Wünsche und Selbstbilder. 2. Mit der Wüste wird eine poetologische Autoreflexion impliziert, das bedeutet: In der Wüste wird die Frage nach den Grenzen der Bedeutung gestellt. 3. Die Wüste referiert auf eine biblische Bedeutungsdimension.

67 Ab diesem Zeitpunkt wird Lawrence kein einziges Mal mehr in Oberperspektive gezeigt. Die Kamera nimmt eine Position ein, die sich räumlich unterhalb ihres Protagonisten befindet, sodass Lawrence auch im übertragenen Sinne ein Rang attestiert wird, der mit Deutungsmacht und Herrschaft assoziiert wird.

werden Elemente der diegetischen Welt mit <Bedeutung> gefüllt – einer Bedeutung, mit der Lawrence sich selbst als einen von Gott bzw. dem Schicksal Vorherbestimmten und Auserwählten designiert, der einem Volk zu seiner Freiheit verhelfen soll.

Obwohl sich die Welt selbst nicht verändert hat, werden ihre Elemente einer neuen Bedeutung unterstellt, die das Produkt einer neuen Denk- und Wahrnehmungslogik ist. Die Überzeugung, in para-göttlicher Allmacht handeln zu können, wird für Lawrence zur Perzeptionslogik, unter der er die diegetische Welt offenbar anders wahrnimmt und deutet als zuvor. <Bedeutung> verschiebt sich, ohne dass sich die Welt und ihre Elemente, denen diese <Bedeutung> neu zugewiesen wird, verändert haben. Spätestens mit diesen Befunden gerät schließlich auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes in den Verdacht, konstruiert und realitätsfern zu sein.⁶⁸

Ein Indiz hierfür liefert auch die Semiotik der Textwelt, die sich seit der Eroberung Akabas immer mehr unter der Vorahnung eines nahenden Untergangs zeigt. Aus dem Sonnenaufgang, der mehrfach zum Thema der Bildästhetik gemacht wurde, wird in Akaba ein Sonnenuntergang (siehe Disc1-Ch.19, 01:01:07), so wie auch aus der Idee von Grenzenlosigkeit immer deutlicher das ungesunde und krankhafte Streben nach Selbsterhöhung wird. Im schrägen Licht der sinkenden Sonne wird – anders als beim Sonnenaufgang in Kairo und beim Sonnenaufgang in der Wüste Nefud – die diegetische Welt einer Atmosphäre unterstellt, die untrennbar mit den Assoziationen <Tod>, <Ende> und <Untergang> verknüpft ist. Mit dem Sonnenaufgang in Kairo und dem Sonnenuntergang in Akaba schließt sich also eine Art semiotischer Zyklus.⁶⁹ Lawrences Vision von Alterität entpuppt sich zunehmend deutlich als eine realitätsferne Wahnvorstellung, die untrennbar mit seinem persönlichen Untergang in Verbindung steht. Aufstieg und Niedergang sind zwei Seiten ein und derselben Medaille, dem einen folgt unweigerlich das andere.⁷⁰

68 Die Wüste avanciert damit zu einem Ort der Täuschung – ein Motiv, das häufig mit der Idee der <fata morgana> korreliert und die Wüste als einen Raum der «ästhetische[n] Autoreflexion» (Schmitz-Emans 2010: 133) kennzeichne. Die Wüste wird hier zu einem «Imaginationsraum, der sich mit Geschöpfen der Phantasie beleben kann.» (ibd.: 136) Im Kontrast zwischen Ödnis und Kargheit auf der einen und lebendiger Ideenwelt auf der anderen Seite übernehme die Wüste damit die Funktion einer «poetisch-poetologischen Topographie» (ibd.: 137), in der ihre Protagonisten – verkürzt gesprochen – mit ihren eigenen Ideenwelten leibhaftig konfrontiert würden.

69 Dass dem Sonnenuntergang und generell der Farbe <Orange> eine besondere Bedeutung anhaftet, bemerken auch Silver und Ursini, wenn sie im Kontext der Akaba-Sequenz darauf hinweisen, dass die Farbe <Orange> auch in der Assoziation mit <Blut> stehe (vgl. Silver/Ursini 1992: 163) – eine Argumentation, die der obigen nicht unähnlich ist. Der zyklischen Struktur der verschiedenen Sonnenaufgänge wohnt die Gedankenfigur von Aufstieg und Niedergang inne. Auch Moraitis bemerkt hier, dass das «Lawrence Theme» zum ersten Mal nicht mit der Wüste korreliert und sich förmlich von ihr <abgespalten> habe. Das musikalische Thema sei auf Lawrence übergegangen, sodass nun auch nicht mehr die Wüste, respektive Arabien, sondern er selbst im Mittelpunkt seiner Vision stehe, vgl. Moraitis 2004: 162.

70 Eine vergleichbare Assoziation mit <Sonnenuntergang> lässt sich auch in THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI ausmachen, bei der Nicholsons unheilvolle Vorahnung seines baldigen Todes auf die Atmosphäre der diegetischen Welt übertragen wird, siehe Kapitel 2.3.4.

Eine Schlüsselsequenz in diesem Kontext liefert der Tod von Daud, nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch in semiotischer Hinsicht. Auf dem Ritt durch die Wüste Sinai gerät Daud mit seinem Kamel in Treibsand. Obwohl Lawrence sogleich zur Hilfe eilt und noch versucht, mit dem abgewickelten Tuch seiner Kopfbedeckung Daud vor dem «Ertrinken» zu retten, muss dieser qualvoll im Sand untergehen (siehe Disc1-Ch.32, 01:53:03). Auf der einen Seite stellt Dauds Tod für Lawrence einen emotionalen Rückschlag und eine ideelle Niederlage dar, kann er doch sein Versprechen, das er beim Aufbruch aus Akaba gegeben hat («they'll be all right with me» (Disc1-Ch. 30, 01:47:23)), nun nicht mehr einhalten. Auf der anderen Seite formiert sich hinter der Gedankenfigur des «Ertrinkens im Sand» eine Art «semiotischer Gegenentwurf» zum Motiv des «walk on water». Wie beim Gang übers Wasser dem Element eine Eigenschaft zugesprochen wird, die ihm naturgemäß nicht zu eigen ist (nämlich eine feste Oberfläche zu haben), wird dem Element «Sand» hier eine solche abgesprochen. Sand verhält sich wie Wasser und umgekehrt. Die semiotische Koaleszenz, die vor Akaba lediglich bildästhetisch angeklungen ist, wird hier in die Ordnung der diegetischen Welt überführt und gewinnt darin ein bedrohliches, unkontrollierbares Potenzial.

Die Nivellierung von Grenzen, die im Motiv des «walk on water» noch ungetrübt positiv war, wird hier plötzlich ambivalent. Grenznivellierung und Grenzverwischung rücken in den Kontext von Bedrohung und Gefahr, Ohnmacht und Tod – eine Assoziation, in der die Idee von Grenznivellierung von der heldenhaften Vision zum leichtsinnigen Spiel wird, bei dem nicht nur Lawrence selbst sein Leben riskiert, sondern auch das seiner Mitmenschen. Und auch für die Textwelt bedeutet das: Die Bedeutungsanlagerung eines biblisch-religiösen Mehrwertes nimmt Züge des Bedrohlichen an und die Textwelt, die dieser Bedeutung verschrieben wird, wird zu einem Ort der lebensgefährlichen Täuschung.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass die Bedeutungsanlagerung des Biblischen und Übernatürlichen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Gedankenfigur der Täuschung steht, liefert die Ankunft von Lawrence und Farraj am Suez-Kanal. Nach dem Tod von Daud hat Lawrence kein einziges Wort mehr gesprochen. Lethargisch und ohne jede Körperspannung sitzt er auf seinem Kamel, erduldet regungslos den beschwerlichen Ritt durch die Wüste und – so könnte man deuten – straft sich mit Wasserentzug dafür, dass er den Tod eines Schutzbefohlenen zu verantworten hat. Als sie das Ende der Wüste Sinai erreichen, erstreckt sich hinter einer Ansammlung verlassener und verfallener Häuser der Suez-Kanal. Irritiert durch das Dröhnen des Signalhorns eines Frachtdampfers laufen Lawrence und Farraj zum aufgeschütteten Ufer des Kanals, wo sich ihnen – kurz bevor sie die Wasseroberfläche erblicken – ein bizarrer Anblick bietet: In Folge der tief positionierten Kamera erzeugt die Einstellung den Anschein, als fahre das Schiff quer durch die Wüste Sinai (Abb. 28) – eine Bildästhetik, die mit Blick auf die Semiotik der Textwelt höchst ambivalent ist. Auf der einen Seite referiert sie auf die Gedankenfigur des



28 LAWRENCE OF ARABIA:
Schiff fährt durch
die Wüste
(Disc1-Ch.33, 01:57:29)

Koranzitates <the desert is an ocean> und zitiert darin eine Bedeutungsdimension an, die im Zeichen von Grenznivellierung und Annäherung steht. Auf der anderen Seite jedoch lässt diese Einstellung auch erkennbar werden, dass es sich bei ihrem Inhalt um eine optische Täuschung handelt.⁷¹ Was bereits vor der Eroberung Akabas mit dem wellenförmigen Wüstensand angedeutet wurde und mit dem Ertrinken im Treibsand eine bedrohliche Dimension angenommen hat, wird hier semiotisch aufgegriffen und in ein Trugbild überführt. Indem die Kameraeinstellung die Perspektive, aus der sie entstanden ist, zum Thema ihres Bildinhaltes macht, weist sie selbigen als ein unter den Bedingungen des eigenen Standpunktes hervorgebrachtes Trugbild aus – ein Trugbild, das spätestens dann, als die Kamera ihre tiefegelegene Position verlässt, offensichtlich im Widerspruch zur Realität steht.

Das Kamerabild ist eine optische Täuschung, so wie auch im übertragenen Sinne der <perspektivierte Raum>, in dem diese Täuschung Realität ist, ein Trugbild ist. Was bereits mehrfach als eine Koaleszenz von <Wasser> und <Sand> angeklungen ist, wird mit dieser Einstellung als Gedanke aufgegriffen und in die Realität überführt. Das, was der Zuschauer hier in der Verbildlichung des Koranzitates <the desert is an ocean> sieht, ist ausdrücklich nicht die Wirklichkeit, sondern ein durch den Blickwinkel des wahrnehmenden Subjektes (hier die Kamera stellvertretend für Lawrence) verzerrter Ausschnitt. Der Inhalt dieses Ausschnittes existiert lediglich unter der Prämisse eines ganz bestimmten Standpunktes. Sobald dieser Standpunkt allerdings verlassen wird, offenbart sich die <wahre> Welt, in der das Schiff nicht durch die Wüste, sondern über das Wasser des Suez-Kanals fährt.⁷²

71 Auch Silver und Ursini merken hier an, dass es sich um eine Form der Täuschung handelt: «This realization comes upon him like the ship looming up out of the dune.» (Silver/Ursini 1992: 164) Weitere Schlussfolgerungen leiten sie aus dieser Beobachtung allerdings nicht ab.

72 Eine in diesem Kontext ausgesprochen interessante Beobachtung trifft Moraitis, wenn sie der Szene von der Ankunft am Suez-Kanal eine besondere Tongestaltung attestiert. Intradiegetische Geräusche (Knarren der schlagenden Türen, Wind) und Musik («Lawrence Theme») würden sich hier dergestalt überlagern, dass die Tonspur eine «dream-like quality» (Moraitis 2004: 164) entwickle, in der sich Lawrence mentaler Zustand ausdrücke. Unter dem nachhaltigen Eindruck des langen und beschwerlichen Rittes durch die Sinai und des Todes von Daud wirke Lawrence nahezu betäubt und entrückt (vgl. ibd.: 164f.) – eine Beobachtung, die auch auf das folgende Kamerabild

Ausgehend von diesen Befunden steht also auch der Bedeutungskontext des Biblischen und Übernatürlichen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Momenten des persönlichen Scheiterns, des Trügerischen und Unwirklichen. Alterität wird so zum Phantasma, zum Produkt einer im wahrsten Sinne des Wortes <ver-rückten> Perspektive. Diese Perspektive bedeutet gleichzeitig auch Gefahr, provoziert Situationen, in denen Menschen ihr Leben verlieren. Audas Kommentar zu Lawrences Ritt durch die Wüste Sinai kann in dieser Hinsicht wie eine dunkle Vorahnung gelesen werden, unter der nicht nur Lawrences Absichten im Konkreten, sondern auch die Textwelt im Allgemeinen einer Atmosphäre unterstellt wird, die bedrohlich, gefährlich und todbringend ist: «He's not perfect.» (Dis1-Ch.31, 01:51:55)

Als ein Zwischenfazit zur Struktur der Erzählung lässt sich damit festhalten: Phasen der Alterisierung und Alienisierung überlagern sich und laufen in immer höherer Frequenz gegeneinander. Auf Alterisierung folgt Alienisierung, auf Grenznivellierung erneute Grenzverfestigung. Im Krankheitsbild des Wahns schließlich eskaliert diese Struktur. Lawrence scheint nicht mehr dazu in der Lage zu sein, Außen- und Innenwelt miteinander abzugleichen, Wunschvorstellung von Realität zu unterscheiden. In seinem Weltbild blendet er Störelemente kurzerhand aus, ist blind für die <unheilvollen Vorzeichen> und die Opfer, die seine Idee von einer geeinten arabischen Nation bislang bereits gefordert hat. Die Strukturformel der Grenznivellierung wird immer deutlicher einer Semantik verschrieben, die sich aus dem Kontext des Irrealen und Trügerischen speist. Mit ihr steht auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes in Verdacht, unwirklich und unecht zu sein. Sie ist das Produkt einer Perspektive, die mit der Wirklichkeit nicht mehr kompatibel ist.

Wie eine Art Katalysator für diesen zunehmenden Realitätsverlust fungiert dabei die Tatsache, dass Lawrences Umfeld seine Leistungen als überragende militärische Teilerfolge bewertet, die nicht nur die vermeintlichen Grenzen des Menschenmöglichen sprengen, sondern auch im Kontext der eigenen militärischen Interessen verwertbar sind. Was zuvor noch unmöglich schien, ist nunmehr Realität geworden. So ist Auda beispielsweise sichtlich beeindruckt von der Tatsache, dass Lawrence die Wüste Nefud durchquert, hat er dieses Vorhaben doch zunächst für wahnsinnig und unmöglich gehalten: «He is mad.» (Disc1-Ch.31, 01:51:59) General Allenby wiederum betitelt die Eroberung Akabas als eine militärisch-strategische Meisterleistung und honoriert Lawrences Mut und Willensstärke, die diese Meisterleistung erst möglich gemacht haben.⁷³ In beiden Fällen markieren die Figuren, dass mit

zutrifft, dessen Inhalt nicht der Realität entspricht. Folgt man Moraitis' Interpretation, wäre der Modus des <Träumerischen> bereits auf der Tonspur vorweggenommen und würde einen gedanklichen Zustand kennzeichnen, der <nicht-wahre Bilder> produziert.

73 Einen Hinweis für diese Interpretation liefert auch die folgende Sequenz. Als Lawrence das britische Hauptquartier in Kairo durchschreitet, wenden sich alle Soldaten bewundernd nach ihm um, salutieren und drängen danach, Lawrence persönlich gratulieren zu dürfen. Die auffahrende,

Lawrences Handlungen eine Grenze überschritten wurde, die zuvor als unüberschreitbar galt. Lawrence wird hier als eine Person wahrgenommen, die zu außergewöhnlichen Leistungen im Stande ist und Situationen herbeiführen kann, die aus militärstrategischen Gesichtspunkten nützlich und vorteilhaft sind. Der «arabische Raum», dessen Mitglieder bei Lawrences Abreise noch herablassend und diffamierend als «sheep-stealers» betitelt wurden, hat sich nunmehr als ein potenzieller Verbündeter erwiesen, der im Kampf gegen die Türken von Nutzen sein kann. Und auch umgekehrt: Die Engländer verkörpern für Auda und Ali nicht mehr den kulturellen Feind, dessen Weisungen und Empfehlungen als Entmündigung empfunden werden, sondern eröffnen die Chance auf militärische Unabhängigkeit und Sicherheit vor den Angriffen der türkischen Armee.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet findet im alienen Raumkonzept eine Verschiebung von Bedeutung und Grenzen statt. Diese Verschiebung geschieht allerdings nur an der Oberfläche und nur dort, wo Grenznivellierungen zum Zwecke des eigenen Interesses verwertet werden können. Zum eigenen Vorteil ist man dazu bereit, unter dem Deckmantel der Annäherung miteinander in Kontakt zu treten. Dieser Kontakt zielt allerdings nicht darauf ab, einen gemeinsamen Referenzrahmen zu entwickeln, sondern sich gegenseitig als Ressource zur Durchsetzung der eigenen Herrschaft zu missbrauchen. Aus der Perspektive der Textwelt bedeutet diese Bedeutungsverschiebung also eine Art «Pseudo-Alterisierung», bei der sich an der Oberfläche der Textwelt «Bedeutung» zwar verändert, die Tiefenstruktur und die dahinterstehende Ordnung jedoch unberührt bleiben. So wie auch die Nivellierung von Grenzen nur eine scheinbare ist und sich im Moment des Standortwechsels als Trugbild entpuppt, ist auch die Ordnung der Textwelt, wo sie dem Muster einer alteritären Bedeutungszuschreibung folgt, eine trügerische.

Ein Indiz dafür, dass Alterität hier lediglich «Pseudo-Alterität» ist, liefert das Gespräch zwischen Lawrence, Dryden und Allenby, kurz nachdem Lawrence die Wüste Sinai durchquert und seine Vorgesetzten über den strategischen Erfolg, die Eroberung Akabas unterrichtet hat. Wo Lawrence zunächst noch überschwänglich für seine außerordentlichen Leistungen honoriert wird, herrscht in der Diskussion um die britischen «ambitions» in Arabien plötzlich beredtes Schweigen. Weder Allenby noch Dryden können die offenkundigen geopolitischen Interessen, die mit einem Feldzug gegen die Türken in Verbindung stehen, leugnen und flüchten sich in diplomatische Floskeln und Platzhalter: «I've told them [...] that we have no ambitions in Arabia. Have we? / I'm not a politician, thank God.» (Disc1-Ch.36, 02:10:38) Allenby verweigert nicht nur auf sprachlich-pragmatischer Ebene die Antwort, sondern im

pathetische und leicht beschwingte Musik aus dem Off erzeugt die Atmosphäre eines Triumphzuges, die das innere Erleben der Hauptfigur illustriert und der Szene einen dementsprechenden musikalischen Filter überstülpt. Auch Moraitis sieht die Funktion der Filmmusik hier in der Charakterisierung der Hauptfigur und beschreibt sie mit den Worten «Lawrence's own sense of pride» (Moraitis 2004: 165).

übertragenen Sinne auch ein klares Bekenntnis zur Idee von Alterität und Freiheit, das mit dem Verzicht auf einen geopolitischen Anspruch in Arabien verbunden wäre. Diesen Verzicht bekundet er ausdrücklich nicht. Im Gegenteil: Die Verweigerung gegenüber dem Bekenntnis zur Alterität lässt vielmehr auf ein Weltbild schließen, in dem Grenzen sehr wohl bedeutungstragend sind und in Gestalt topografischer Grenzen Besitzverhältnisse anzeigen, bei denen das Eigene vom Fremden klar und deutlich abgegrenzt wird.

Was sich an der Oberfläche als <Alterität> darstellt, verweist strukturell auf das diametrale Gegenteil; und was sich Lawrence als Ehrerbietung und Wertschätzung zeigt, ist in Tat und Wahrheit nichts weiter als Instrumentalisierung und Missbrauch – eine Bedeutungsebene, die allein von der Oberfläche der Textwelt nicht erkennbar ist und auch von Lawrence in dieser Deutlichkeit nicht wahrgenommen wird. Die neu gewonnene Wertschätzung verführt ihn zum Glauben, er habe tatsächlichen Einfluss auf die Grenzverläufe der Welt und die Bedeutung, die ihren Elementen infolgedessen zugewiesen wird. Er übersieht, dass er unbemerkt Teil einer von unterschiedlichen Machtinteressen bestimmten Geopolitik geworden ist, die im Anderen zwar nun nicht mehr den Feind, dafür nun aber den willenslosen und unterlegenen Gehilfen zur Durchsetzung der eigenen Weltordnung sieht. Auch wenn es den Anschein hat, dass Lawrence zeitweise das Gefühl beschleicht, dass die Welt, die ihm präsentiert wird, in Wahrheit falsch und unecht ist, zieht er aus diesem Eindruck keine weiteren Konsequenzen, geschweige denn hinterfragt sein Selbstbild, das mit dieser Welt in Verbindung steht.⁷⁴

Einen weiteren Hinweis darauf, dass die Welt, wo sie sich Lawrence als alteritär und gestaltbar präsentiert, eine trügerische und unwirkliche ist, liefert die Figur Bentley.⁷⁵ Seit Lawrences Rückkehr aus Kairo begleitet Bentley, ein Journalist des Chicago Courier, Lawrence auf seinen Feldzügen gegen die Türken, folgt ihm auf Schritt und Tritt und dokumentiert jede seiner Handlungen mit seiner Fotokamera. Der eigenen Aussage nach ist er vornehmlich daran interessiert, die Stationen,

74 Ein Indiz für diese Diskrepanz zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur, vorgetäuschter Alterität und tatsächlicher Alienität liefert die Montage, die Drydens skeptisch verunsicherten Blickkontakt mit Allenby zeigt (siehe Disc1-Ch.36, 02:10:11). Zwischen dem, was er sagt, und dem, was er denkt, besteht ganz offensichtlich ein Unterschied.

75 Im Kontext der Forschung wird der Figur Bentley kaum Aufmerksamkeit geschenkt, ebenso wenig wie der Tatsache, dass durch sie eine bemerkenswerte Doppelbödigkeit entsteht, bei der sich der Film selbst als ein realitätsverzerrendes Medium reflektiert. Einzig und allein Williams merkt an, dass Bentley in der Funktion eines medialen Selbstkommentars zu deuten ist: «What we are seeing, the film seems at pains to remind us, is a mediated event, and indeed it looks too aesthetically perfect to be true.» (Williams 2014: 163) Was Williams als <aesthetically> beschreibt, ist allerdings noch mehr: Der Film thematisiert seine eigene Bildästhetik als ein Trugbild – ein Trugbild, dessen Ursprung allerdings nicht im Modus der Erzählung, sondern in der Wahrnehmung ihres Protagonisten liegt. Eine raumsemantische Analyse geht hier also noch einen Schritt weiter, indem sie nach äquivalenten Strukturen in der Histoire fragt, nach strukturellen Gemeinsamkeiten. Diese Gemeinsamkeiten liegen in der Denkfigur der Alterität.

Abläufe und Figuren des sog. «arabischen Aufstandes» – im übertragenen Sinne also das historische Sujet des Filmes – für das amerikanische Publikum journalistisch aufzubereiten und einem konkreten politischen Zweck zu unterstellen: dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg. Mit der spiegelnden und reflektierenden Oberfläche seines Kameraobjektives lichtet Bentley damit die diegetische Welt und ihre Figuren unter dem Vorsatz einer ganz bestimmten Zweckgebundenheit ab und übernimmt dabei selbst die Funktion einer manipulativen «Vermittlerin», die zwischen der diegetischen Welt und einer unbestimmten «Öffentlichkeit» (dem amerikanischen Publikum) steht: «I'm looking for a hero. / Lawrence is your man.» (Disc2-Ch.38, 00:10:43) Unter dem Vorsatz der politisch-rhetorischen Instrumentalisierung wird die spiegelnde Oberfläche seines Kameraobjektives zum Sinnbild einer auch im übertragenen Sinne stattfindenden Spiegelung. Auf der einen Seite spiegeln seine künstlich inszenierten Fotografien die Artifizialität ihrer Inhalte wider, bei denen auch Lawrence eine Idee entwickelt, die in höchstem Maße künstlich und unwirklich ist. Auf der anderen Seite eröffnet Bentleys Habitus des effektheischenden und sensationsgierigen Journalisten, der im Speziellen das Allgemeine inszeniert und Lawrence zur heroischen Galionsfigur für militärische und geopolitische Interessen stilisiert, nicht zuletzt auch einen Kommunikationsraum zwischen der Filmerzählung und ihrem Zuschauer. Der metaphorische Referenzraum, für den Bentley – und im übertragenen Sinne auch die Kamera – seine Fotografien produziert, ist damit auch der Raum des Zuschauers. Die spiegelnde Oberfläche von Bentleys Kameraobjektiv liefert nicht nur ein verzerrtes Abbild von Wirklichkeit, sondern ist selbst auch Sinnbild einer höchst subjektiven, verzerrten und ausschnittshaften Perspektive – einer Perspektive, die mit dieser Analogie auch dem Film selbst unterstellt werden kann. Nicht nur Bentleys Fotografien sind – folgt man dieser semiotischen Analogie – nach politisch-ideologischen Maßstäben verzerrt, sondern auch die filmische Darstellung, in der im «perspektivierten Raum» die diegetische Welt unter der Logik einer aktantengebundenen Wahrnehmung abgebildet wird. Wie Bentleys Fotografien ist das, was dem Zuschauer auf der Leinwand präsentiert wird, ein verzerrtes und teilweise «unwahres Bild», das vielmehr Auskunft über die Perzeptionslogik des wahrnehmenden Subjekts, als über das Objekt der Wahrnehmung selbst gibt.⁷⁶ Mr. Bentley und mit ihm die Art und Weise seiner fotografischen

76 Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt die Figur Bentley unterschiedliche Funktionen, die Nies als «tertiäre, hier uneigentlich-metaphorische Semantisierung» (Nies 2008: 404) zusammenfasst. Nach Nies stehen Fotografien im Film häufig im Zusammenhang mit strukturellen Transformationsprozessen, so auch in diesem Fall. Allerdings richtet sich dieser Transformationsprozess hier nicht – wie häufig – auf die Figur des Protagonisten oder des Fotografen, sondern auf die Signifikate der Textwelt, die in eine Oberflächen- und eine Tiefenstruktur unterschieden wird. Mit der Absicht, die fotografische Berichterstattung einem politisch-ideologischen Zweck zu verschreiben, teilt sich die Textwelt in eine «wirkliche» und eine «scheinbare». Die filmische Erzählung reflektiert ihren eigenen «Authentizitätsstatus» (ibid.: 405), indem sie ihre «Wirklichkeitsräume» als «scheinbare Wirklichkeit» (ibid.: 397) ausweist und die Frage nach einer medienethischen Verantwortung bei

Wirklichkeitsdarstellung sind in dieser Hinsicht also als eine Art mediale Selbstbeschreibung zu deuten, in der die filmische Erzählung ihren eigenen Erzählmodus reflektiert. Auch sie präsentiert mit dem <perspektivierten Raum> ihren Zuschauern eine nach bestimmten Parametern verzerrte Ordnung, die aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes die Welt durch die <Brille> der Grenznivellierung wahrnimmt. Was sich auf der Oberfläche als Alterität darstellt, entpuppt sich in Wahrheit als <Pseudo-Alterität>; wo Grenzen vermeintlich nivelliert wurden, werden sie kurze Zeit später wieder eingesetzt; und wo mit der Bedeutungsanlagerung des <Überirdischen> die Denotate der Textwelt einer neuen Bedeutung verschrieben werden, haben sich die Denotate selbst in Wahrheit nie verändert.⁷⁷

Mit der Einführung der Figur Bentley wird folglich ein Prozess fortgeführt, der bereits vor Akaba mit partiellen Momenten der Destabilisierung begonnen hat und in dem die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes im Verdacht steht, instabil, trügerisch und unwirklich zu sein. Lawrence wiederum ist ein naiver Visionär, der geblendet von seinen Visionen die Zeichen der Realität übersieht – Zeichen, mit denen sich immer häufiger und deutlicher sein Scheitern ankündigt.

Eine hierfür programmatische Sequenz, die auch in der Forschung vielfach als Argument für Lawrences zunehmenden Realitätsverlust gedeutet wird, ist Lawrences Selbstdarstellung nach dem Überfall auf die türkische Bahnlinie.⁷⁸ Lawrence lässt sich von <seiner Armee> euphorisch feiern, nicht nur für den symbolischen Sieg, sondern auch für die prestigeträchtige Beute, die aus diesem Sieg hervorgegangen ist. Selbstverliebt und triumphierend steigt er auf das Dach des entgleisten Eisenbahnwaggons, lässt sich von der Menge mit siegesbewusst erhobenen Armen als «man who gives victory» (Disc2-Ch.38, 00:08:42) bejubeln und von Bentley in dieser Pose mehrfach fotografieren: «Yes, sir, that's my baby.» (Dis2-Ch.39, 01:13:45) Berauscht von dieser

der Offenlegung narrativer Prozesse aufwirft. Nies differenziert noch weitere «Funktionen von Fotografie als filmischem Zeichen» (ibd.: 416), unter denen sich auch die Figur Bentley in LAWRENCE OF ARABIA als eine Figur deuten lässt, mit der sich der Film selbst als Zeichensystem reflektiert und Bedeutungen innerhalb dieses Zeichensystems als kontext- und perspektivabhängig ausweist. Siehe weiterführend zur Funktion sog. «explizit selbstreferenzieller Zeichen» Gräf et al. 2017: 231.

- 77 Mit diesen Befunden zeichnet sich ein Erzählverhalten ab, das sich in Anlehnung an Borstnar, Pabst und Wulff als «selbstreflexiv» (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 94) beschreiben lässt. Wulff definiert den Modus des Selbstreflexiven als eine markierte «Aktivität des Zeigens» (Wulff 1999: 62). Diese Aktivität des Zeigens entsteht durch Bentleys Kamera und die Handlung des <Fotografierens>. Dabei wird der <Raum des Zuschauers>, der jeder Selbstreflexivität immanent ist, repräsentiert durch den Ort, auf den kommunikativ im <Akt des Zeigens> verwiesen wird: das amerikanische Publikum.
- 78 Silver und Ursini interpretieren Lawrences Verhalten als provokante Demonstration einer gefühlten Nicht-Akzeptanz. Diese Nicht-Akzeptanz bewege ihn letztlich dazu, die Belastbarkeit seines eigenen Mythos auf die Probe zu stellen, vgl. Silver/Ursini 1992: 165. Der sukzessive Verlust von Selbstkontrolle münde schließlich im Wahn: «That fact is too hard to face up to.» (ibd.) Auch von Phillips wird diese Szene als der Höhepunkt von Lawrences Realitätsverlust gedeutet. Zwischen der Verehrung von Lawrence und seiner neurotischen Identitätskrise erkennt Phillips einen unmittelbaren Zusammenhang, der in der Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Trugbild und Realität liege, vgl. Phillips 2006: 309; siehe auch Pratley 1974: 153; Williams 2014: 163 f.

Euphorie bemerkt Lawrence jedoch nicht, dass er von einem türkischen Soldaten, der den Anschlag zwischen den Trümmern des Waggons schwer verwundet überlebt hat, zunächst mit einer Pistole anvisiert und schließlich von hinten angeschossen wird (siehe Disc2-Ch.39, 00:13:49). Obwohl Lawrence sofort zu Boden stürzt und sich schmerzverzerrt seine blutende Wunde am Arm hält, scheint ihn die Tatsache, dass er soeben gefährlich verwundet wurde, paradoxerweise nicht vom Glauben abzubringen, unverwundbar und <unantastbar> zu sein. Im Gegenteil: Nachdem er den Schützen lokalisiert hat, stellt er sich schutz- und furchtlos in seine Schusslinie, als stelle für ihn – wie für ein gottgleiches Wesen – das Projektil einer Waffe keine Gefahr dar. Die Möglichkeit, dass ihn der Schütze bei seinen nächsten Schüssen höchst wahrscheinlich nur deshalb verfehlt, weil er bereits selbst stark verwundet und nicht mehr dazu in der Lage ist, zu zielen, zieht Lawrence nicht in Betracht: «Not hurt at all. Didn't you know? They can only kill me with a golden bullet.» (Disc2-Ch.39, 00:17:32) In der Metapher der <goldenen Kugel> zeigt sich Lawrences realitätsferner Größenwahn. Seine Resilienz gegenüber Schmerz (<Not hurt at all>) wird überführt in eine paragöttliche Identität, der die profanen Waffen der Menschen nichts anhaben können. Der Veredelungsprozess der Vergoldung, den eine für Lawrence tödliche Waffe erst durchlaufen müsste, verweist dabei auf die Sphäre des Göttlichen und Übermenschlichen, als deren integralen Bestandteil sich Lawrence selbst begreift – ein Selbstbild, das auch zur Gestaltungslogik der folgenden Kameraeinstellungen avanciert.

Unbeeindruckt von seiner blutenden Wunde am Arm steigt Lawrence abermals auf den Waggon, schreitet mit festen und siegessicheren Schritten über sein Dach und präsentiert sich in der Manier einer heilsbringenden Messiasfigur (Abb. 29). Aus der Perspektive der Kamera steht Lawrence zwischen der Sonne als Lichtquelle und dem Kameraobjektiv, sodass die Lichtaura, die an den Konturen seiner Silhouette verläuft, den Eindruck erzeugt, er selbst sei die Quelle des Lichts – eine optische Täuschung, deren Ikonografie Analogien zu religiösen Ikonen- und Prophetendarstellungen erzeugt: «They think, he's a kind of prophet. / They do or he does?» (Disc2-Ch.42, 00:28:33)⁷⁹

Im Lichte seiner eigenen Selbststilisierung offenbart sich Lawrences ganzer Realitätsverlust. Ein Blick in die Semiotik der Textwelt also zeigt: Mit der ikonografischen Analogie zu einer messiasähnlichen Figur setzt sich ein semiotisches Muster fort, das bereits vor Akaba im Motiv des <walk on water> angeklungen ist und dort die Ordnung der Textwelt bestimmt, wo sie aus der Perspektive des alteritären Raum-

79 Aus der Perspektive der Kamera folgen die jubelnden Soldaten dem Schatten, den Lawrence vom Dach des Waggons auf den Sandboden wirft. Sie folgen einem sprichwörtlichen Schattenbild, einem Trugbild, das Lawrence selbst von sich erzeugt hat. Zu einer vergleichbaren Beobachtung gelangt auch Moraitis: «Framed against the sun, his shadow cast on the sand, and with the crowds rhythmically pronouncing his name, Lawrence assumes a godly dimension.» (Moraitis 2004: 168) In Lawrences «concept of a modern prophet» (ibd.) kulminiere schließlich die Vorstellung von Grenzenlosigkeit und Unfehlbarkeit, die vor allem auch durch die pathetische Aufbereitung des «Lawrence Theme» in all seinen musikalischen Facetten deutlich werde.

29 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrence als Messias
(Disc2-Ch.39, 00:16:00)



konzeptes wahrgenommen wird. Ob in der semiotischen Koaleszenz von Farben und Elementen, dem geschriebenen Wort als Sinnbild einer göttlichen Gestaltungsmacht oder der wandernden Feuersäule, die Lawrence plötzlich glaubt, in der Wüste Sinai entdeckt zu haben – in all diesen Fällen stehen Grenznivellierungen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einer biblisch-religiösen Semantik, die schließlich auch die Semiotik der diegetischen Welt bestimmt und als eine Ordnung ausweist, die sich immer weiter von der Wirklichkeit entfernt. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ist eine Täuschung und birgt die Gefahr, die Wirklichkeit dahinter zu vergessen.

Dass diese Wirklichkeit vielmehr bestimmt ist durch manifeste Grenzen, scheint Lawrence nunmehr vollkommen auszublenden: die Grenzen zwischen «Arabien» und «Europa», die Binnengrenzen Arabiens selbst, die Grenzen des Menschenmöglichen – all sie sind für Lawrence in seinem Weltbild bedeutungslos. Ein Blick in die Tiefenstruktur der Textwelt jedoch zeigt: Hier herrschen Denkmuster, die einem alienen Weltbild entstammen und lediglich zum Zwecke des situativen Vorteils kaschiert, in Wahrheit jedoch nach wie vor ordnungsbildend sind. Ein Beispiel dafür, dass die alienen Denkmuster – bildlich gesprochen – nach wie vor in der Tiefenstruktur der Textwelt schlummern, liefert Auda, als er nach dem siegreichen Überfall auf die türkische Bahnlinie die Idee eines geeinten Arabiens sprichwörtlich über Bord wirft. Obwohl Lawrence und seine «arabische Armee» einen militärischen Sieg errungen haben, sind Auda und seine Stammesmitglieder nicht dazu bereit, für das gemeinsame Ziel eines «geeinten Arabien» weiterhin zusammenzuarbeiten. Nach der ertragreichen Plünderung gehen sie kurzerhand «nach Hause» und stehen für Lawrence und seine Pläne, nach Norden weiterzuziehen, nicht mehr zur Verfügung. Selbst diejenigen, die Lawrence noch weiter nach Damaskus folgen, drohen im Falle einer militärischen Niederlage, in Folge derer sich ihr Zusammenschluss als unrentabel darstellen würde, zu desertieren. (siehe Disc2-Ch.42, 00:28:56)⁸⁰

80 In der Fixierung auf materielle Güter offenbart sich schließlich auch das Unverständnis für Lawrences Idee eines geeinten arabischen Nationalstaates. Audas oberste Priorität besteht darin, aus dem Überfall möglichst prestigeträchtige Wertgegenstände davonzutragen, wobei der tatsächliche materielle Wert dieser Gegenstände sekundär ist. Die Grenze zwischen «mein» und «dein» wird plötzlich wieder relevant, als es um die Frage nach Ressourcenverteilung, Macht und Ansehen geht – eine Grenze, von der Lawrence dachte, sie sei bedeutungslos.

Wie bereits im Gespräch mit Dryden und Allenby wird Lawrence auch hier mit einer Wirklichkeit konfrontiert, in der <Identität> und <Heimat> feste und unverrückbare Größen darstellen. Hinter der Formulierung <go home> verbirgt sich ein Weltbild, in dem Herkunft über Zugehörigkeit bestimmt. Die Grenzen zwischen <mein> und <dein> haben hier eine ordnungsbildende Funktion, wohingegen die Idee einer egalitären Gemeinschaft als eine Raumordnung empfunden wird, die unnatürlich und falsch ist und lediglich dort akzeptiert wird, wo sie situative Vorteile verspricht – eine Wirklichkeit, für die Lawrence jedoch blind und taub ist.

3.3.4 «I thought it was true»: Grenzwiederherstellung im Metaereignis

Mit fortschreitendem Handlungsverlauf erweist sich die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes immer häufiger als ein realitätsfernes Konstrukt. In diesem Konstrukt blendet Lawrence die vielen Störmomente, mit denen er in seinem Umfeld konfrontiert wird, kurzerhand aus. Aus Visionen sind wahnhaftige und fanatische Zerrbilder geworden; aus der Vorstellung von einer grenzenlosen Welt der Freiheit der Größenwahn von Unsterblichkeit und Allmacht.

Mit dem Vorhaben, die unter türkischer Besetzung stehende Stadt <Deraa> zu erobern, gelangt dieser Größenwahn schließlich zu einem irrwitzigen Höhepunkt. Das Motiv vom <walk on water> wird für Lawrence nunmehr explizit zum Handlungsmaßstab: «My friends, who will walk on water with me?» (Disc2-Ch.42, 00:29:37) Obwohl Lawrences Armee nur noch aus 20 Mann besteht, ist er fest davon überzeugt, er selbst könne in der Verkleidung eines Arabers die Eroberung vorbereiten und die unter türkischer Verwaltung stehende Stadt Deraa einnehmen. Als habe er seine erste Begegnung mit Auda und dessen kleinem Sohn vergessen, lässt sich Lawrence nicht davon abbringen, Deraa unter arabischer Identität zu betreten. Die Gefahr, dass er umgehend identifiziert werden könnte, sieht er dabei nicht: «Can you pass for an Arab in an Arab town?» (Disc2-Ch.42, 00:30:24) Selbst die mehrfachen und eindringlichen Warnungen von Ali («madness» (Disc2-Ch.42, 00:30:39)) veranlassen ihn nicht dazu, sein Vorhaben zu überdenken und sein Selbstbild zu hinterfragen. Im Gegenteil: «Do you not see how they look at you? / Peace, Ali, I am invisible.» (Disc2-Ch.42, 00:31:03) Hinter der sprichwörtlichen Formulierung <I am invisible> verbirgt sich in diesem Fall die tatsächliche Überzeugung, unsichtbar zu sein – eine Überzeugung, mit der sich Lawrence in unmittelbare Gefahr begibt, als er gemeinsam mit Ali durch die Straßen von Deraa <spaziert>.

Ungeschützt und provokant auffällig läuft Lawrence in der Mitte einer stark frequentierten Straße. Er bemerkt nicht, dass seine <Verkleidung> bereits von einigen irritiert bemerkt wurde und wird schließlich beinahe von dem vorüberfahrenden Auto des türkischen Stadtkommandanten erfasst, das erst im letzten Moment hupend auf sich aufmerksam macht (siehe Disc2-Ch.42, 00:30:36) – eine sinnbildlich <letzte Warnung> vor der nicht nur physischen Kollision mit dem Auto, sondern – im übertra-

genen Sinne – auch der strukturellen Kollision seines Weltbildes mit der Realität. Lawrence jedoch zeigt sich unbeeindruckt von dieser Realität. Unbeirrt und gedanklich versunken in seine Vision von Unsterblichkeit und Unantastbarkeit tänzelt Lawrence weiter inmitten der Straße, blind und taub für das, was um ihn herum stattfindet, und verblendet von dem, was sich in ihm selbst befindet. Als er schließlich an eine Pfütze gelangt, die sich in einem Schlagloch der unbefestigten Straßenoberfläche gebildet hat, vollzieht sich aus der Perspektive des Zuschauers ein nahezu bizarres Schauspiel. In exzentrischer Manier durchschreitet Lawrence mit bedeutungsschweren Tritten die Pfütze, lacht selbstzufrieden und siegessicher über sich und seine vermeintliche Allmacht und verleiht damit jenem Selbstbild Ausdruck, das er kurz vor Deraa noch als Argument für die eigene Unsterblichkeit angeführt hat: «Who will walk on water with me?» Aus einer sprachlichen Metapher wird Realität; und das, was lediglich der Idee nach eine Grenznivellierung symbolisiert, wird hier bruchlos in Wirklichkeit übertragen. Dass der biblisch prätextuelle See Genezareth, auf den die Metapher «walk on water» referiert, hier eine von Sand getrübe Wasserlache ist, nimmt Lawrence dabei nicht zur Kenntnis – eine Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, die bei den Zuschauern einen bitter ironischen Eindruck hinterlässt.⁸¹

Was auf der einen Seite den Höhepunkt einer Fantasie darstellt, in der Lawrence zum grenzenlosen Agitator mit paragöttlicher Identität avanciert, beschreibt auf der anderen Seite gleichzeitig auch ihren Untergang. In Deraa wird Lawrences Vision mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die Idee einer grenzenlosen Welt kollidiert mit der Tatsache, dass Grenzen im Gegenteil strukturbildend sind, missbraucht werden für Unterdrückung, Abgrenzung und Machtausübung. Wo Lawrence selbst glaubte, in Deraa nicht als Europäer identifiziert werden zu können und damit nicht nur sinnbildlich, sondern auch faktisch die Grenzen seiner Physis überwunden zu haben, werden ihm genau diese Grenzen in Deraa zum Verhängnis. Wie bereits Auda damals identifiziert ihn auch nun der türkische Statthalter an seiner hellen Hautfarbe als Fremden, dessen andersartiges Erscheinungsbild auf ihn nicht nur faszinierend, sondern vor allem auch sexuell anziehend wirkt.

Im angedeuteten Akt der Vergewaltigung findet aus strukturaler Perspektive schließlich eine mehrfache Grenzwiederherstellung statt, die sich nicht nur auf die Grenze zwischen Macht und Ohnmacht, sondern auch die – hier im Phänotypen symbolisierte – Grenze zwischen «Arabien» und «Europa», zwischen Wunsch und Realität bezieht.⁸²

81 Siehe auch Silver/Ursini 1992: 165.

82 Die Interpretation von der Vergewaltigung ist allerdings nicht unumstritten. Pratley beispielsweise umschreibt Lawrences Folter durch den türkischen Stadtkommandanten mit den Worten «savagely beaten» (Pratley 1974: 148) und lässt damit eine sexuelle Komponente außen vor. Nichtsdestoweniger scheint gerade diese sexuelle Komponente aber angelegt: Die vielen Close Ups von Lawrences bleicher Haut signalisieren den Modus einer ästhetisierenden (Körper-)Wahrnehmung, der Lawrence hier förmlich schutzlos ausgeliefert ist. Aus der Grenznivellierung wird eine traumatische Erfahrung. Auch Williams folgt dieser Interpretation und begründet ihre Deutung mit einer aufschlussreichen Analyse der Nähe- und Distanzverhältnisse innerhalb dieser Sequenz, siehe Williams 2014: 164.

Die Erfahrung von Ohnmacht illustriert eine jähe Desillusionierung, enttarnt Lawrences Selbstbild als ein Trugbild, sein Raumkonzept als eine realitätsferne Vision. Nach seiner Vergewaltigung erlebt der Zuschauer Lawrence als einen gebrochenen und zutiefst gedemütigten Mann, der resigniert und beinahe lethargisch sein eigenes Scheitern erduldet: «Sleep, eat. You have a body, like other men.» (Disc2-Ch.45, 00:39:03) Die Gedankenfigur der Grenze speist sich nunmehr wieder aus der Vorstellung einer natürlichen und seiensgemäßen Ordnung, die zwar kurzfristig gestört werden kann, im Grunde ihres Wesens jedoch unberührt bleibt. Mit dem sorgenvoll mahnenden Worten <sleep, eat> referiert Ali auf die Grenze des Menschenmöglichen, die sich hier als eine Grenze zwischen Leben und Tod darstellt – eine Grenze, die nunmehr auch Lawrence zu akzeptieren scheint und mit seinem sprachlich markierten Einlenken ein Weltbild adaptiert, in dem Grenzen die Funktion von manifesten Trennlinien übernehmen. Lawrence sieht ein: Ihr Überschreiten ist ein normatives Verbot und derjenige, der dieses Verbot missachtet, wird bestraft. «You were right» ist daher nicht nur das Eingeständnis in der konkreten Situation, sondern auch die Dokumentation ganz grundsätzlicher Einsicht: «Oh, I've learned all right.» (Disc2-Ch.46, 00:40:07) oder mit Moraitis' Worten: «Lawrence's realisation of his humility and his ordinariness.»⁸³

Raumsemantisch betrachtet bedeutet diese sprachlich markierte Einsicht einen <Change of state> und die schlagartige Wiederherstellung von Grenzen, deren Verlauf Lawrence in seinem Weltbild einst für bedeutungslos hielt. Dieses Weltbild korrigiert Lawrence nunmehr in sein Gegenteil, adaptiert die sprachlichen Muster einer alienen Weltordnung und distanziert sich von der Vorstellung, er allein könne über die Grenzen seines Handelns bestimmen. Die Erfahrung in Deraa hat ihm gezeigt: Weder ist er ein Mitglied des arabischen Kulturraumes («I'm not the Arab revolt, Ali. I'm not even Arab» (Disc2-Ch.46, 00:40:28)) noch hat er Einfluss auf das, was sich <Identität> nennt: «I've come to the end of my self, I suppose.» (Disc2-Ch.46, 00:40:24) Das <Ende> versinnbildlicht eine manifeste, unüberwindbare Grenze. Dabei übernimmt die Grenze die Funktion einer terminierenden und strukturbildenden Entität, die nicht etwa wie der Horizont zwei Bereiche voneinander trennt, sondern einen Bereich in der Abgrenzung zum <Nichts> definiert. Der Bereich, der durch <Anfang> und <Ende> begrenzt wird, ist alternativlos, weil weder vor dem Anfang noch nach dem Ende ein anderer Bereich existiert.⁸⁴ Hinter der Architektur vom <Ende>

83 Moraitis 2004: 169. Die Interpretation der <Deraa-Episode> ist in der Forschung weitgehend unumstritten. Sie erfülle die Funktion eines Wendepunktes, bei dem Lawrence in der Erfahrung von Ohnmacht mit den Grenzen seiner Verletzbarkeit konfrontiert werde, vgl. Phillips 2006: 309f.; Brauerhoch 2008: 68; Pratley 1974: 148. Die Beobachtung, dass es sich dabei um eine Form der Desillusionierung handelt, stützt die im Rahmen dieser Arbeit entwickelte These, dass auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes zunehmend häufig und deutlich als eine Illusion verhandelt wird.

84 Diese Auffassung von «end» teilt auch Pratley, wenn er im gleichen Zusammenhang von «limit» spricht (Pratley 1974: 158).

verbirgt sich folglich auch die Überzeugung, dass Identität alternativlos ist: «A man can be whatever he wants. You said. / I'm sorry. I thought it was true.» (Disc2-Ch.46, 00:40:32) Kurzum: Lawrences Vision von Transnationalität, Alterisierung und Hybridität ist in Konkurrenz zum alienen Raumkonzept und seinem Verständnis von Grenzen gescheitert. Grenzen und Räume sind in diesem Weltbild keine Konstrukte, sondern Tatsachen: «That's me. And there's nothing I can do about it. [...] This is the stuff that decides what he wants.» (Disc2-Ch.46, 00:40:42) Sie unterscheiden zwischen <innen> und <außen>, zwischen <eigen> und <fremd>, bestimmen über Macht und Machtverhältnisse, legitimieren Unterdrückung, Gewalt und Missbrauch.

Mit Lawrences Scheitern <reaktivieren> sich folglich schlagartig die Grenzverläufe des alienen Raumkonzeptes. Im Gegensatz dazu entpuppt sich die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes als ein perspektivabhängiges und letztlich nicht tragfähiges Konstrukt, dessen Grenzverläufe mit denen der Realität nicht übereinstimmen. Der <Change of state> muss in dieser Hinsicht also als ein grundlegender struktureller Eingriff in die Raumstruktur der Textwelt beurteilt werden, vor dessen Hintergrund die konflikttragende Grenze zwischen den beiden Raumkonzepten verschwindet und das aliene Raumkonzept die absolute epistemische Deutungshoheit über die diegetische Welt gewinnt. Die Ordnung der Textwelt präsentiert sich nunmehr aus der Logik einer alienen Bedeutungszuschreibung, die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes hingegen hat sich als unwirklich und falsch erwiesen. Mit dem Resultat dieser Neuordnung entspricht der strukturverändernde Eingriff des <Change of state> der Definition vom <Metaereignis>, bei dem nicht nur eine strukturell relevante Grenze überschritten, sondern mit dieser Grenzüberschreitung auch ein strukturverändernder Eingriff in die Raumordnung der Textwelt vorgenommen wird: Der Konflikt zwischen Alterität und Alienität scheint entschieden, weil es keine Figur mehr gibt, die ein alteritäres Weltbild vertritt und dieses Weltbild gegenüber seinem Alternativentwurf rechtfertigt – vorerst zumindest.

Einen wichtigen Hinweis darauf, dass mit Lawrences <Change of state> auch die Umstrukturierung der Textwelt in Verbindung steht, liefert Lawrence selbst, als er kurz nach seinem Aufenthalt in Deraa Ali davon unterrichtet, nach Jerusalem aufbrechen zu wollen. Resigniert und verbittert verwirft Lawrence seine Pläne von einem arabischen Aufstand gegen die Türken und bittet Ali darum, ihm für seine Rückreise ein wärmendes Lammfell zu überlassen. Ali hingegen, der Lawrences plötzlichen Sinneswandel nicht nachvollziehen kann, weigert sich, die Idee von einem geeinten Arabien einfach aufzugeben, so wie er sich auch weigert, Lawrence ein verunreinigtes Lammfell zu überlassen: «But it is not clean.» (Disc2-Ch.46, 00:41:51) Mit der Attribuierung <clean> wird eine Bedeutungsebene aniziert, die im Film bereits mehrfach markiert wurde. Diese Bedeutungsebene steht rhetorisch in enger Verbindung zum alteritären Weltbild und wurde selbst von Lawrence einmal explizit für die Beschreibung eines grenzenlosen Gestaltungsraumes genutzt: «What attracts you to the desert, personally / It's clean.» (Disc2-Ch.40, 00:19:16) Die

mit <clean> verbundene Idee der Reinheit rekurriert also auf eine Bedeutungsebene, die den Zustand <Weiß> als Sinnbild für eine alteritäre Raumordnung einsetzt. Begonnen beim Bild vom <weißen, unbeschriebenen Blatt Papier>, für das Lawrence den arabischen Raum einst gehalten hat, bis hin zu seinem perlweißen Gewand eines Sherif, das ihm nach der Rettung Gasims feierlich als Zeichen der Mitgliedschaft verliehen wurde – Visionen einer alteritären Weltordnung, die für Lawrence ihren Wert und Geltungsanspruch nun allerdings verloren haben. Mit Lawrences Einsicht in die Grenzen seines Handelns hat sich auch sein Wahrnehmungsfokus verschoben: «No, but it's warm.» (Disc2-Ch.46, 00:41:54) Dieser Wahrnehmungsfokus richtet sich nicht mehr an ideologischer und symbolischer Bedeutung aus, sondern an pragmatischer Zweckmäßigkeit.

Hinter der unausgesprochenen Bedeutungsverschiebung von <clean> zu <warm> verbirgt sich also auch eine bedeutungstragende Umstrukturierung der Textwelt. Bei dieser Umstrukturierung hat die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ihren Gültigkeitsanspruch verloren und an die des alienen Raumkonzeptes abgetreten: «Well, any man is what I am.» (Disc2-Ch.46, 00:41:17) Mit dem Entschluss, nach Jerusalem zurückzukehren, um Allenby dort um die Rückstufung in den niedrigen Offiziersdienst zu bitten, steht also eine flächendeckende Wiedereinberufung von Grenzen in Verbindung. An diesen Grenzen entscheidet sich schlussendlich auch Identität: «And let me go back to mine.» (Disc2-Ch.46, 00:42:09) Lawrences Rückkehr in seinen soziodemografischen Heimatraum impliziert also gleichzeitig auch eine Art Rückbesinnung auf die darin geteilten Normvorstellungen, die somit zum konstitutiven Bestandteil für sein Heimatkonzept werden. Damit wird nicht nur der Denkfigur von <Wahlheimat> eine Absage erteilt, sondern auch der Idee von aktiver Mitbestimmung und Konstruktion von Heimaträumen – eine Vorstellung, mit der Lawrence vollständig in der Logik des alienen Raumkonzeptes aufgeht und sich als ein integrales Mitglied der westlichen Hemisphäre versteht: «The truth is, I'm an ordinary man.» (Disc2-Ch.48, 00:46:25)

Bei seiner <Heimkehr> in diese Hemisphäre jedoch muss Lawrence feststellen, dass eine einfache Rücksemantisierung dergestalt nicht möglich ist. Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes ist, strukturell betrachtet, nicht mehr die, die er damals in Kairo zurückgelassen hat. Was sich bereits in Gestalt von <Pseudo-Alterität> strukturell abgezeichnet hat, gewinnt nunmehr für Lawrence unmittelbare Bedeutung. Die Textwelt hat sich – zumindest an ihrer Oberfläche – in Folge von Alterisierung und Grenznivellierung verändert, zumindest dort, wo diese Veränderung situativen Vorteil verspricht. Lawrence ist in den Augen seiner Mitmenschen nunmehr ein außergewöhnlicher Mensch – ein außergewöhnlicher Mensch, der aber vor allem auch ein nutzbringender Akteur im Kontext des arabischen Aufstandes ist und mit seinem Handeln unbemerkt und unwillentlich der britischen Interessenspolitik Vorschub geleistet hat: «You're the most extraordinary man I ever met.» (Disc2-Ch.48, 00:48:50) Die Grenzen, die zu Beginn noch die Ordnung des alienen

Raumkonzeptes konstituiert haben, sind dort, wo sie dem Zweck eines geopolitischen Vorteils unterstellt werden können, nivelliert. Hinter den sprachlich-lexikalischen Antonymen <ordinary> und <extraordinary> entfaltet sich schließlich auch die Tragik einer Figur, deren größte Bemühung es war, als das betrachtet zu werden, was sie nun nicht mehr sein mag. Grenzen, die Lawrence nunmehr bereit ist, zu akzeptieren, existieren nicht mehr bzw. sind nicht mehr ordnungsbildend, weil man in ihrer Nivellierung eine politische Zweckmäßigkeit erkannt hat. Mit dem Begriff <ordinary> nimmt Lawrence auf ein Normkonzept Bezug, das der Vergangenheit angehört und von einem anderen (<extraordinary>) dergestalt abgelöst wurde, dass Grenzen mit dem Ziel der eigenen Herrschaftssicherung – vorerst zumindest – nivelliert wurden.⁸⁵

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung bewirkt Lawrences <Change of state> also einen Eingriff in die Textwelt in doppelter Hinsicht: Zum Ersten wird die Raumordnung des alienen Raumkonzeptes in den Status der epistemischen Deutungshoheit versetzt. Zum Zweiten – und hierin besteht die Tragik von Lawrence – führt diese epistemische Deutungshoheit auch dazu, dass sich Grenzen oberflächlich verschieben. Weil Lawrence nicht mehr für den gehalten wird, als der er damals abgereist war, ist auch die Ordnung des alienen Raumkonzeptes nicht mehr diejenige, die Lawrence mit seiner Abreise damals verlassen hat. Oder anders: Wo er damals als der strukturelle Außenseiter gemieden und belächelt wurde, wird er nun als Held gefeiert und zur Machtexpansion Großbritanniens im arabischen Raum instrumentalisiert. Wie ein albraumhaftes Déjà-vu inszeniert sich hier also abermals eine Diskrepanz zwischen Selbstsicht und Fremdsicht, zwischen Wunsch und Realität – die bittere Ironie der Geschichte, bei der Lawrences Einsicht schlicht und ergreifend zu spät kommt. Nun ist Lawrence es, in dessen Weltbild Grenzen manifest und unverrückbar sind, an deren Verlauf sich Zugehörigkeit entscheidet und deren Verteidigung auch den Einsatz von Gewalt rechtfertigt.

Einen wichtigen Hinweis auf diesen sprichwörtlichen <Sinneswandel> liefert Lawrences Ritt nach Damaskus, auf dem er den Angriff auf eine bereits geschlagene türkische Armeeabteilung befiehlt. In Missachtung der Genfer Konvention fordern

85 Diese Beobachtung treffen auch Silver und Ursini, wenngleich sie ihr keine weitere Bedeutung für die Struktur der Erzählung zusprechen: «But when he tries to back away, to retreat into this aspect of himself – <The truth is I'm just an ordinary man> – primal elements contradict him.» (Silver/Ursini 1992: 165) Die Feststellung, dass die Soldaten in Kairo nunmehr grüne Uniformen tragen und Lawrence im Vergleich zu ihnen mit seiner braun-beigen Uniform abermals randständig wirkt, könne als Hinweis auf eine grundsätzliche Veränderung gedeutet werden, die Lawrence seine Rückkehr in alte Strukturen verwehrt. Dieser Umstand treibe ihn schlussendlich in den Wahnsinn, der im Massaker an der türkischen Armeeabteilung auf dem Weg nach Damaskus seinen Höhepunkt finde, vgl. ibd.: 166. Auch Moraitis bemerkt zu der abermaligen <Nicht-Passung> von Lawrence: «[...] he does not really fit in with his immediate surroundings» (Moraitis 2004: 170) und Phillips beschreibt die Tragik des Protagonisten wie folgt: «Lawrence's tragedy, like that of Colonel Nicholson, lies in his being robbed of the dignity that might have accompanied an honorable defeat by the fatal flaws in his character that have been exposed by the crises he has faced.» (Phillips 2006: 311).

Lawrences ‹Soldaten› lautstark und blutrünstig den Vergeltungsschlag, einen Ra-
cheakt gegen den generalisierten Feind: ‹No prisoners!› (Disc2-Ch.52, 00:58:01)
Ungeachtet der Tatsache, dass es sich hier um eine militärisch bereits geschla-
gene Abteilung handelt, der zudem auch Schwerverwundete angehören, befiehlt
Lawrence den Angriff – eine Entscheidung, die aus strategisch-taktischen Gesichts-
punkten nicht nachvollziehbar ist und im Gegenteil sogar eine grundlose Gefähr-
dung und Ressourcenverschwendung bedeutet. Sie entspringt einem Weltbild, in
dem der Andere a priori der Feind ist und allein seine Herkunft oder Nationalität
dazu berechtigt, zu morden – einem Weltbild, in dem Grenzen anonym sind und
der Feind potenziell überall ist. Einzig und allein Ali, der einst selbst von diesem
Weltbild überzeugt war, scheint zu begreifen, dass hier nicht allein ein brutales und
sinnloses Blutvergießen stattfindet, sondern sinnbildlich auch eine Idee zugrunde
geht, unter der ‹Arabien› eine vereinte und friedvolle Gemeinschaft werden kann:
‹Damascus, Lawrence! Damascus!› (Disc2-Ch.52, 00:57:59)⁸⁶

Für diese Interpretation spricht ebenso die Beobachtung, dass sich der Überfall
auf die türkische Truppe als eine Spiegelsequenz lesen lässt, die auch in der For-
schung vielerorts als ikonografischer Kontrast gedeutet wird.⁸⁷ Blutverschmiert und
beschmutzt von der unmenschlichen und grausamen Tat, die er soeben begangen
hat, lehnt Lawrence nach dem Überfall erschöpft an einem Planwagen. Mit seinem
Blick in die ebenfalls blutverschmierte Klinge seines Dolches (Abb. 30) verweist die
Einstellung auf ein Motiv, das bereits zu einem früheren Zeitpunkt der filmischen
Erzählung, nämlich nach der Rettung von Gasim thematisiert wurde, dort allerdings
noch im Zeichen von Identitätsfindung und Heimat stand. Damals blickte Lawrence
in der reinweißen Tracht eines Sherifs in die blankpolierte Klinge seines Dolches,
überzeugt davon, als Mitglied der Harith akzeptiert zu sein und in ‹Arabien› seine
neue Heimat gefunden zu haben (Abb. 31). Der gleiche Blick in die gleiche Klinge sei-
nes Dolches allerdings zeigt ihm nun, was aus dieser Vision geworden ist. Wie das
Sherif-Gewand einer Verkleidung glich, wirkt nun das Blut auf seinem Gesicht wie
eine bizarre und makabre Maskerade. Unter dieser Maskerade kollidieren einstige
Visionen mit bitterer Realität, so wie Lawrence selbst im einen Moment voller Wut,

86 Selbst auf die wiederholte und eindringliche Aufforderung von Ali, das Gefecht abzubrechen (‹It's
enough, Lawrence! Enough!› (Disc 2-Ch.52, 01:01:16)) zeigt Lawrence keine Reaktion. Im Gegen-
teil: Verwirrt, erschrocken und angstvoll blickt er in Alis Gesicht und ergreift panisch die Flucht.
Ali verkörpert hier eine Art ‹Alter Ego›, das Lawrence mit einem Weltbild konfrontiert, für dessen
Missachtung er damals Ali zutiefst verurteilt hat. Nun ist er es, der daran erinnert werden muss,
dass Mord und Totschlag keine legitimen Mittel darstellen, Grenzen auszuloten.

87 Siehe hierzu beispielsweise Silver/Ursini 1992: 166f.; Phillips 2006: 311f.; Brauerhoch 2008: 68f.;
Santas 2012: 44. Als ein Symbol für den unkontrollierten Ausbruch von Wahnsinn deuten Silver
und Ursini sowie Williams die immer wieder aufreißenden, blutenden Wunden an Lawrences
Rücken, die er von der Folter in Deraa davongetragen hat. Wie ein Stigma bahnen sie sich mit zu-
nehmender Erregung ihren Weg nach außen und seien damit ein Symbol für das, was in Lawrence
als Trauma nach außen dringe und seine Handlungen bestimme, vgl. Silver/Ursini 1992: 167f.;
Williams 2014: 165.

30 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrences Spiegelbild I
(Disc2-Ch.52, 01:02:08)



31 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrences Spiegelbild II
(Disc1-Ch.24, 01:24:15)



Schmerz und Verzweiflung ist, im anderen Moment plötzlich ekstatisch und euphorisch. Im unkontrollierten Grenzgang zwischen widersprüchlichen Gefühlen zeigt sich Lawrences krankhafte Selbstwahrnehmung, in der Anspruch und Wirklichkeit diametral verschieden sind. Der Anblick des eigenen Spiegelbildes hat das, was einst sinnbildlich mit dem weißen Gewand eines Sherifs in Verbindung stand, als Trugbild enttarnt: «Lawrence, only two kinds of creature get fun in the desert: Bedouins and gods, and you're neither.» (Disc1-Ch. 6, 00:16:42) – eine Einsicht, derer sich nun auch Lawrence beim Anblick seines Spiegelbildes schmerzhaft beugen muss.⁸⁸

Aus der semiotischen Analogie dieser beiden Szenen geht damit hervor, dass sich Lawrences Weltbild grundlegend verändert hat, so wie auch Lawrence selbst – sogar im pathologischen Sinne – «ein anderer» geworden ist. Was Santas als «collaps»⁸⁹ betitelt, kann aus struktural-semiotischer Perspektive als eine Verschiebung von «Bedeutung» klassifiziert werden: Wo früher die unhinterfragte Überzeugung herrschte, dass Grenzen zwischen «eigen» und «fremd» bedeutungslos sind, gilt nun

88 Der Zustand «Weiß» impliziert überdies eine religiöse Bedeutungsdimension, die auch in dieser Szene deutlich mitschwingt. Beim Anblick seines Spiegelbildes erkennt Lawrence das durch «Blut» symbolisierte «Auf-Sich-Laden» von Schuld. Die von der Kamera mehrmals thematisierten weißen Lämmer, die von der türkischen Abteilung mitgeführt wurden und die einzig Überlebenden des Blutbades sind, sind demgegenüber als ein Kontrastsymbol zu deuten, das auf die Idee des alttestamentarischen Opferlammes zurückzuführen ist. So wie das Opferlamm symbolisch für die Sünden eines anderen geschlachtet wird, hat auch Lawrence den Angriff auf die türkische Abteilung als Racheakt missbraucht, der eigentlich einem anderen galt: sich selbst.

89 Santas 2012: 44.

das Gebot vom immer fremden Anderen. Grenzen übernehmen wieder die Funktion strukturbildender Trennlinien, unterscheiden zwischen «Freund» und «Feind» und konstituieren eine Ordnung, deren Erhalt selbst Mord und Totschlag legitimiert – ein Weltbild, das schließlich auch die Semiotik der Textwelt wieder dominiert. Was sich bereits in der Bedeutungsverschiebung der Attribute «clean» und «warm» abgezeichnet hat und auch in der Entwicklung von «perlweiß» zu «blutrot» angeklungen ist, setzt sich semiotisch bei der Eroberung von Damaskus fort.⁹⁰ Ein eindrückliches Beispiel hierfür liefert die von Lawrences einberufenen «Parlamentssitzung», ihr Verlauf und vor allem: ihr Scheitern. Wo Lawrence auf der einen Seite sichtlich darum bemüht ist, ein konstruktives Gespräch unter der Einhaltung von Gesprächsregeln und zum Ziele eines konsensfähigen Beschlusses anzuleiten, stößt dieses Vorhaben auf der anderen Seite auf Unverständnis und Widerstand. Die Idee von einem gemeinsamen politischen Projekt, bei dem jeder zugunsten des Gemeinwesens von seinen persönlichen Ansprüchen, Rechten und Bedürfnissen zurücktritt, ist mit dem Weltbild der Gesprächsteilnehmer nicht vereinbar. Hier zeigt sich abermals: «Alterität», wie sie Lawrence kurzzeitig meinte, erschaffen zu können, bedeutet lediglich «Pseudo-Alterität», bei der Differenzen nur zugunsten der situativen Vorteilmahme geduldet, in Tat und Wahrheit jedoch niemals abgebaut und einem gemeinsamen Referenzrahmen verschrieben wurden. Die Idee eines geeinten Arabiens ist für die Araber selbst nur ein Vorwand, ein Vehikel zur situativen Machtexpansion. Ohne den situativen Vorteil hingegen, ist diese Idee bedeutungslos.

Beispielhaft hierfür ist der Streit um die Leitung des Wasserwerkes. Die Ressource «Wasser» wird im arabischen Raum als ein bedeutendes Kapital gehandelt, das nicht nur mit Leben bzw. Überleben, sondern darüber hinaus auch mit Ansehen und Handlungsmacht verbunden ist («this water is wasted.» (Disc1-Ch.19, 01:03:20)). Entgegen aller rationalen Einwände und Argumente ist es den Arabern das einzige Anliegen, die Kontrolle über das Wasserwerk der Stadt zu besitzen, über die schließlich auch ein heftiger Streit unter den einzelnen Stammesführern entbrennt. Dieser Streit speist sich aus gegenseitigen Schuldzuweisungen, prototypischen und stereotypen Fremdzuschreibungen und einem generellen Misstrauen gegenüber den Anderen. Selbst Lawrence gelingt es nicht, diesen Streit beizulegen, zu vermitteln oder Verständnis für die Gegenseite zu erwirken. Besonders eindrucksvoll offenbart sich diese Handlungssohnmacht, als Auda wutentbrannt die Plenartafel besteigt und dabei Lawrences schriftliche Aufzeichnungen und Pläne im wahrsten Sinne des Wortes mit Füßen tritt (Abb. 32).

90 Eine mit Blick auf den Entstehungskontext des Films durchaus interessante Beobachtung trifft Brauerhoch, wenn sie in Lawrences entsetztem Blick die Desillusionierung einer ganzen Generation erkennt, die mit der Realität des Krieges von ihrem ursprünglichen Traum des siegreichen Helden jäh enttäuscht wurde. Der männliche Blick, der sich sonst immer auf Frauen richtete, werde hier abgelöst vom Blick der bitteren Erkenntnis, in der widersprüchliche Emotionen wie Trauer, Wut, Lust und Schmerz krankhaft aufeinander bezogen würden, vgl. Brauerhoch 2008: 68.

32 LAWRENCE OF ARABIA:
Auda tritt Lawrences
Pläne mit Füßen
(Disc2-Ch. 53, 01:06:54)



Gegenüber den Ressentiments und Revolten unter den einzelnen Stämmen ist Lawrence schließlich ohnmächtig – eine Erkenntnis, der Lawrence impulsiv und wutentbrannt Ausdruck verleiht, als er mehrfach mit seinem Revolver auf die Plenartafel schlägt. Gleichwohl die Schläge seines Revolvers sichtbar bleibende Eindrücke in der Lackoberfläche der Tafel hinterlassen (siehe Disc2-Ch.53, 01:06:58), hinterlassen sie doch keinen Eindruck in den Köpfen der Gesprächsteilnehmer. Weder gelingt es ihm, eine Einigung unter den Stammesanzführern herbeizuführen, noch sie dazu zu bewegen, bis zum nächsten Tag in Damaskus zu bleiben – eine unverkennbare Dokumentation von Handlungsohnmacht, mit der seine Vision eines geeinten und grenzenlosen Arabiens als ein gescheitertes Projekt deklariert wird.

Ein Blick in die Ordnung der Textwelt zeigt also schließlich: Die Ergebnisse von Grenznivellierung und Alterisierung entpuppen sich als reversibel. Die «Pseudo-Alterität», unter der sich die Textwelt zeitweise präsentiert hat, erweist sich als Trugbild; ein Trugbild, das sich in dem Moment vollständig offenbart, als es um die Frage nach Macht und Besitz geht. Dort, wo man den Anderen zum Zwecke des eigenen Machterhalts instrumentalisieren konnte, waren Grenzen kurzzeitig bedeutungslos. Nun jedoch, da sich der Andere als «unnützlich» erweist, treten umgekehrt auch Grenzen wieder in Kraft. Als deutlich wird, dass das «arabische Parlament» keine konsensfähigen Beschlüsse verabschieden kann, besetzt die britische Armee kurzerhand die Stadt und übernimmt ihre Leitung. Die Araber ziehen sich aus Damaskus zurück, in der festen Überzeugung, weder jetzt noch in Zukunft zum Zwecke eines ideellen Gemeinwesens kooperieren zu wollen. Die Verbindung zwischen britischen Interessen und arabischen Freiheitsbestrebungen bestand lediglich solange, wie beide Parteien ihre situativen Vorteile sahen und meinten, den jeweils anderen für die eigenen Interessen instrumentalisieren zu können. Dieses «Zweckbündnis» wird in Damaskus schließlich von beiden Seiten aufgekündigt und die Ordnung der Textwelt untersteht wieder dem Paradigma vom immer fremden Anderen.⁹¹

91 Im Kontext der einschlägigen Forschung wird die «Damaskus-Episode» vergleichsweise randseitig oder gar nicht besprochen. Einzig und allein Pratley benennt ihre Funktion mit den Worten «collapse of Lawrence's dream» (Pratley 1974: 151).

Einen Hinweis darauf, dass mit der Damaskus-Episode nicht nur inhaltliche und interessenspolitische, sondern vor allem auch strukturelle Grenzen wiederhergestellt werden, die eine ordnungsbildende Funktion für die Struktur der Textwelt übernehmen, liefert ein Blick in ihre Semiotik. Als Lawrence das türkische Lazarett besucht und dort zum ersten Mal unmittelbar mit den katastrophalen Auswirkungen seiner Stadtbefreiung konfrontiert wird, muss er entsetzt mit ansehen, wie zum Teil schwer verwundete Soldaten unter der brennenden Sonne qualvoll verdursten. Erschüttert über diesen Anblick, für den er – so meint man seiner Mimik zu entnehmen – sich selbst verantwortlich macht, eilt er zu einem nahegelegenen Wasserhahn, um dort Wasser in einen Krug abzufüllen. Aus dem Hahn jedoch fließt kein einziger Tropfen (siehe Disc 2-Ch.54, 01:15:15) – ein Motiv, das sich unter semiotischen Gesichtspunkten in einer langen Reihe sukzessiver und immer wieder stattfindender Grenzwiederherstellungen deuten lässt, in denen die Elementar-Semiotik von <Sand> und <Wasser> nun wieder in eine aliene Ordnung überführt wird. Aus der Perspektive der Textwelt bedeutet das schließlich auch: Die Grenzen, die strukturell zwischen den disjunkten Teilräumen <Europa> und <Arabien> nivelliert wurden, werden hier wieder normbildend eingesetzt. Sie determinieren die Wüste als einen Ort, der sich über die Negation all jener Attribute auszeichnet, die für den Raum <Europa> wiederum konstitutiv sind. In einer motivischen Analogie zu Drydens Warnung («It's a burning fiery furnace») erweist sich die Wüste als lebensfeindlich. In ihr gibt es weder Wasser noch Zivilisation, geschweige denn den Wunsch nach einem gemeinschaftlichen Miteinander.⁹²

Die Nivellierung von Grenzen wird damit zum Trugbild, inhaltlich und semiotisch. Lawrence ist nicht dazu in der Lage, Differenzen zu überbrücken, weder die Grenzen in den Köpfen der Menschen noch die semiotischen Grenzen der Textwelt. Beide erweisen sich spätestens hier in Damaskus als manifest und unverrückbar. Wie in den Farbtöpfen in Kairo werden die Farben <Blau> und <Gelb>, die Elemente <Wasser> und <Sand> wieder zu Gegensätzen, so wie auch Verbündete wieder zu Rivalen werden. <Alterität> hingegen war hier ein Konstrukt, ein rhetorisches Mittel zum politischen Zweck.

Mit dieser Wiederherstellung von Grenzen sind die Ergebnisse der verschiedenen Alterisierungsphasen durch ihre strukturelle Gegenbewegung vollständig aufgehoben. Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes hat sich als deutungsmächtig und durchsetzungsstark erwiesen. Dabei bestimmt die Kultursemantik der Alienität nicht nur über die topografischen, kulturellen und sprachlichen Grenzen, die von den Figuren im Kontext ihres Weltbildes für <natürlich> gehalten werden, sondern auch über die semiotischen Grenzen der Textwelt. Getreu dem Motto des <immer fremden Anderen> erfüllen differente Elemente wieder die Funktion

92 Die Wüste wird hier zu einem Ort der Ödnis, der Denkfigur der vitalen Oase wird hingegen eine Absage erteilt, siehe Lindemann 2000: 168.

33 LAWRENCE OF ARABIA:
Lawrences Abzug
aus der Wüste
(Disc2-Ch. 55, 01:21:28)



unauflösbarer Widersprüche und konstituieren eine Grenze, die manifest und unverrückbar ist.

Dass es sich hierbei um eine irreversible Rückführung in eine Ordnung handelt, in der sich die Logik des alienen Raumkonzeptes als epistemische Deutungshoheit über die Textwelt durchgesetzt hat, zeigt besonders auch die letzte Einstellung des Filmes: In einem Rolls-Royce wird Lawrence aus Damaskus zum Hafen an die Küste gefahren, von wo aus er wieder nach Großbritannien übersetzen wird. Im Kontrast zu den passierenden Kamelen am Straßenrand verweist das typisch europäische Personentransportmittel «Automobil» auf die strukturelle Zugehörigkeit seiner Insassen. Gedanklich scheint sich Lawrence bereits vom arabischen Raum und all dem, was er einst selbst in ihm gesehen hat, verabschiedet zu haben. Dass er hinter der verstaubten Frontscheibe des Automobils nur noch schemenhaft zu erkennen ist, verweist dabei auf einen gescheiterten Versuch der Identitätsfindung (Abb. 33).⁹³ Identität bedeutet – verkürzt gesprochen – die Herausbildung charakteristischer Alleinstellungsmerkmale, aus denen sich das spezifisch Eigene vom beliebig Anderen unterscheidet – ein Prozess, der bei Lawrence hier zumindest optisch als gescheitert betrachtet werden muss. Außerhalb der Montagelogik, die den Soldaten hinter der Frontscheibe als «Lawrence» identifiziert, könnte es sich hier um jeden beliebigen britischen Offizier handeln, dessen Stellung und Position im Rahmen des Militärs durch seine Kleidung und seine Rangabzeichen codiert wird. «Who are you?» (Disc1-Ch.33, 01:58:14) – eine Frage, die mit dieser Schlusssequenz quasi unbeantwortet an den Zuschauer übergeben wird.

Mit Blick auf die Struktur der Erzählung wird die Ordnung der diegetischen Welt damit einem Raumkonzept unterstellt, in dem Grenzen die Semantik der unüber-

93 Der kurze Moment, in dem Lawrence dem vorbeifahrenden Motorrad nachschaut, könne als eine Vorausdeutung auf seinen eigenen Tod verstanden werden, vgl. Silver/Ursini 1992: 166. Auch Phillips nimmt diese letzte Sequenz und darin besonders die obere Kameraeinstellung als Indiz dafür, dass der Mythos «Lawrence» hier abgeschlossen sei, Lawrence selbst als historische Person in Vergessenheit gerate, vgl. Phillips 2006: 311. In dieser Hinsicht wohnt der Szene eine – um mit Moraitis' Worten zu sprechen – elegische Dimension inne, die sich nicht nur motivisch, sondern auch musikalisch feststellen lasse: «Lawrence is on the way to becoming a myth and belong to history.» (Moraitis 2004: 172).

windbaren Differenzlinie tragen. Lawrence hingegen ist mit seinen Ideen gescheitert; das alteritäre Raumkonzept hat sich als Trugbild enttarnt, seine Ordnung als instabil und falsch. Lawrence selbst schließlich bleibt als «Heimatloser» in dieser Welt zurück. Für ihn ist Fremdheit plötzlich überall: Die Türken sind fremd, weil sie der militärische Feind sind; die eigene soziodemografische Heimat wirkt fremd, weil sich ihre Ordnung dergestalt verändert hat, dass Lawrence darin eine Position bekleidet, die er nicht mehr bekleiden möchte; die arabische Kultur mitsamt ihrer normativen Ordnung bleibt fremd, weil die Idee von einer geeinten Nation in ihr keinen Platz hat; und schließlich wird selbst das eigene Handeln fremd, besonders vor dem Hintergrund der Idee, die einst mit ihm verbunden war. Die strukturelle Konsequenz dieser Heimatlosigkeit ist die Marginalisierung aus der Textwelt – eine Konsequenz, die aus der Perspektive der Erzählung mit Lawrences Tod bereits vorweggenommen ist.

3.4 LAWRENCE OF ARABIA: Eine raumsemantische Auswertung

3.4.1 Alienität und Alterität als Raumkonzepte

In LAWRENCE OF ARABIA sind «Räume» maßgeblich daran beteiligt, die Handlung des Filmes zu konstituieren, den dramaturgischen Konflikt zu entwickeln und unterschiedliche Figurenperspektiven voneinander abzugrenzen. Entgegen der weit verbreiteten Annahme der Forschung, dass zwischen den Kulturräumen «Europa» und «Arabien» die zentrale Konfliktlinie des Filmes verläuft, konnte eine raumsemantische Analyse allerdings deutlich machen, dass der Konflikt auf einer – bildlich gesprochen – höheren Ebene anzusiedeln ist. Die konflikttragende Grenze der Textwelt speist sich aus der Differenz zweier Raumkonzepte, die wiederum an verschiedene Figurenperspektiven geknüpft sind und in denen die Strukturformel der «Grenze» jeweils unterschiedlich semantisiert wird: das der Alienität und das der Alterität.

Das real-historische Setting, das von einem Großteil der Forschung weitgehend unberücksichtigt ist und als eine Art «Hintergrundkulisse» marginalisiert wird, erfüllt dabei eine zentrale Funktion. In ihm gelangt ein Weltbild zum Ausdruck, in dem der Andere das Stigma des Fremden trägt und dadurch zur Unterdrückung und Ausbeutung berechtigt. Wo die Menschen seines unmittelbaren Umfeldes unvereinbare Widersprüche sehen, die weder im Hier und Jetzt noch in Zukunft aufgelöst werden können, erkennt Lawrence hingegen das Potenzial einer alteritären Weltordnung. In dieser Weltordnung sind differente Räume Varianzen ein und desselben Referenzrahmenbezuges. Sie trennt eine Grenze, die in ihrer Funktion als Trennlinie bedeutungslos ist, sodass schließlich auch Identität und Heimat nicht a priori gleichbedeutend mit soziodemografischer Herkunft sind.

Mit Blick auf die drei Ebenen des Raumbegriffes lässt sich die Ordnung der Textwelt über die Anlagerung unterschiedlicher semantischer Merkmalsbündel beschrei-

ben. Topografische Räume werden von unterschiedlichen Figuren und Figurengruppen jeweils unterschiedlich semantisch disambiguiert und bilden metaphorisch-semantic Räume, zwischen denen bei dem einen Raumkonzept eine manifeste Grenze verläuft, bei dem anderen Raumkonzept eine Differenzlinie, die jedoch potenziell verschiebbar und justierbar ist. Die gleichen metaphorischen Räume, die aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes disjunkt-antagonistische Teilräume bilden, beschreiben aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes disjunkt-komplementäre Einheiten, deren Differenz zwar im Hier und Jetzt liegt, nicht jedoch unwiderruflichen und dauerhaften Bestand haben muss. Getreu dem Motto «was heute fremd ist, kann morgen schon vertraut sein» semantisiert Lawrence die Welt nach dem Muster einer alteritären Denkfigur, in der Grenzen nicht die Funktion apodiktischer Trennlinien übernehmen. Mit seiner Idee einer skalaren Bedeutungsverschiebung verkörpert er eine Perspektive, die der Ordnung des real-historischen Settings diametral entgegensteht. Skalarität trifft auf Binarität, Alterität auf Alienität und die Vorstellung von einer grenzenlosen Universaltopografie auf die Überzeugung, dass die Welt strukturiert ist nach dem Muster von «mein» und «dein».

Mit diesen Beobachtungen muss die Forschungslage zu LAWRENCE OF ARABIA um das Element der «Perspektive» erweitert werden. «Räume» und «Grenzen» werden als uneindeutige, weil perspektivabhängige Variablen verhandelt, die je nach Figur und Figurengruppe höchst unterschiedlich bewertet werden. Die Interpretation vom «Grenzgang» erscheint daher aus mehreren Gründen fraglich. Zum Ersten verbirgt sich hinter dem Begriff «Grenzgang» die unausgesprochene Annahme, dass Grenzen überhaupt existieren und darüber hinaus mehr oder minder eindeutige Entitäten bilden. Gerade dies ist jedoch in LAWRENCE OF ARABIA nicht der Fall, zumindest nicht dort, wo die Figuren «Grenzen» im Kontext ihres Weltbildes funktionalisieren und für die Abgrenzung zum jeweils anderen nutzen. Zum Zweiten speist sich Lawrence Raumkonzept aus der Vorstellung, dass Grenzen a priori bedeutungslos sind. Grenzgänge – zumindest im Lotmanschen Verständnis – sind folgerichtig ausgeschlossen, weil Grenzen hier nicht die Funktion einer ordnungsbildenden Differenzlinie übernehmen. Die Bedeutung der «Perspektive» für die Textwelt liegt also darin, den Konflikt der Erzählung neu zu justieren. Lawrence ist nicht nur ein «einfacher» Störfaktor, ein Grenzgänger in den Grenzen der herrschenden Norm. Mit Lawrence wird der herrschenden Norm des real-historischen Settings ein kultursemantischer Alternativentwurf gegenübergestellt, der sich an einem anderen Ordnungsmaßstab ausrichtet und die Grenze als Strukturformel anders semantisiert.

Einen Hinweis darauf konnte die Analyse der Farbsemantik liefern. Die Farben Blau und Gelb, respektive die an sie gekoppelte Elementar-Symbolik («Wasser» und «Sand») werden aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich semantisiert. Für die einen bedeuten sie Gegenfarben, an deren Grenze sich zwei disjunkt-antagonistische Teilräume gegenüberstehen, von denen der eine sich durch die Negation all jener Attribute auszeichnet, die wiederum für den anderen

konstitutiv sind. Für den anderen verweisen dieselben Farben auf Elemente, deren Grenze zueinander verschiebbar und daher bedeutungslos ist. Wo Lawrences Umfeld lediglich unvereinbare Widersprüche sieht, erkennt er das Potenzial von Durchmischung und Alterität.

Ausgehend von dieser Sachlage ist die vorliegende Arbeit nun der Frage nachgegangen, wo sich im weiteren Verlauf der Erzählung <Bewegung> ausmachen lässt, das bedeutet: Wo finden Prozesse der Grenzaushandlung statt und inwiefern tangieren diese Prozesse die Ordnung des alteritären oder alienen Raumkonzeptes? Unter dem Fokus dieser Frage kann die sujethafte Ebene als eine Verkettung von ordnungsstörenden und ordnungsstabilisierenden Phasen beschrieben werden. Was für die Ordnung des alteritären Raumkonzept eine Störung bedeutet, ist umgekehrt stabilisierend für die Ordnung des alienen Raumkonzeptes.

In einer ersten Phase (Alterisierung) wird die diegetische Welt nach dem Muster einer alteritären Ordnung umstrukturiert. Lawrence demonstriert Interesse an der arabischen Kultur, zeigt seinen Willen zur Anpassung und wird schließlich zu einem Mitglied der Howeitat – eine Situation, die aus der Perspektive seiner Mitmenschen ereignishaft ist. Sie werden – zumindest für den Moment – gezwungen, ihre gewohnten Denkmuster zu verlassen, ihre Vorurteile abzulegen und sich durch Lawrence sprichwörtlich eines Besseren belehren zu lassen. Aus diesem Gefühl der Akzeptanz erwächst schließlich auch Lawrences Vision von aktiver Umgestaltung. Im Sinnbild eines unbeschriebenen Blattes Papier weckt der arabische Raum bei Lawrence die Vision unbegrenzter Möglichkeiten. Lawrence ist getrieben von der Idee, die eigenen Denkmuster in der unbekanntem Welt zu implementieren und dieser Welt damit – so glaubt er jedenfalls – zur Freiheit zu verhelfen. Alterisierung findet hier folglich als eine doppelte Bedeutungsverschiebung statt: als Anpassung an vorhandene Strukturen sowie als Anpassung der vorhandenen Strukturen selbst.

In einer zweiten Phase (Re-Alienisierung) wird diese Vision mit Momenten der Irritation konfrontiert. Lawrences Denkkonstrukt einer geeinten arabischen Nation erweist sich als instabil, vorläufig und reversibel. Der Figur Auda fällt hierbei eine besondere Funktion zu. Mit seiner Rhetorik vom <immer fremden Anderen> konfrontiert er die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes mit einer Wirklichkeit, in der Grenzen die Funktion eines ordnungsbildenden Strukturelementes übernehmen. Für diese Wirklichkeit ist Lawrence allerdings blind. Er ist nicht dazu bereit, seine Idee zu hinterfragen, geschweige denn der Realität anzupassen. In diesem Zusammenhang fällt der filmischen Darstellung von <Raum> eine besondere Bedeutung zu. Immer häufiger und deutlicher kann das, was der Zuschauer auf der Leinwand sieht, als das Produkt einer perspektivgebundenen Raumwahrnehmung gedeutet werden, bei dem die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes zur Gestaltungslogik der filmischen Darstellung avanciert. Die filmische Montage erzeugt eine assoziative Verbindung zwischen der Ideologie des alteritären Weltbildes und der Gestaltung der nachfolgenden Kamerabilder, vor allem dort, wo Lawrence sein

Raumkonzept gegenüber seinen Mitmenschen argumentativ vertreten muss. Die Gedankenfigur der Grenznivellierung bestimmt die Ästhetik und Semiotik der diegetischen Welt, in der Lawrences Wunsch nach Alterität zu einer optischen Wirklichkeit wird. Die semiotische Koaleszenz der Farbattribute «Blau» und «Gelb» bzw. die Koaleszenz der Elemente «Wasser» und «Sand» kann hier als eine «raumsemantische Metapher» verstanden werden, die sich wie ein roter Faden durch die filmische Erzählung zieht. Mit diesen Beobachtungen erweist sich «Raum» – jedenfalls dort, wo die Montagelogik dies nahelegt – als «perspektivierter Raum», in dem «Wasser» und «Sand» keine trennscharfen Gegensätze mehr bilden, sondern in der Idee eines alteritären Weltbildes ineinander aufgehen.

Im weiteren Verlauf des Films folgen immer häufiger Aterisierungs- auf Alienierungsphasen und umgekehrt. In der Denkfigur der «Aktion-Reaktion» folgt jeder Ordnungsstörung eine Ordnungswiederherstellung, wobei sich jedoch Lawrence Perspektive immer deutlicher als ein realitätsfernes Trugbild darstellt. In der eigenen Apotheose kulminieren schließlich Alterisierungsvision und Wahn. Der alteritäre Grenzgang wird zum Grenzgang zwischen Realität und Phantasma. Durch die «Brille» des eigenen Raumkonzeptes nimmt Lawrence die Welt plötzlich anders wahr als zuvor, wenngleich die Welt an sich die gleiche geblieben ist. Getrieben von der Vision einer grenzenlosen Welt, entwickelt Lawrence ein Weltbild, in dem störende Elemente kurzerhand ausgeblendet werden: die eigene Fehlbarkeit, die Grenzen in den Köpfen seiner Mitmenschen und die geopolitischen Interessen des britischen Militärs, in denen er selbst ungewollt zum Spielball wird. Die Idee eines geeinten Arabiens wird so zum Sinnbild einer aggressiven Raumeignungsfantasie, in der Alterität als rhetorischer Kunstgriff missbraucht wird. Alterität wird politisch dort akzeptiert, wo sie dem Zweck der eigenen Herrschaftssicherung verschrieben werden kann und das Bündnis zwischen «Europäern» und «Arabern» einen situativen Vorteil verspricht.⁹⁴

Mit Lawrences Scheitern scheitert also auch die Idee von Alterität. Lawrence muss einsehen, dass seine Vision von einem geeinten Arabien mit der Wirklichkeit nicht zu vereinbaren ist. Gleichzeitig muss er feststellen, dass diese Idee von seinem Umfeld politisch missbraucht wurde. Veränderung hat in Wahrheit nur an der Oberfläche stattgefunden, die Grenzen in den Köpfen der Menschen sind jedoch die gleichen geblieben. Mit dieser Einsicht (Change of state) endet der Film und hinterlässt eine Welt, die sich wieder nach einer alienen Ordnung strukturiert. Die Ereignisse der alteritären Bedeutungsverschiebungen werden getilgt und Grenzen

94 Auch Moraitis schlussfolgert, dass mit der Verschmelzung zwischen «Lawrence Theme» und «Arab Theme» die Idee von einer geeinten arabischen Nation untrennbar mit der Figur Lawrence und seiner Perspektive verknüpft werde. Die Analogie zwischen den in kolonialer Tradition stehenden Denkmustern seiner soziodemografischen Heimat und seiner Vision von Raumbeherrschung wird hier zwar nicht gezogen, über die Analyse der Einzelthemen und ihrer Gemeinsamkeiten jedoch nahegelegt, vgl. Moraitis 2004: 161 ff.

wieder eingesetzt, wo sie zuvor vermeintlich abgeschafft wurden. Diese Grenzen übernehmen die Funktion identitätsstiftender Differenzlinien und sind spätestens dort unüberwindbar, wo sie Besitzverhältnisse anzeigen und ein «Mein» und «Dein» voneinander trennen: «Leave it, Lawrence. Come with me. / Come where? / Back.» (Disc2-Ch.53, 01:10:42) Unter dem Eindruck des verlassenen Plenarsaals in Damaskus, in dem lediglich Lawrence, Ali und Auda zurückgeblieben sind, wirkt Audas Angebot an Lawrence wie eine programmatische Überschrift über die Rückführung der diegetischen Ordnung. *Back* meint hier nicht nur den topografischen Rückzug in die Wüste, sondern auch im übertragenen Sinne die Abkehr von all jenen Prinzipien, die Lawrence bis nach Damaskus geführt haben.

Eine raumsemantische Analyse hat damit vor allem dort einen analytischen Mehrwert geschaffen, wo strukturelle Ähnlichkeiten zu Tage befördert werden konnten. Sowohl im alteritären als auch im alienen Raumkonzept werden «Räume» als rhetorische Instrumente missbraucht, die zur Durchsetzung des eigenen Weltbildes dienen. Hier wie dort wird die Idee von Alterität missbraucht, instrumentalisiert und zur Durchsetzung der eigenen Interessen genutzt. Dabei geht es in *LAWRENCE OF ARABIA* weniger um die Frage, welche Ordnung schlussendlich die «wahre» und «richtige» ist, sondern vielmehr darum, mit welchen Mitteln, Ressourcen oder Strategien sich das eine Raumkonzept gegenüber dem anderen durchsetzen kann. «Räume» sind – so legen die obigen Ergebnisse nahe – keine festen Entitäten der Textwelt, sondern vielmehr Argumentationsmuster, Wahrnehmungskategorien und Durchsetzungsinstrumente und werden je nach Kontext und Perspektive mit unterschiedlicher Bedeutung gefüllt.

3.4.2 Diplomatie und Politik als Zukunftsentwurf: Ali als «heterotope Figur»

Unter dieser Perspektive würde der Film *LAWRENCE OF ARABIA* ein mehr oder minder restauratives Plädoyer für die ungebrochene Deutungshoheit eines Weltbildes darstellen, das im Anderen doch den immer Fremden vermutet und Grenzen für prinzipiell unüberwindbar hält. Lawrences Versuch, Grenzen zu nivellieren und starre Ordnungsmuster vom Paradigma der Hybridität und Skalarität abzulösen, wäre unter diesem Interpretationsansatz bitter gescheitert. Lawrences Idee von Alterität ist eine «Pseudo-Alterität» und eine rhetorische Verkleidung für persönliche Raumaneignungsfantasien, hinter denen jedoch die wahre Idee von Alterität verloren geht und Differenzen nicht in einen gemeinsamen Referenzbezug überführt werden. Mit der Rückkehr von Lawrence nach Großbritannien ende der Film dort, wo er begonnen habe, und manifestiere mit seiner zyklischen Struktur die letztendlich unverrückten Grenzen zwischen den kulturellen Räumen «Arabien» und «Europa».⁹⁵ Die Idee, die Lawrence einst von Hybridität und Alterität hatte, ist aus

95 Vgl. Silver/Ursini 1992: 164.

mehreren Gründen gescheitert, überführt worden in geopolitische Machtinteressen, protektorale Herrschaftsdiskurse und korrumpiert worden von der Vision der eigenen Unfehlbarkeit. «There is no sense of optimistic hybridity in this account, more the trauma of becoming stranded between two cultures.»⁹⁶ Was Williams mit dieser Schlussfolgerung zusammenfasst, illustriert eine in der Forschung weitgehend widerspruchslöse Interpretation, bei der Lawrence als gescheiterter Grenzgänger gedeutet wird und sein Scheitern zum Status der Heimatlosigkeit führt: «Lawrence does not <grow in wisdom before God>, only in confusion about his <calling> and alienation from his fellows, first English then Bedouin.»⁹⁷ Mit der Zurückweisung seiner Idee von Wahlheimat und Anpassungsbereitschaft rufe der Film Schlaglichter eines typisch britischen Selbstbildes auf, bei dem die Kolonial- und Protektoratgeschichte Großbritanniens verharmlost und die damit verbundene Vorstellung von einem natürlich begründeten Herrschaftsrecht legitimiert werde.⁹⁸

Von diesem Standpunkt aus betrachtet wäre der Film allerdings nicht mehr als ein rund 216-minütiges Aufbegehren gegen jene Diskurse, die auch die Autoren der *Postcolonial Theory* als Entmündigungsdiskurse kritisieren. In diesen Diskursen wäre Lawrence ein Störfaktor, nicht mehr und nicht weniger. Seine Nicht-Akzeptanz treibe ihn schließlich in den Wahnsinn⁹⁹ und auch sein intellektueller Habitus könne schlussendlich nicht gewährleisten, dem Krieg und seinen Praktiken zu entkommen. So bleibe schlussendlich nicht mehr, als die Ästhetik des Filmes als, «eine kulturpessimistische Flucht in die Naturüberhöhung»¹⁰⁰ zu verstehen. Das, was Menschen hingegen als «Kultur» in dieser Natur hervorbringen, sei abstoßend und kritikwürdig.¹⁰¹

Die Ergebnisse der hier unternommenen raumsemantischen Analyse jedoch werfen Zweifel an dieser Interpretation auf, vor allem mit Blick auf die Ereignisstruktur und die Ordnung der Textwelt, die schlussendlich als das Resultat dieser Ereignisstruktur betrachtet werden muss. Wenngleich Lawrence persönlich mit seinem Vorhaben gescheitert ist und ihn seine Träume von einer grenzenlosen Universaltopografie in den pathologischen Größenwahn führten, haben diese Träume dennoch «raumsemantische Spuren» in der diegetischen Welt hinterlassen – Spuren, die von der Forschung in dieser Form weitgehend unbemerkt geblieben sind. Vor allem ein Blick auf die Ereignisstruktur des Filmes legt die Vermutung nahe,

96 Williams 2014: 160. Unter diesem Blickwinkel formuliere der Film eine Absage an die Ideen der *Postcolonial Theory*. Sie seien dafür benutzt worden, Mimikry zu betreiben und die eigenen Herrschaftsfantasien dahinter zu verbergen, vgl. Williams 2014: 160.

97 Ibid.

98 Vgl. Brauerhoch 2008: 63.

99 Silver/Ursini 1992: 164.

100 Brauerhoch 2008: 68.

101 Vgl. ibd. Damit stehe Lawrence als mahnendes Symbol für eine ganze Generation und deren naive Hoffnung, dass Krieg durch humanistische Bildung verhindert werden könne.

dass sich die Ordnung der Textwelt, wie sie schlussendlich von der Erzählung hinterlassen wird, als das Produkt einer subtilen Bedeutungsverschiebung darstellt, die zwar nicht an der Oberfläche und auf einen ersten Blick, sondern in der Tiefenstruktur der Textwelt erkennbar wird. Auf einen zweiten Blick ist nämlich vor allem dort ›Veränderung‹ zu beobachten, wo sich eine veränderte Perspektive auf die Strukturinstanz der Grenze beobachten lässt: «Before he did it, sir, I'd said it couldn't be done.» (Dis2-Ch.35, 01:06:16) Hinter dem markierten Irrealis verbirgt sich die Einsicht, dass das, was einst unmöglich schien, nun der Realität angehört und einen Denkhorizont etabliert hat, unter dem sich die Grenzen in den Köpfen der Menschen verschoben haben.

Besonders deutlich wird diese Veränderung der diegetischen Ordnung am Beispiel der Figur Ali, die im Laufe der Erzählung nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch in struktureller Hinsicht eine signifikante Entwicklung durchläuft. Mit dem ersten Zusammentreffen zwischen Ali und Lawrence ist Ali als eine Figur eingeführt worden, die radikal die Ordnung des alienen Raumkonzeptes verkörpert. Zwischen dem Eigenen und dem Fremden bestand aus Alis Perspektive eine manifeste Grenze, für deren Erhalt er sogar bereit war, Menschen zu töten. Gegen Ende des Films hingegen ist Ali ein vergleichsweise diplomatischer, besonnener und liberaler Charakter. Er warnt im Vorfeld vor Gefahren, hat Mitgefühl für seine Mitmenschen, sorgt sich um ihr Wohlergehen und leidet mit ihnen, wenn sie scheitern. Ali ist empathisch, lebt gleichzeitig aber auch für große Ideale und ist beeindruckt von Lawrences Ideenmut und seiner Vision, die Welt zu einer ›besseren‹ zu machen. Diese Vision macht Ali schließlich zu seiner eigenen und kämpft für sie, als Lawrence bereits blind vor Größenwahn die ursprüngliche Idee hinter dieser Vision vergessen hat. Als Ali versucht, Lawrence vom Massaker an der türkischen Armeeabteilung abzuhalten, ist Ali zu dem geworden, der Lawrence zu Anfang glaubte, selbst zu sein.¹⁰²

Wo alle anderen Figuren sich entweder einer charakterlichen Entwicklung verweigern (Auda, britisches Militär) oder diese Entwicklung aus Resignation und Kapitulation besteht (Lawrence), gibt Ali ein Beispiel für konstruktive Entwicklung. Mit seinem Vorsatz, Politik zu studieren, schafft Ali gedanklichen ›Raum‹ für konstruktive Zukunftsentwürfe. Im Gegensatz zu Auda, der sich nach der gescheiterten Par-

102 Eine in diesem Zusammenhang produktive Lesart stellt Brauerhoch mit ihrer Deutung der Figuren ›Lawrence‹ und ›Ali‹ vor. Wenngleich sie auch hier – treu ihrem Paradigma – eine sexuelle Komponente unterstellt und in Lawrence die «Braut des Orients» und in Ali den «Latin Lover» (Brauerhoch 2008: 67) erkennt, eröffnet diese Deutung von Komplementarität eine gewinnbringende Bedeutungsebene. Ali repräsentiere Lawrences ›Alter Ego‹, der im Gegensatz zu Lawrence eine Veränderung durchlebt habe. Lawrence Persönlichkeit werde in zwei Charaktere gespalten, von denen der eine vom pathologischen Größenwahn befallen werde, der andere hingegen den Ausweg in die Diplomatie finde, vgl. ibd.: 67f. Dieser Lesart schließt sich auch Williams an, wenn sie in ›Lawrence‹ einen femininen Charakter sieht, der in ›Ali‹ seinen männlichen Gegenpol finde, vgl. Williams 2014: 155f.

lamentssitzung wieder zurück in die Wüste und zurück in seine alten Denkmuster begibt, bekundet Ali das Vorhaben, den arabischen Raum nach den Prinzipien eines Gemeinwesens zu gestalten. Diese Gestaltung jedoch findet abseits von Krieg und Kriegsrhetorik statt; sie setzt auf die Mittel der Diplomatie und Politik. Wo diese Politik im Hier und Jetzt versagt hat und korrumpiert ist von den geopolitischen Machtinteressen ihrer Akteure, stellt Ali diesem Modell eine Alternative gegenüber. Dass ihm das allerdings erst durch Lawrence als Möglichkeit bewusst geworden ist, zeigt deutlich, dass die Gedankenfigur der Alterität – wenngleich sie im Konkreten gescheitert ist – im Allgemeinen Bestand hat und dort die diegetische Welt verändert hat, wo sie eine veränderte Perspektive hervorgebracht hat: «No, I shall stay here and learn politics. I had not thought of it when I met you.» (Disc2-Ch.53, 01:12:07)

Mit diesem Urteil stellen sich Grenzen nicht mehr als unüberwindbare, unverrückbare Entitäten dar, sondern trennen Varianzen voneinander, die potenziell in der Zukunft neu ausgehandelt werden können. Die <Grenze> als Gedankenfigur der Trennung hat sich dergestalt transformiert, dass sie nunmehr potenziell verschiebbar ist und vielmehr Räume der potenziellen Gleichheit, als Räume der absoluten Verschiedenheit hervorbringt. Mit der Formulierung «I had not thought of it» dokumentiert Ali eine veränderte Perspektive auf die Welt, bei der sich die Idee von Alterität und Grenznivellierung nicht auf der Landkarte und der Oberfläche der Textwelt findet, sondern in der Art und Weise, diese Welt räumlich zu sortieren.

In dieser Hinsicht erweist sich die Struktur der Textwelt, wie sie zum Schluss vom Film hinterlassen wird, als eine Ordnung, in der dem alienen Raumkonzept ein strukturelles Gegenlager gegenübergestellt wird. In diesem Gegenlager drückt sich ein Weltbild aus, das der Idee der Heterotopie folgt und anders ist als alles zuvor. Grenzen sind hier vor allem gedankliche Grenzen, die sich in der Figur Ali als vorläufig und flexibel erweisen. Ali ist damit eine von Leans <heterotopen Figuren>, die Alterität jenseits einer aggressiven Raumbeherrschung leben. Für Ali bedeutet Kulturkontakt nun Aushandlung, Diplomatie und langsame Veränderung, und vor allem: Veränderung, die niemals ihre humanistische Ausrichtung verlieren darf und in der das Individuum mehr zählt als das Prinzip.

4 DR. ZHIVAGO: Grenzverschiebungen zwischen Ästhetik und Wirklichkeit

4.1 Räume und Grenzen in DR. ZHIVAGO: Befunde einer Annäherung

DR. ZHIVAGO (1965) ist Leans dritter von den Hollywoodstudios produzierter Film, mit dem er nahtlos an die Erfolge von THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (1957) und LAWRENCE OF ARABIA (1962) anschließen konnte. Wenngleich der Film ein herausragender Publikumserfolg war, der mit sieben Academy-Awards-Nominierungen und fünf Auszeichnungen honoriert wurde, standen ihm zeitgenössische Kritiken tendenziell skeptisch gegenüber. Auch in der Forschung zu Lean ist er verglichen mit seinen anderen Epen vergleichsweise unterrepräsentiert.¹ Über die Gründe kann man nur mutmaßen. Ob es das Sujet der prominenten Liebesgeschichte zwischen Jurij Zhivago und Lara ist, an der bemessen auch der Erzählstil des Filmes den vermeintlich stereotypen Duktus eines Melodramas annimmt; ob es der Umstand ist, dass mit Boris Pasternaks Vorlage ein Roman adaptiert wird, der besonders im Entstehungskontext des Films als «sperrig» und «klischeehaft» galt² – ein Blick in die Literatur jedenfalls zeigt: Die Forschung zu DR. ZHIVAGO ist rar und dort, wo DR. ZHIVAGO zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird, kon-

- 1 Pointiert fasst Phillips zusammen: «It seemed that nobody liked it [sc. the film] but the public – and other directors.» (Phillips 2006: 357) Auch darüber hinaus präsentiert Phillips eine umfassende Zusammenstellung zeitgenössischer Perspektiven und Reaktionen auf den Film, siehe ibd.: 352ff.; Santas 2012: 55f.; Williams 2014: 179f.
- 2 Unter dem Stichwort «Russianess» unterstellt Vidal dem Film eine tendenziell stereotype und eurozentristische Sicht auf Russland, die schlussendlich in einem «excessive spectacle of heightened emotions that mixed comedy and melodrama» (Vidal 2012: 61) münde. Die tendenziell abwertende Konnotation des Genres «Melodrama» mag ausschlaggebend dafür sein, dass dem Film vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, wenngleich er aus kommerzieller Sicht bis heute nicht nur zu den bekanntesten, sondern auch erfolgreichsten seines Genres gehört, siehe Phillips 2006: 360.

zentriert man sich größtenteils auf Diskursanalysen, in denen die Liebesgeschichte zwischen Jurij und Lara im Fokus steht.³

Wo sich die Forschungslage zu LAWRENCE OF ARABIA – und in Teilen auch zu THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI – dadurch auszeichnet, neben vielen anderen Aspekten auch das historische Setting in den Blick zu nehmen, entfällt dieser Ansatz bei DR. ZHIVAGO beinahe vollständig. Auch hier ist es allein Santas (2012), der in DR. ZHIVAGO auch das <Politische> in den Blick nimmt, wenngleich auch er einschränkend anmerkt, dass es eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spiele: «The political nodes in Zhivago may be sporadic, but they are unmistakable.»⁴ Obwohl das Setting in DR. ZHIVAGO ein genuin politisches sei, würde die private Liebesgeschichte des Protagonisten dieses förmlich überstrahlen – eine Einschätzung, die stellvertretend für das immer wiederkehrende Paradigma der <Privatisierung des historischen Stoffes>⁵ ist, unter dem die Analysen zu DR. ZHIVAGO dem Historischen lediglich dort Aufmerksamkeit schenken, wo es im persönlichen Konflikt der Hauptfiguren wieder greifbar wird. Der Fokus ihrer Auseinandersetzung ist vielmehr der Protagonist Jurij Zhivago, sein persönliches Erleben politischer Ressentiments, die Irrungen und Wirrungen seiner Liebe zu zwei Frauen und das Motiv des unpolitischen Ästhetizismus: «This film is a story of love, but also the story of an artist [...].»⁶

So verorten Silver und Ursini beispielsweise den Konflikt des Filmes im «conflict with social conventions»⁷ und verfolgen damit einen Ansatz, der repräsentativ für ein Gros der Forschung ist. In seinem Zentrum steht Jurij's Perspektive auf seine Welt, die zum

3 Dabei merken Silver und Ursini sogleich zu Beginn ihres Kapitels an, dass es sich hier eben nicht um «another love story» (Silver/Ursini 1992: 170) handle, die sich in die lange Tradition vieler anderer russischer Romane stelle, in denen das Historische ins Private verlagert werde. Auch Brauerhoch kommentiert: «Wieder entsteht eine sogenannte private Geschichte in historischer Geschichte; und diese wird bemerkenswert ohne die bekannten Klischees entfaltet.» (Brauerhoch 2008: 70) Dennoch: Besonders die zeitgenössische Rezeption des Filmes fällt negativ aus: «[...] creaking under the weight of a tedious plot that makes the Russian Revolution just a backdrop for a conventional love triangle» (Maxford 2000: 131) – ein Urteil, das stellvertretend für eine grundsätzlich ablehnende Haltung steht, hinter der sich zwar Bewunderung für die filmische Aufbereitung verbirgt, die Erzählung selbst jedoch marginalisiert wird, siehe Phillips 2006: 353 ff.; Santas 2012: 55 f.

4 Santas 2012: 82.

5 Brauerhoch pointiert dieses Paradigma im Begriff der «historischen Subjektivität» (Brauerhoch 2008: 75) und Silver und Ursini sehen die Bedeutung des historischen Settings im Privaten und Persönlichen, vgl. Silver/Ursini 1992: 171 f. Auch Phillips schließt sich diesem Paradigma an und behauptet: «Though Lean for the most part keeps the Revolution in the background of the film, when he chooses to bring it to the foreground, he does so [...] by choosing incidents that are relatively insignificant in themselves but still symbolic [...].» (Phillips 2006: 347).

6 Santas 2012: 56. Zwischen dem Protagonisten und dem historischen Setting bestehe ein moralisches und ideologisches Spannungsfeld, das schlussendlich zur «Beschädigung» aller Charaktere führe, vgl. Silver/Ursini 1992: 169; Phillips 2006: 329 f.; Williams 2014: 178. Brauerhoch geht hier einen Schritt weiter und stellt die These auf: «Es scheint jedoch, als hätte der Film weniger Interesse an diesen Verwicklungen als an Situationen, in denen Außenwelt als Produkt von Innenwelt dargestellt werden kann.» (Brauerhoch 2008: 71).

7 Silver/Ursini 1992: 170.

historischen Setting, mit dem Jurij konfrontiert werde, ein moralisches Spannungsfeld erzeuge. Jurijs Weltbild sei ein unpolitisches und illustriere die Gedankenwelt eines Poeten – eine Gedankenwelt, die schließlich auch von der filmischen Erzählung und ihrer Bildästhetik adaptiert werde. Wovon sich diese Gedankenwelt allerdings abgrenzt, wird nicht weiter gefragt. So unscharf, wie der Begriff «conventions» von Silver und Ursini verwendet wird, so unscharf ist schließlich auch die Analyse des historischen Settings, seiner Bedeutung für den Protagonisten und seiner Funktion für die Erzählung.⁸

Die Tatsache, dass der politische Hintergrund der Filmhandlung nicht weiter thematisiert wird, ist also nicht nur augenfällig, sondern wirft vor allem auch Fragen auf. Denn: Auch wenn die persönliche Geschichte des Protagonisten zweifelsohne den dominanten Erzählfokus bildet, ist diese nicht ohne das Spannungsfeld zwischen persönlicher Ästhetisierung und politischen Ressentiments zu denken. Das historische Setting ist in dieser Hinsicht als eine Art «Gegenkraft» zu verstehen, deren Bedeutung nicht allein in randseitigen Bemerkungen erfasst werden kann. Dabei zeigt sich die Struktur dieser «Gegenkraft» nämlich nicht nur in einem moralisch-ideologischen Widerspruch, der sich in der politischen Verfolgung von Jurij niederschlägt, sondern auch in einem strukturellen. Die Analyse von «Räumen», die jenseits ihrer topografischen Repräsentation einen metaphorischen Mehrwert besitzen, kann hier ein Instrument sein, diesen «Widerspruch» analytisch greifbar zu machen.

Unter diesen Gesichtspunkten zeichnet sich das historische Setting nämlich maßgeblich darüber aus, dass «Räume» und vor allem «Grenzen» als Ursache für politische Konflikte begriffen werden: Dem Privaten steht die Öffentlichkeit entgegen, der Kunst die Politik, dem Individuum die Geschichte. Der Kampf zwischen zwei konkurrierenden Gesellschaftsbildern zeigt sich als ein Konflikt zwischen gesellschaftspolitischen Räumen, der schließlich im Ausbruch der Russischen Revolution eskaliert. «Grenzen» sind hier politische Kampfbegriffe und trennen zwei tief verfeindete Parteien voneinander. Jurij Zhivago hingegen entzieht sich diesem Denkmuster und flüchtet sich in eine Parallelwelt: in die Ästhetik. Für ihn scheinen Grenzen keine Rolle zu spielen, weder politisch noch persönlich. In seiner Liebe zu zwei Frauen verlieren Grenzen schließlich jede Funktion der Trennlinie. Kurzum: Der Gedankenfigur des «Entweder-oder» steht mit Jurij die Idee eines «Sowohl-als-auch» gegenüber. Folgt man diesem Ansatz, ist der Konflikt des Filmes also auch ein struktureller und dem inhaltlichen Konflikt zwischen einem pazifistischen, weltfremden Poeten und der politischen Ideologie seines Umfeldes strukturell vorgelagert. Der Konflikt, der in DR. ZHIVAGO entfaltet wird, ist – so die These – ein Konflikt um die Bedeutung von Grenzen.

Mit diesen Befunden gewinnt das erzählerische Element «Raum» vor allem dort an Bedeutung, wo der Konflikt des Filmes als ein Konflikt zwischen verschiedenen

8 Bei Santas beläuft sich der zentrale Konflikt des Filmes auf das Spannungsfeld zwischen «Moral» und «Amoral», aus dem Jurijs Weltbild schlussendlich als Verlierer hervorgehe, vgl. Santas 2012: 82. Dass diesem ideologisch-moralischen Spannungsfeld jedoch ein strukturelles zugrunde liegt, bleibt dabei unberücksichtigt.

«Denkweisen» verläuft. Die Forschung allerdings schenkt – und das haben schließlich alle Filme von Lean gemein – der Analysekategorie «Raum» nur wenig Beachtung und konzentriert sich größtenteils auf Analysen der mise-en-scène, ihrer Ästhetik und des topografischen Raumes im Sinne von «Landschaftsdarstellungen». Zweifels- ohne: Die vielen eindrucksvollen Landschaftsaufnahmen und Breitwandmotive, die bis heute die Bildästhetik des Filmes dominieren, sind ein Motiv, das Lean in all seinen Filmen und besonders in DR. ZHIVAGO prominent zur Schau stellt.⁹ Sei es die Weite der goldgelb blühenden Narzissenfelder, die schier grenzenlosen Ebenen der Taiga oder die monumentalen Einstellungen der Zugfahrt durch den Ural – die Größe des Naturraumes und seine ästhetische Wirkungsmacht sind immer wiederkehrende Darstellungsformen, mit denen Lean dem Film und seinen Bildern eine charakteristische Handschrift mit hohem Wiedererkennungswert verleiht. Dass jedoch in DR. ZHIVAGO der «Raum» auch jenseits einer ästhetischen Dimension verhandelt wird und ein für die Erzählung zentrales Bauelement darstellt, wird nicht diskutiert.

Das Anliegen dieses Kapitels, auch das historische Setting genauer in den Blick zu nehmen und Jurij's Lebenskonzept darin als einen Alternativentwurf zu verstehen, kann vor dem Hintergrund der obigen Befunde als ein Desiderat der Forschung betrachtet werden. Dieses Desiderat begründet sich nicht nur aus dem Forschungsstand, sondern auch aus der ersten Annäherung zur filmischen Erzählung. Dabei scheint die Frage nach dem Kontext und dem Verhältnis zwischen verschiedenen Perspektiven in DR. ZHIVAGO auf gleich mehreren Ebenen bedeutend zu sein. Sie tritt nicht nur – wie oben skizziert – innerhalb der Erzählung selbst auf, sondern wird mit der Rahmenhandlung auch auf einer erzählerischen Metaebene thematisiert. Die Tatsache, dass die Handlung in DR. ZHIVAGO im Rahmen einer Rückblende entfaltet wird, in der sich die erzählte Geschichte zum Zeitpunkt ihres Erzählens positioniert, macht die Frage nach dem Verhältnis zwischen verschiedenen Perspektiven zu einer grundsätzlichen. Die Schlussfolgerung, dass auch eine Analyse dieser Frage nachgehen und anstatt «nur» Jurij's Perspektive auch nach ihrem Verhältnis zum Kontext in den Blick nehmen muss, ergibt sich damit bereits aus der Konzeption des Filmes.

4.2 Die sujetlose Ebene

4.2.1 «There're two kinds of»: Das Raumkonzept der Alienität

Aus der Sichtung der einschlägigen Forschung zu DR. ZHIVAGO ist deutlich geworden, dass eine Betrachtung und vor allem eine strukturelle Kontextualisierung der im Privaten verorteten Liebesgeschichte von Jurij Zhivago meist gar nicht und, wenn überhaupt, dann nur randseitig stattfindet. Dennoch scheint gerade diese insofern

9 Zur Bedeutung von Landschaften und ihrer filmischen Darstellung bei DR. ZHIVAGO siehe besonders Brauerhoch 2008: 75; Silver/Ursini 1992: 178f.; Phillips 2006: 353f.; Santas 2012: 67ff.

gewinnbringend, als Räume und Grenzen hier eine besondere Funktion übernehmen. Die Beobachtung, dass die Erzählung von Jurijs persönlichen «Liebesverwindungen» in einen Kontext gebettet ist, der sich deutlich über kriegerische Grenzziehungen auszeichnet, bedarf also einer genaueren Untersuchung. Die Frage, nach welcher Ordnung die filmische Welt organisiert ist, der Jurij gegenübersteht, ist in diesem Zusammenhang also unerlässlich.

Mit dem Sujet des Vorabends der Russischen Revolution wird ein historischer Schauplatz aufgerufen, in dem der Zuschauer mit einem Weltbild konfrontiert wird, das sich maßgeblich über Konfrontation und Kollision definiert. Der Gedankenfigur der Revolution liegt eine Strukturformel zugrunde, in der zwei gesellschaftspolitische Schichten um die Vorherrschaft der diegetischen Welt streiten. Die Welt, wie Jurij – und damit auch der Zuschauer – sie zu Beginn der filmischen Handlung vorfindet, ist also strukturiert über ein Spannungsfeld, bei dem sich zwei unterschiedliche gesellschaftspolitische Ordnungsentwürfe unvereinbar gegenüberstehen: Die einen forcieren die Aufrechterhaltung eines hierarchischen Gesellschaftssystems (Restauration), die anderen die Umstrukturierung dieses Systems nach der Maßgabe kommunistischer Gleichheit (Revolution). Beide Vorstellungen sind getragen von der Idee, dass sich die Welt in politische Freunde und politische Feinde teilt, in Anhänger und Gegner. Aus strukturaler Perspektive erzeugt diese Vorstellung einen Konflikt zwischen zwei semantischen Feldern, die sich als disjunkt-antagonistische Gegensätze unvereinbar gegenüberstehen. Beide trennt eine Grenze im Lotmanschen Sinne: Wer dem einem Raum angehört, kann es umgekehrt nicht dem anderen.¹⁰ Als ein prominenter Vertreter dieses Weltbildes lässt sich die Figur Komarovsky deuten, die mit ihrer Sicht auf die Welt eine Raumordnung aufruft, die sich aus einer alienen Kultursemantik speist. Dabei übernimmt Komarovsky die Funktion einer Art «Schwellenfigur».¹¹ An ihr entzündet sich eine Differenzlinie, an der sich zwei gesellschaftspolitische Räume unmittelbar und tief verfeindet gegenüberstehen. Dabei repräsentiert Komarovsky mit seinem gesellschaftlichen Status

10 Eine interessante Beobachtung an dieser Stelle: In den ersten Sequenzen der Erzählung spielt der historische Kontext keine Rolle. Bis zur Einführung der Figur Lara ist der politische Hintergrund für die Handlung quasi bedeutungslos. Ob die Forschung diesen Befund zum Anlass genommen hat, auch in der Analyse dem historischen Setting eine vergleichsweise untergeordnete Bedeutung zuzusprechen, ist nur eine Vermutung. Dabei könnte jedoch gerade dieser Befund einen interpretatorischen Mehrwert bereitstellen. Ebenso wie der Film sein politisches Setting förmlich «verschweigt» und – quasi notgedrungen – erst dort zum Thema macht, wo es seinen Protagonisten unmittelbar betrifft, ist auch Jurijs Wahrnehmung von obstinater Ignoranz gegenüber der politischen Realität geprägt.

11 Vergleichbare Überlegungen stellt auch Santas an, wenn er in Komarovsky einen Charakter sieht, dessen amoralisches Weltbild ihm immer wieder dazu behelfe, politischen Einfluss zu haben. Amoral führe hier ironischerweise dazu, immer auf der Seite der Gewinner zu stehen – selbst dann, wenn die Gewinner die Seite wechseln. Unter diesen Gesichtspunkten fungiere Komarovsky als ein dramaturgischer Antagonist zu Zhivago und trage bisweilen Züge eines mephistophelischen Gegenspielers, vgl. Santas 2012: 75.

und seinem arroganten Habitus einen metaphorischen Raum, der sinnbildlich für eine restaurative Gesellschaftsordnung steht – eine Gesellschaftsordnung, die sich entschieden von den Revolutionsideen, Freiheits- und Gleichheitsbestrebungen des Bolschewismus abgrenzt. In seiner politischen wie sozialen Vormachtstellung sieht Komarovskij die Legitimation zur Unterdrückung und Ausbeute. Kurzum: An der Figur Komarovskij entzündet sich ein gesellschaftspolitischer Streit zwischen zwei diametral verschiedenen Ordnungsentwürfen: Restauration trifft hier auf Revolution, Vormacht auf Unterdrückung.

Einen Hinweis darauf liefert der gemeinsame Restaurantbesuch von Lara und Komarovskij. Im gesellschaftlich elitären und großzügigen Raum der Bourgeoisie offenbart sich ein machtpolitisches Ungleichgewicht: «This place must be dreadfully (dreadfully/threatful) expensive, Monsieur Komarovskij / It is.» (Disc1-Ch.10, 00:29:43)¹² Die Differenzlinie zwischen einer ökonomisch unabhängigen Oberschicht und einer mittellosen und sozial wie ökonomisch prekären Unterschicht wird zur Legitimationsgrundlage einer gewaltsamen Ausbeutung, die wiederum eine hierarchische Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen sozialgesellschaftlichen Schichten impliziert: «Your mother? Yes, fine little woman.» (Disc1-Ch.10, 00:30:27) Mit der deutlich abwertenden, sexualisierenden Verniedlichung demonstriert Komarovskij seine ökonomische und soziale Vormachtstellung, die ihn in die Lage versetzt, sich Personen jenseits seines gesellschaftlichen Raumes förmlich «zu eigen» zu machen¹³. Komarovskijs Weltbild ist geprägt von der Gewissheit, die eigene ökonomische Unabhängigkeit legitimiere die Beherrschung, Ausbeutung und Unterdrückung jener Personen, die seinem eigenen Raum nicht angehören. Und mehr noch: von dem Hochmut, alle Widerstandsbestrebungen ihrerseits öffentlich delegitimieren und verlachen zu können: «No doubt they'll sing in tune after the Revolution.» (Disc1-Ch.10, 00:31:10) Das Hereinbrechen der Revolutionsgesänge veranlasst lediglich einen kurzen Moment der Irritation, wird schließlich lächerlich gemacht und ist kurze Zeit später schlichtweg wieder vergessen.¹⁴

12 Diese und alle nachfolgenden Zitationen aus dem Film DR. ZHIVAGO beziehen sich auf die Ausgabe «Doktor Schiwago. 2-DVD-Set. Warner Home Video 2001».

13 Besonders deutlich wird dieses Selbstverständnis in Komarovskijs Beziehung zu Lara. Wie eine Puppe verkleidet er sie bei ihrem ersten Zusammentreffen; wie eine Prostituierte lässt er sie herrichten, als er sich mit ihr im Bordell trifft; und wie eine Ware, derer er sich beliebig bedienen und bemächtigen kann, behandelt er sie, als er sie – wenn auch nicht gegen äußersten Widerstand – zum Geschlechtsverkehr drängt.

14 Interessant an dieser Stelle ist die Bedeutung der Tonmontage. Wo die Revolutionsgesänge gewaltsam in den Innenraum der Festgesellschaft brechen und deren Ordnung für einen kurzen Moment stören, erfüllt die Streichmusik der Festgesellschaft wiederum kurze Zeit später den Vorplatz des Festsaalgebäudes, auf dem die Revolutionsanhänger ihren Protest kundtun. Damit geht also auch in akustischer Hinsicht vom metaphorischen Raum der restaurativen Ordnung eine gewisse Vormachtstellung aus. Das Störpotenzial, das von der Idee der Revolution ausgeht, ist hingegen nur von kurzer Dauer und hinterlässt keinen bleibenden Eindruck.

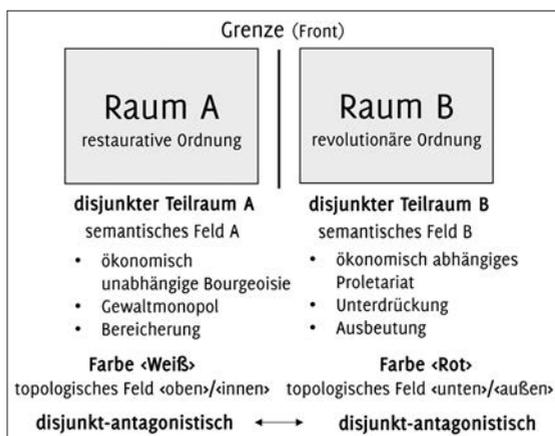


Schaubild 6 Raumkonzept der Alienität in DR. ZHIVAGO

Aus der Perspektive dieses Weltbildes ist die diegetische Welt über die unvereinbare Differenz zwischen zwei gesellschaftspolitischen Räumen organisiert. Diese Überzeugung bildet in raumsemantischer Hinsicht die herrschende Ordnung der Textwelt. Dem Streben nach einer restaurativen Gesellschaftsordnung, die der ökonomisch unabhängigen Oberschicht die legitime Unterdrückung zugesteht, steht eine Idee gegenüber, in der vielmehr die Abschaffung von Hierarchie und Ungleichheit mittels Revolution forciert wird. Beiden Vorstellungen jedoch liegt die Idee von einer nach binären, dichotomen Ordnungsmustern organisierten Welt zugrunde, mit denen der <andere Raum> als Antagonist zum <eigenen Raum> klassifiziert wird (Schaubild 6).

Die gesellschaftspolitischen Räume der Bourgeoisie und des Proletariats können folglich als <metaphorische Räume> verstanden werden. Sie trennt eine Grenze im Lotmanschen Sinne, die wiederum zwei einander disjunkte semantische Felder hervorbringt. Diese disjunkten semantischen Felder codieren Gegensätze nach dem Muster binärer Merkmalsbündel und formieren darin ein Weltbild, das nach dem kulturesemantischen Muster der Alienität strukturiert ist. Der privilegierten Klasse der Bourgeoisie, die mit den Attributen der ökonomischen Unabhängigkeit, Dekadenz, Regel- und Strafflosigkeit semantisiert ist, steht die Klasse des Proletariats gegenüber, die sich im Gegensatz über die Attribute der ökonomischen Abhängigkeit und Unterdrückung auszeichnet. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllen beide Räume die Kriterien von disjunkt-antagonistischen Teilräumen, weil die Grenze zwischen ihnen als unüberschreitbar gilt. Wenngleich sich Figuren des einen Teilraums für kurze Zeit im anderen Teilraum aufhalten können, ist eine dauerhafte Verbindung, Durchmischung oder Annäherung beider Räume im Sinne einer hybriden Zugehörigkeit undenkbar. So zeugt schließlich auch die Idee der Revolution, die den gewaltvollen Umsturz dieses Systems fordert, von der Überzeugung, beide Räume

bilden einander unvereinbare Gegensätze aus, die lediglich mit Gewalt gebrochen und in einer neuen Ordnung aufgehen, nicht jedoch vermittelt und ausgehandelt werden können.

Ein weiteres Argument dafür, dass diese beiden gesellschaftspolitischen Räume auch als metaphorische Räume im disjunkt-antagonistischen Sinne verstanden werden können, liefert ein Blick in ihre semiotische Ausgestaltung. Im alienen Weltbild codieren die Farben <Rot> und <Weiß> die gesellschaftspolitischen Räume der Revolutionsanhänger (Rotgardisten) auf der einen und des (Groß-)Bürgertums (Weißgardisten) auf der anderen Seite. Als <Gegenfarben> verweisen sie auf ein Strukturbild, das sich über das Muster binärer Zugehörigkeit definiert.¹⁵ Dabei werden die Farben <Rot> und <Weiß> vor allem in solchen Kameraeinstellungen prominent verhandelt, in denen eine strukturelle Kollision der durch sie codierten Räume thematisiert wird. Begonnen bei der Blutlache auf der geschlossenen Schneedecke kurz nach dem brutalen Niederschlag in der Kropotkin-Street (siehe Disc1-Ch.11, 00:34:44), dem blutroten Kleid von Lara, das sie auf Verlangen von Komarovskij tragen soll (siehe Disc1-Ch.14, 00:43:12), bis hin zum weißen Schleier, den sie nach ihrem ersten Treffen mit Komarovskij trägt (Disc1-Ch.11, 00:37:13) – Sequenzen, die allesamt über die Gegenüberstellung von Farben einen unauflösbaren strukturellen Widerstreit disjunkt-antagonistischer Teilräume illustrieren.¹⁶

Einen weiteren Hinweis auf die strukturelle Differenz dieser disjunkt-antagonistischen Teilräume liefert ein Blick auf ihre topologischen Merkmalsträger. Wo der metaphorische Raum der <restaurativen Ordnung> beispielsweise stets im Schutz behaglicher Innenräume entfaltet wird, die nicht nur verschwenderisch groß, sondern auch prunkvoll eingerichtet sind, wird der metaphorische Raum des Bolschewismus meist in einen nasskalten Außenraum verortet. Sei es etwa beim Herein-

15 Ähnlich wie in LAWRENCE OF ARABIA treten <Farben> auch hier in der Funktion semantischer Oppositionsbündel auf, die strukturelle Antagonisten codieren, siehe Blödorn 2008: 338. Zur Farbe <Weiß> im Film DR. ZHIVAGO merken Silver und Ursini darüber hinaus an, dass sie im Zusammenhang mit Juris Wahrnehmung steht, so zum Beispiel im <Eispalast> in Varykino. <Weiß> codiere hier das Gefühl beschützender und unberührter Isolation, vgl. Silver/Ursini 1992: 176. In der obigen Argumentation hingegen erfüllt die Farbe <Weiß> die Funktion von Abgrenzung und wird von den Figuren dafür genutzt, politische Ideologien zu markieren. Welche Bedeutung mit welchen Farben in Verbindung steht, ist also offenbar eine Frage von Figurenperspektiven.

16 Grundsätzlich wird der Analyse von <Farben> in DR. ZHIVAGO eine vergleichsweise große Aufmerksamkeit geschenkt. Mit der Konzentration auf die Farben <Weiß>, <Rot> und <Gelb> führt diese Arbeit die Überlegung fort, dass Farben als Zeichen gedeutet werden können, die einen durch den Text bestimmten symbolischen Gehalt haben, siehe Brauerhoch 2008: 73; Silver/Ursini 1992: 176f.; Williams 2014: 188. Einzig und allein Brauerhoch thematisiert darüber hinaus noch die Farbe <Violett>. In der Analogie zu Laras Mutter – einer alleinstehenden Frau – versteht Brauerhoch <violet> als einen Ausdruck unterschiedlicher sexueller Verhältnisse, die allesamt in der Kategorie der <Alleinstehenden> münden würden – eine Behauptung, die dergestalt jedoch unbelegt bleibt und ins Leere zielt, weil diese Bedeutung der Farbe <Violett> nicht von den Figuren oder anderen Textelementen aufgerufen wird. Darüber hinaus bleibt ungeklärt, welchen heuristischen Mehrwert diese Feststellung hat.

brechen der Revolutionsgesänge von draußen in das Innere des Speisesaals oder bei Jurij's Beobachtung des durch die Straßen ziehenden Demonstrationzuges in der Kropotkin-Street (siehe Disc1-Ch.11, 00:34:44) – die Differenz zwischen den metaphorischen Räumen «Restauration» und «Revolution» drückt sich als eine semiotische Differenz von «innen» und «außen» sowie «oben» und «unten» aus. In der Gedankenfigur hierarchisch angeordneter Räume positioniert sich der Raum der «Bourgeoisie» auch topografisch oberhalb des Raumes «Bolschewismus». So sitzen die Offiziere und Wortführer der antirevolutionären Bewegung etwa immer zu Pferde oder befinden sich in deutlich erhöhter Position; die Salons der Oberschicht erreicht man stets über Treppen oder sie befinden sich im Obergeschoss (so etwa bei den Gromekos). Die Differenz zwischen «oben» und «unten», zwischen «innen» und «außen» und «rot» und «weiß» verweist also auf die Differenz zwischen zwei semantischen Feldern, die wiederum zwei einander disjunkt-antagonistische Teilräume erzeugen.

In dieser Hinsicht bilden die disjunkt-antagonistischen Teilräume «restaurative Ordnung» und «revolutionäre Ordnung» zwei unvereinbare Gegensätze. Aus der Perspektive des alienen Weltbildes ist die Existenz des Anderen eine Bedrohung für die Vitalität des Eigenen. Für die Bourgeoisie geht vom sozialgesellschaftlichen Raum des Proletariats eine unmittelbare Bedrohung in Form einer systemischen Destabilisierung aus, deren Konsequenz schließlich das Ende der eigenen Vorherrschaft bedeutet. Im Gegenzug bedeutet jedoch auch die restaurative Ordnung eine existenzielle Gefahr für das Proletariat, das von Ausbeutung und Unterdrückung bedroht wird. Die gewaltvolle Auseinandersetzung und der Kampf gegen den Klassenfeind sind also eine logische Konsequenz, in der die Vitalität des Eigenen gegenüber dem politischen Feind verteidigt wird. In der Kollision liegt die normbildende Gedankenfigur dieses Weltbildes – inhaltlich wie strukturell.¹⁷

Die Sequenz in der Häuserschlucht der Kropotkin Street, in der die friedliche Demonstration der Revolutionsanhänger in einer Art «Show Down-Ästhetik» kaltblütig niedergeschlagen wird, ist hierfür programmatisch.¹⁸ Die Kollision ist hier als eine

17 Ein gewichtiges Argument dafür, dass mit der Nivellierung topologischer Grenzen auch strukturelle Grenzbrüche in Verbindung stehen, liefert die Ermordung des Generals beim Aufeinandertreffen der desertierenden Fronttruppen und der auf dem Vormarsch befindlichen Versorgungstruppen (siehe Disc1-Ch.23, 01:16:38). In einem symbolischen Akt des «Umsturzes» werden zwei Offiziere mitsamt ihren Pferden zu Boden gerissen und getötet. Noch während ein dritter Offizier versucht, die revoltierenden Truppen zum Kampf an der Front aufzurufen, bricht dieser in ein mit Wasser gefülltes Fass ein und wird darin erschossen. Der «Fall» als topologische Versetzung von «oben» nach «unten» ist hier als ein bedeutungstragender Grenzbruch zu deuten, bei der die alte Ordnung in eine neue überführt wird.

18 Die Assoziation mit der Strukturformel des «Show Downs» gibt Auskunft über den strukturellen Gehalt dieser Sequenz. Der sog. «Show Down» ist eigentlich ein typisches Bauelement des Westerns und wird dort häufig zur symbolischen Inszenierung eines Konfliktes eingesetzt, in dem zwei entgegengesetzte Welten aufeinanderprallen und die Ordnung der Textwelt ausgehandelt wird, vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 69. Mit dieser Definition erfüllt auch hier der «Show Down»

symbolische Auseinandersetzung zu verstehen, die nicht nur auf der Handlungsebene zwischen den Anhängern verschiedener gesellschaftspolitischer Schichten, sondern auch in struktureller Hinsicht zwischen zwei disjunkt-antagonistischen Teilräumen stattfindet. Dabei avanciert die Topografie der Textwelt zu einem symbolischen Schauplatz, der in seiner räumlichen Abgeschlossenheit (Häuserschlucht) die Geschlossenheit der Textwelt repräsentiert. Zwischen den ideologisch überformten Ressentiments einer ökonomisch unterdrückten Schicht (revolutionäre Ordnung) und den Herrschaftsansprüchen des (Groß-)Bürgertums (restaurative Ordnung) verläuft aus der Normvorstellung dieses Weltbildes eine nicht überschreitbare Grenze. Zugehörigkeit definiert sich aus dieser Perspektive über normative Abgrenzung, bei der sich das Eigene aus der Negation des Anderen speist und Identität als eine absolute und ausschließliche Raumzugehörigkeit definiert wird. Wer sich dem einen Raum zugehörig fühlt, kann automatisch dem anderen Raum nicht angehören – eine Ordnung, die kurze Zeit später auch von erzählerisch auktorialer Ebene bestätigt und darin als eine Zeichensystemische Differenz verhandelt wird, in der sich die Semantik von Begriffen in Relation zu ihrem gesellschaftspolitischen Referenzrahmen definiert: «In bourgeois terms, it was a war between the Allies and Germany. In Bolshevik terms, it was a war between the Allied and German upper classes.» (Disc1-Ch.22, 01:10:04) Die Sprache als ein arbiträres Zeichensystem fungiert hier als symbolisches Repräsentationssystem, in dem die unterschiedliche Bedeutung von Begriffen als symbolische Differenz zwischen zwei Weltanschauungen gedeutet wird. Hinter der sprachlichen Doppelbezeichnung verbirgt sich die Vorstellung von zwei unvereinbaren Elementen, bei denen die Grenze zwischen zwei disjunkt-antagonistischen Feldern als eine sprachliche Grenze zwischen zwei verschiedenen Deutungssystemen repräsentiert wird.¹⁹

Was in der Kropotkin Street symbolisch aufeinanderprallt und mit der Gedankenfigur der Kollision die Ordnung der diegetischen Welt beschreibt, wird auch auf der Ebene der Figurenrede kurze Zeit später noch einmal explizit. Im Gespräch zwischen Pasha und Komarovskij kollidieren eben jene gesellschaftspolitischen Räume, die ihrerseits wiederum disjunkt-antagonistische Teilräume hervorbringen (siehe Disc1-Ch.17, 00:56:06). Als Repräsentanten zweier vollkommen verschiedener Gesellschaftsentwürfe verweist die ideologische Uneinigkeit zwischen Pasha und Komarovskij auf das strukturelle Prinzip der Kollision. Wenngleich Lara zwar sichtlich darum bemüht ist, die beiden Gesprächspartner in einem offenen Dialog

eine ordnungsbildende Funktion, in der nicht nur die herrschende Ordnung der diegetischen Welt (politisch-ideologisches Weltbild) ausgehandelt wird, sondern auch die Ordnung der Textwelt.

- 19 Eine für dieses Raumkonzept programmatische Denkfigur findet sich auch in Komarovskijs Kommentar zu Lara, als dieser sie von einer Heirat mit Pascha Antipow abbringen will: «There are two kinds of men [...] there's two kinds of women.» (Disc1-Ch.18, 00:58:23) Die Vorstellung, die Welt teilt sich in dichotome Teilräume, avanciert hier zu einer Regel, die einer quasi natürlichen Gesetzmäßigkeit gleichkommt und darin das Wesen der Welt beschreibt.

und Austausch einander anzunähern und ihren Verlobten Pascha und Komarovsky darum bittet, einander zu treffen, scheitern ihre Bemühungen um ein konsensfähiges Miteinander. Bezeichnend ist das Ergebnis des Gespräches: Grenzverfestigung und die aggressive Verteidigung einer Gesellschaftsordnung, die kontradiktorisch zur jeweils anderen ist. So trennen sich Komarovsky und Pascha schließlich in dem gegenseitigen Bewusstsein, weder inhaltliche Gemeinsamkeiten zu haben noch den Willen aufbringen zu wollen, Differenzen im Rahmen eines offenen Dialoges zu beheben.²⁰ Was im Kontext der Forschung unter der <Reduktion des historischen Stoffes> subsumiert wird, hat sich mit Blick auf die hier unternommenen raumsemantischen Untersuchungen als eine Ordnung erwiesen, die gerade in ihrer schematischen Gegenüberstellung ihr Charakteristikum entfaltet. Die konstatierte <Schematisierung> ist folglich nicht auf der Ebene der filmischen Darstellung zu suchen, sondern im Prinzip einer Ordnung, die sich über die Gedankenfigur des <Entweder-oder> auszeichnet.

Ausgehend von diesen Befunden ist das Weltbild der Alienität also auch ein Weltbild der Kollision. Die <Front> beschreibt in diesem Weltbild nicht nur eine faktische, sondern auch eine symbolische Kollisionslinie. An der Front prallen – im übertragenen Sinne – zwei disjunkt-antagonistische Teilräume aufeinander, die beiderseits Identität über die Vernichtung des Anderen sichern. Die Strukturformel der Kollision ist in diesem Weltbild folglich norm- und ordnungsbildend.²¹ An der Front kollidieren inhaltliche und strukturelle Gegensätze. Damit steht die Front auch in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einer letalen und morbiden Semantik. Was im Streit kurz zuvor lediglich verbal ausgefochten wurde, wird an der Front zu einer tatsächlichen Gefahr für die körperliche Unversehrtheit, die – in der folgenden Kameraeinstellung besonders prominent – mit den Elementen <Schnee> und <Eis> verknüpft wird (Abb. 34). Die geschlossene Schneedecke repräsentiert ein Weltbild, unter dem nicht nur Menschen förmlich begraben werden, sondern auch

- 20 Mit Blick auf die raumsemantische Bedeutung dieser Szene ist anzumerken, dass die Motivation für dieses Gespräch zwischen Lara, Komarovsky und Pasha aus den Handlungsmotiven der einzelnen Figuren allein nicht zu ersehen ist. Die Frage, weshalb Lara ihren Verlobten Komarovsky vorstellen möchte, wird von der Erzählung nicht beantwortet. Ob es eine Art schlechtes Gewissen ist, der Versuch einer Aussprache oder die Bitte um eine väterliche Zustimmung zur anstehenden Hochzeit – denkbar ist alles, sodass die Bedeutung dieser Szene vielmehr in ihrer strukturellen Funktion zu suchen ist: der Illustrierung von Kollision.
- 21 Unter diesen Gesichtspunkten liegt dem historischen Setting (nicht nur in DR. ZHIVAGO) eine Strukturformel zugrunde, in der Kollision zum Krieg führt und der Krieg wiederum ein Sinnbild für die Vorstellung von zwei einander unvereinbaren Antagonisten ist. Einen interessanten Ansatz wählt hier Strübel (2002), wenn er im Motiv des Krieges auch eine Form des Schauspiels erkennt, bei dem sich Protagonist und Antagonist unvereinbar gegenüberstehen, und darin einen zentralen Konstruktionsmechanismus von «politischen Mythen» (Strübel 2002: 40) sieht. Das historische Setting in Leans Filmen konstituiert also eine Raumordnung, in der nicht nur die historische Wirklichkeit, sondern vor allem auch der politische Mythos abgebildet wird, dem wiederum die Protagonisten mit ihren Ansichten und Weltbildern gegenüberstehen.



34 DR. ZHIVAGO, USA 1965: Schnee und Krieg (Disc1-Ch.22, 01:11:48)

die Vitalität der Natur zum Erliegen kommt. Der Winter und mit ihm Schnee und Eis stehen so in einer motivischen und assoziativen Nähe zu «Tod» und «Untergang», so wie sich auch das aliene Weltbild über eine Strukturformel auszeichnet, die gefährlich und todbringend ist. In seiner Ordnung sind Menschen nicht mehr als eine Ressource zur Durchsetzung ideologischer Ziele. Der Wert des Individuums tritt hinter den Wert der politischen Gesellschaftsordnung zurück. Im Sinnbild der zum Stillstand gelangten Natur (Winter, Eis und Schnee) liegt damit der Verweis auf ein gefährliches Prinzip. In diesem Prinzip entscheidet politische Ideologie über Leben und Tod, Grenzen werden zu Gefahrenzonen und ihre Verteidigung bzw. Abschaffung legitimiert Gewalt und Mord.²²

Mit Blick auf die Terminologie zum «Raum», die dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, stellen sich «Räume» hier folglich als semantischer Räume dar. An die Topografie der Textwelt und ihre topologischen Felder («oben – unten», «innen – außen») lagern sich semantische Merkmalsbündel an, die von den Figuren als unvereinbare Gegensätze klassifiziert werden. Diese semantischen Merkmalsbündel wiederum illustrieren zwei vollkommen unterschiedliche Gesellschaftsbilder. Der restaurativen Ordnung steht die revolutionäre gegenüber, der Bourgeoisie das Proletariat, der herrschenden Klasse die unterdrückte.

Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich die Ordnung des alienen Weltbildes als eine durch die Figuren erzeugte Wirklichkeitskonstruktion deuten. Ihre Raumordnung ist das Produkt einer aktantenspezifischen Strategie, sich mit der Welt auseinanderzusetzen. Die Figuren strukturieren ihre Welt nach dem Muster von unvereinbaren Gegensätzen, diese unvereinbaren Gegensätze wiederum werden in der Topografie der Textwelt repräsentiert und von den Figuren dafür genutzt,

22 «[...] for in the awesome natural changes that mark the turning of the season, in the vast, snow-covered plains that become endless fields of wheat or flowers, the human aspect can be lost.» (Silver/Ursini 1992: 180).

sich sprachlich und habituell abzugrenzen. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt das aliene Weltbild die Kriterien eines sog. «Raumkonzeptes». Seine Ordnung gibt weniger Auskunft über die tatsächliche Ordnung der Textwelt, sondern illustriert vielmehr eine aktantenspezifische Vorstellung von ihr. Diese Vorstellung basiert auf der unerschütterlichen Überzeugung, dass sich die Welt in die Kategorien «gut» und «böse» teilt. Politische Ideologien sind in diesem Raumkonzept unvereinbare Widersprüche, die restaurative Ordnung ist von den Ideen der revolutionären bedroht sowie auch umgekehrt die restaurative Ordnung für die revolutionäre eine Bedrohung darstellt. Kurzum: Der politisch Andersdenkende ist der Feind, seine Existenz ist eine Gefahr und legitimiert seine Vernichtung.

4.2.2 «From here she looks beautiful»: Das Raumkonzept der Alterität

Mit der Ordnung des alienen Raumkonzeptes wird das historische Sujet des Filmes strukturell relevant für die Erzählung. Die Figuren erzeugen mit ihrer Perspektive auf die räumlichen und gesellschaftspolitischen Grenzen ihrer Welt eine Norm, in der Grenzübertreter bestraft werden, Grenzaushandlungen im Sinne einer gegenseitigen Annäherung ausgeschlossen sind und derjenige, der dies nicht anerkennen will, zum Außenseiter wird. Jurij hingegen teilt diese Perspektive nicht – ein Befund, der sogleich in den ersten Einstellungen der filmischen Erzählung deutlich wird. Jurij's Perspektive wird hier als ein im wahrsten Sinne des Wortes anderer «Standpunkt» ausgewiesen, der eine auch im übertragenen Sinne abweichende Perspektive auf die Welt hervorbringt.

Die Erzählung von Yewgraf beginnt mit der Beisetzung von Jurij's Mutter, bei der Jurij selbst noch ein kleiner Junge ist. Begleitet von rituellen Trauergesängen folgt die Kamera dem fernerhin aus Erwachsenen bestehenden Trauerzug, bis der Sarg von Jurij's verstorbener Mutter schließlich in die Sarggrube hinabgelassen wird. Für die Gäste der rituellen Beisetzung ist der Sarg, in dem die Tote liegt, der zentrale emotionale Bezugspunkt dieser Szene, der untrennbar mit dem Blick nach «unten» verknüpft ist. Sei es der in Trauer demutsvoll gesenkte Kopf oder das Beklagen der Toten im Sarg, der bereits in der Sarggrube liegt – dem Kultus der Beisetzung haftet eine Blickrichtung an, die der Raumwahrnehmung des kleinen Jurij diametral entgegensteht. Weil Jurij noch ein kleiner Junge ist, muss er anders als die übrigen Gäste zum Sarg, der von den Sargträgern geschultert wird, aufschauen. Mehrere Male blickt er hinauf, dann wieder hinunter in die Sarggrube, bis sich schließlich sein Blick in die Weiten und Höhen des Himmels verliert – ein Blick, der für Jurij fortan zum Charakteristikum wird.

Die Bezugsgröße (hier: der Sarg), die eigentlich dem topologischen Bereich «unten» angehört, verkehrt für Jurij ihre Position im Raum. Und weiter: wird in einen Raum überführt, der dem beklemmenden Innenraum des bereits vernagelten Sarges unter der Erde (Abb. 35) kontrastiv entgegensteht. Mit der bizarren und klaustrophobischen Kameraeinstellung vom Inneren des Sarges (semiotisch betrachtet «unten»/



35 DR. ZHIVAGO:
Das Innere des Sarges
(Disc1-Ch.4, 00:13:52)



36 DR. ZHIVAGO:
Jurij's Blick nach <oben>
(Disc1-Ch.4, 00:13:55)



37 DR. ZHIVAGO: Natur als
Identifikationsraum
(Disc1-Ch.4, 00:14:54)

<innen>) korreliert die Atmosphäre des Leblosen und die Sphäre der gesellschaftlichen Konvention. Der Blick in die Höhe des Himmels hingegen steht im Zusammenhang mit der Weite und Bewegtheit der Natur (Abb. 36–37). In ihm manifestiert sich eine Atmosphäre, die der morbiden Leblosigkeit im Sarginnenraum kontrastiv gegenübersteht und vielmehr mit Vitalität, Freiheit und Grenzenlosigkeit konnotiert ist.²³ Die rückwärtige Kamerafahrt, die als eine Metapher für das <Nach-außen-Kehren> von Innenwelt gedeutet werden kann, illustriert Jurij's Gefühl von Identifikation und Freiheit, das sich im topologischen Bereich <oben> und <außen> manifestiert.²⁴

23 Vergleichbare Beobachtungen zur Gegensätzlichkeit von <Bewegtheit> und <Unbewegtheit> treffen auch Silver und Ursini, wenn sie dieser Sequenz ein «birth-death cycle» (Silver/Ursini 1992: 175) attestieren und Jurij als eine Figur interpretieren, die anders als ihr Umfeld ihre Bezugsgröße in der Natur findet. Williams ist hier allerdings die Einzige, die der oben zitierten Bildfolge eine gewisse Subjektivität attestiert: «[...] shot from a low angle to suggest the child's point-of-view» (Williams 2014: 186).

24 Nach Mikos (2008) steht die sog. <Rückfahrt> vor allem im Zusammenhang mit <Animation>, vgl. Mikos 2008: 202. In diesem Fall repräsentiert die Rückfahrt eine metaphysische Instanz, z. B. die Seele, das Innerste, die Innenwelt. Über die Assoziation mit einem metaphysischen Subjekt

Jurijs Raumwahrnehmung wird damit als ein <perspektivierter Alternativentwurf> verhandelt, als ein Raumkonzept, bei dem Jurij die diegetische Welt unter einem anderen Blickwinkel wahrnimmt als sein unmittelbares Umfeld. Dieser Blickwinkel organisiert sich über die Differenz zwischen zwei metaphorischen Räumen, die sich als <Raum der Gesellschaft> und <Raum der Natur> über die topologische Differenz <unten> und <oben> bzw. <innen> und <außen> darstellen. Für Jurij bildet der Raum <Natur> eine emotionale Bezugsgröße, er ist damit Innen- und Außenraum zugleich. Im Topos von der <Natur als Spiegelbild der Seele>²⁵ avanciert die Natur zu einem gedanklichen Fluchtpunkt, den Jurij mit dem Gefühl von Identifikation und Entgrenzung verbindet. Nicht nur der mehrmalige Gegenschuss zum Close Up von Jurijs sehnsuchtsvollem Gesichtsausdruck, sondern auch die pathetisch auffahrende Filmmusik verweist in diesem Zusammenhang auf eine emotionale Verbundenheit: In der Schönheit der Natur sieht Jurij die Schönheit der Welt und erkennt seine eigene Fähigkeit zum ästhetischen Empfinden.²⁶

Mit seinem Blick in den Himmel zeichnet sich Jurij also als eine Figur aus, die eine im wahrsten Sinne des Wortes <andere Perspektive> auf die Welt einnimmt. Im Gegensatz zu seinen Mitmenschen liegt seine emotionale Bezugsgröße in der Natur und im Blick nach oben. Der Schauplatz der Natur ist in dieser Funktion für Jurij ein symbolischer Repräsentationsraum. Für Jurij stellt die Natur Innen- und Außenraum zugleich dar. Sie ist ein Schauplatz für die Schönheit der Welt, aber auch eine Projektionsfläche für die eigene Begabung, die Welt in ihrer Schönheit wahrzunehmen. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt der metaphorische Raum <Natur> also eine doppelte Funktion – eine Beobachtung, die sich auch mit Blick auf seine filmische Repräsentation treffen lässt. Denn auch aus der Perspektive der filmischen Erzählung wird Jurijs metaphorischer Raum <Natur> doppelt repräsentiert: extra- und intradiegetisch. Als extradiegetischer Verweis fungiert das in der Forschung vielfach als solches benannte «Lara-Motiv», dessen Bezeichnung allerdings genau genommen unpassend ist.²⁷ Das hier aus dem Off-Screen zum ersten Mal

erzeugt die Kamerafahrt hier folglich den Eindruck, dass sich mit ihr auch gleichsam das, was in Jurij charakterlich angelegt ist, nach außen begibt und die Grenzen seines Körpers verlässt.

- 25 Eine ausdifferenzierte Typologie zu diesem Topos, bei der vor allem auch seine literarischen und filmischen Kontexte in den Blick genommen werden, stellt Hermsdorf (2011) vor und führt die Idee von der <Natur als Spiegelbild der Seele> auf zwei wesentliche Konstruktionsprinzipien zurück: Zum Ersten auf das Prinzip der <Schwelle>, zum Zweiten auf das Prinzip der <Assoziation> – Bauformen, die auch für eine raumsemantische Analyse von DR. ŽIVAGO zentral sind. Mit den Begriffen «Psychophysik» und «projektive Psychologie» (Hermsdorf 2011: 147) charakterisiert Hermsdorf Naturdarstellungen, in denen sich – so wie auch hier – Hinweise auf psychische Schwellenmomente finden lassen. Diese Schwellenmomente wiederum werden an die Wahrnehmung einer Figur gekoppelt, das bedeutet: Mit der strukturellen Kopplung von <innen> und <außen> werden Grenz motive zu Schwellenmotiven, Äußeres wird zu Innerem, Inneres zu Äußerem.
- 26 Zu vergleichbaren Beobachtungen gelangen auch Brauerhoch 2008: 74; Silver/Ursini 1992: 179f.
- 27 Phillips beispielsweise entscheidet sich für die Bezeichnung «Lara-Theme» (Phillips 2006: 345), die auch bis heute die geläufigste Bezeichnung für dieses musikalische Motiv ist. Silver und Ursini

angespielte musikalische Thema wird zu einem Zeitpunkt eingeführt, als Lara selbst noch gar nicht in Erscheinung getreten ist. Die oben getroffenen Beobachtungen hingegen legen die Vermutung nahe: Bei diesem musikalischen Thema handelt es sich um eine filmische Repräsentation, bei der Jurij's Gefühl von Weltverbundenheit in eine musikalische Form übersetzt wird. Unter dieser Perspektive müsste das sog. «Lara-Motiv» richtiger «Jurij-Motiv» genannt werden, das zu einem späteren Zeitpunkt zwar mit Lara verknüpft wird, genuin jedoch Jurij's schwärmerische Liebe zur Schönheit der Welt beschreibt.

Als intradiegetischer Verweis auf den metaphorischen Raum «Natur» fungiert die Balalaika als ein immer wiederkehrendes Motiv der Erzählung.²⁸ Als einzig verbliebene Hinterlassenschaft von Jurij's Mutter ist sie nicht nur Symbol für Herkunft, Heimat und Geborgenheit, sondern repräsentiert auch das zentrale Thema der Filmmusik, das an zentralen Schnittstellen der filmischen Erzählung immer wieder aufgerufen wird: den verträumten und schwermütigen Klang der Balalaika. Mit dieser doppelten Repräsentation findet also eine Kopplung von Extra- und Intradiegeese statt. Diese Kopplung wiederum kann als eine erzählerische Metapher gedeutet werden, hinter der sich eine Strukturformel verbirgt, die auch für Jurij's Wahrnehmung konstitutiv ist. In seiner Identifikation mit der Natur entsteht eine emotionale Verbundenheit zwischen Innenraum und Außenraum: Das, was außen liegt, wird zur Projektionsfläche innerer Vorgänge.²⁹

Als ein immer wiederkehrendes und damit charakteristisches Motiv für dieses Gefühl emotionaler Verbundenheit lassen sich Jurij's Blicke durch Fenster deuten.³⁰ Zum ersten Mal wird dieses «Fenster-Motiv» als ein Blick aus dem Fenster von Jurij's

hingegen bezeichnen dieses musikalische Thema als «love theme of Yuri and Lara» (Silver/Ursini 1992: 184) und erkennen in seiner im Verlauf der Erzählung wechselnden Harmonie die Veränderung der Beziehung zwischen Jurij und Lara. Eine raumsemantische Analyse kann hier noch einen Schritt weiter gehen, indem «Musik» als Semantisierungsressource gedeutet werden kann, mit der sich metaphorische «Räume» terminieren lassen, siehe hierzu auch Großmann 2008: 329 ff.

28 Siehe Silver/Ursini 1992: 174 ff.; Phillips 2006: 345; Brauerhoch 2008: 75.

29 Auch Brauerhoch merkt hier an: «Es scheint jedoch, als hätte der Film weniger Interesse an diesen Verwicklungen als an Situationen, in denen Außenwelt als Produkt von Innenwelt dargestellt werden kann: beobachtet, geträumt, gedacht, und nicht zuletzt als kinematografisches Produkt in Projektion.» (Brauerhoch 2008: 71) Was Großmann unter dem Stichwort «Selbstreferenzialität» (Großmann 2008: 312) zusammenfasst, beschreibt auch hier die Kopplung zwischen einem intradiegetischen Verweisort und der Filmmusik: «Die visuelle Schicht des Films referiert so auf einen Teil des musikalischen Materials der verwendeten Filmmusik.» (ibid.) Mit diesem besonderen Verhältnis zwischen Intra- und Extradiegeese reflektiere sich der Film selbst als ein Zeichensystem, der – wie in diesem Fall – seine eigene Künstlichkeit zur Schau stelle und diese Bedeutungsebene an die Perspektive seiner Hauptfigur knüpfe.

30 Das hier sog. «Fenster-Motiv» bildet auch im Kontext der Forschung zu DR. ZHIVAGO einen viel besprochenen Gegenstand. Im Blick durch Fenster drücke sich ein besonderes Verhältnis zwischen «Natur» und «Wahrnehmung» aus, vgl. Silver/Ursini 1992: 181; Brauerhoch 2008: 71; Williams 2014: 187. Die Rückführung dieses Motivs auf seine topologische Grundformel wird in der Forschung hingegen nicht unternommen.

38 Dr. ZHIVAGO: Jurij schaut aus dem vereisten Fenster (Disc1-Ch.6, 00:18:48)



Schlafkammer thematisiert (Abb. 38). Der kleine Jurij, der nach dem Verlust seiner Mutter von seinen Adoptiveltern liebevoll aufgenommen wird, liegt des Abends alleine in seinem Zimmer, lauscht unruhig dem heulenden Wind und blickt verängstigt zu den vor Eis erstarrten Ästen, die wie lange knochige Finger an der Scheibe seines Fensters kratzen. Indem sich sein Blick vom Fenster abwendet und auf die an der Wand lehrende Balalaika fällt, erklingt das – zuvor lediglich rudimentär erkennbare – «Lara-Motiv».³¹ In der Koaleszenz von Intra- und Extradiegese bildet sich hier eine Raumwahrnehmung ab, in der «außen» und «innen» aufeinander bezogen werden: Außenwelt wird zur Innenwelt und umgekehrt; Elemente der Extradiegese («Lara-Motiv») werden zu Gegenständen der mise-en-scène (Balalaika) und Jurij diejenige Figur, an deren Perspektive diese Kopplung geknüpft ist. Unter dem anscheinend beruhigenden Eindruck der Balalaika steigt der kleine Jurij schließlich aus seinem Bettchen und schaut durch das halb-vereiste Fenster neugierig in jene Außenwelt, die ihm kurz zuvor noch Angst und Schrecken bereitet hat.³²

Was Jurij hier durch die teils vereiste Fensterscheibe sieht, ist in erster Linie nicht die physische Welt, die hinter dieser Scheibe liegt, sondern sich selbst. Vor allem die Beobachtung, dass entgegen den Regeln einer konventionellen Montage Jurij's Blick durch das Fenster nicht im Gegenschussverfahren an eine Kameraeinstellung gekoppelt wird, die das Referenzobjekt seines Blickes (hier also die Außenwelt) zeigt, legt die Vermutung nahe, dass dieses Referenzobjekt an anderer Stelle zu verorten ist.³³

- 31 Bewusst wird hier davon abgesehen, das sog. «Lara-Motiv» umzubenennen und unter einem anderen Namen fortzuführen. Wenngleich dies eine logische Konsequenz aus den oben getroffenen Beobachtungen darstellen würde, ist hier schlicht die Tatsache ausschlaggebend, dass dieses musikalische Thema auch in seiner Originalfassung als «Lara Theme» betitelt wird.
- 32 Diesen Zusammenhang zwischen der Filmmusik, der Balalaika und Jurij's Perspektive auf die Welt merkt lediglich Williams an, wenngleich sie aus diesem Befund keine weiteren Konsequenzen für ihre Argumentation zieht. Die Balalaika werde durch das Einsetzen der Filmmusik quasi animiert und als «lebendiges Wesen» zu einem Symbol für Jurij's Wahrnehmung der Welt, vgl. Williams 2014: 187.
- 33 Der Begriff der «konventionellen Montage» bezeichnet ein Regelsystem standardisierter und produktiver Verfahren des filmischen Erzählens in einem gewissen Zeitraum und vor einem bestimmten Produktionshintergrund. Beil, Kühnel und Neuhaus präsentieren hier eine umfangreiche Zusammenstellung verschiedener Schnitt- und Erzählmuster. Eines davon ist die sog. «Anschlussregel», die – folgt man ihrer Argumentation – in der obigen Szene nicht eingehalten wurde, vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 147f; Gräf et al. 2017: 294ff. Im sog. «reverse angle-Verfahren» werde zwischen

Die scheinbar mystisch-gefährliche Außenwelt (Sturm, Kälte, Dunkelheit etc.) ist hier als ein Repräsentationsort für Jurijs Innenwelt zu deuten. So unruhig und unwirtlich sich die Natur in dieser rauen Winternacht darstellt, so übermächtig und bedrohlich wirkt auf Jurij der Verlust seiner Mutter. Mit dem Blick auf die Balalaika allerdings hat diese Außenwelt urplötzlich ihren Schrecken verloren. Die ursprüngliche Angst vor der rauen Natur weicht einer neugierigen Faszination, bei der die Natur zu einem Ort der Identifikation wird. Dabei formen die auf der gefrorenen Scheibe entstandenen Eisblumen eine Art «Passepartout», das gemeinsam mit dem Rahmen des Fensters das Thema dieser Einstellung bildlich formuliert: Das Porträt von Jurij. Der Blick nach draußen in die Natur ist der Blick in das Innere seiner selbst. Die Glasscheibe als transparente Grenze, die ein Außen von einem Innen zwar materiell, nicht jedoch optisch unterscheidet, fungiert in diesem Zusammenhang als die zeichenhafte Repräsentation einer Grenze, mit der zwei voneinander getrennte Räume aufeinander bezogen werden. Die optische Transparenz der Glasscheibe versinnbildlicht die Denkfigur des Übergangs, bei dem differente Elemente schließlich harmonisiert werden.³⁴

Jurij verkörpert damit eine Perspektive, die sich über eine ganz bestimmte Wahrnehmung von metaphorischen Räumen auszeichnet. Diese Wahrnehmung organisiert sich über die topologische Kontrastierung «oben – unten» bzw. «außen» und «innen». Die Semantisierung dieser topologischen Differenz als «Raum der Gesellschaft» und «Raum der Natur» erzeugt das Bild einer zwischen diesen Räumen befindlichen Trennlinie, die strukturell jedoch bedeutungslos ist.³⁵ Hinter dem Blick durch die gläserne Fensterscheibe verbirgt sich eine Strukturformel, in der die Grenze vielmehr verbindende als trennende Funktion übernimmt. So wie die gläserne Fensterscheibe einen optischen Übergang illustriert, bilden in Jurijs Vorstellung auch die metaphorischen Räume «Gesellschaft» und «Natur» keine unauflösbaren Widersprüche. Im Gegenteil: Aus der Logik eines alteritären Weltbildes werden Unterschiede als Varianzen ein und desselben Referenzbezugs begriffen. Trotz ihrer semantischen Differenzen sind beide metaphorischen Räume komplementär, weil die Grenze zwischen ihnen permeabel ist (Schaubild 7).

der Wahrnehmung einer Figur und dem Wahrnehmungsobjekt eine optische Verbindungslinie geschaffen, die im vorliegenden Fall jedoch markiert durchbrochen wird. Dennoch ist der Zuschauer darum bemüht, diese Verbindungslinie an einer anderen Stelle zu suchen, hier in Jurij selbst. Einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich bei Jurijs Blick durch die Fensterscheibe um eine Form der Introspektion handelt, liefert außerdem die Montage mit der unmittelbar folgenden Einstellung. Der Blick durch das Mikroskop kann als eine Form der hyperfokussierten und bis zur Verfremdung vergrößerten Sicht auf das Innere einer sonst nicht sichtbaren Welt gedeutet werden, die im Rückschluss auch in Jurijs Blick durch das vereiste Fenster eine Einstellung zuvor angelegt ist.

34 Auch Santas gelangt zu der Beobachtung, dass hier ein Prozess der Identifikation abgebildet wird, vgl. Santas 2012: 59.

35 Die Beobachtung, dass für Jurijs Wahrnehmung das Spannungsfeld «Gesellschaft – Natur» zentral ist, treffen auch Silver und Ursini: «[...] opposition of the natural and artificial elements» (Silver/Ursini 1992: 181). Der Schluss auf ein generalisierbares Strukturmuster, das diesem Spannungsfeld zugrunde liegt, bleibt jedoch aus.

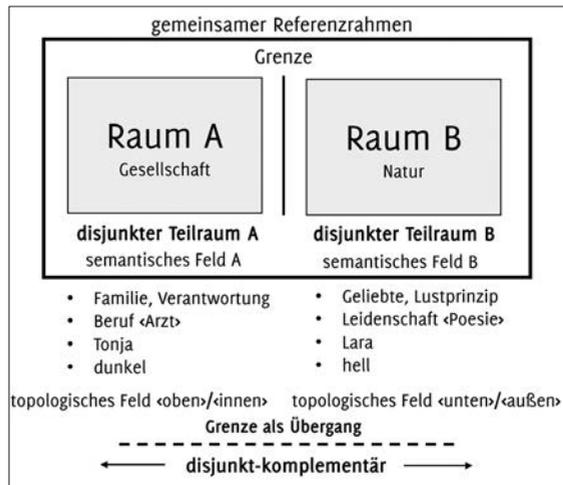


Schaubild 7 Raumkonzept der Alterität in DR. ZHIVAGO

Aus dieser Perspektive verkörpert Jurij ein Raumkonzept, mit dem seine Mitmenschen nur wenig anfangen können: «The Gromekos didn't know what to make of him.» (Disc1-Ch.6, 00:18:58) – ein auktorialer Kommentar aus der Rahmenerzählung, in dem die Irritation über Jurij und sein Weltbild noch einmal explizit wird. Der Idee von Alienität wird hier eine Gedankenfigur gegenübergestellt, die sich vielmehr über die friedliche Koexistenz metaphorischer Differenzen auszeichnet. Im Sinnbild der gläsernen Scheibe ist die Grenze hier als ein Übergang zu verstehen, als ein verbindendes und harmonisierendes Moment. So vereinen sich schließlich auch in Jurijs Persönlichkeit zwei Teilidentitäten: <Arzt> und <Poet>. Diese beiden Persönlichkeitsbereiche repräsentieren komplementäre Teilräume, so wie sich auch in seiner späteren Liebe zu Lara und Tonja eine Strukturformel abzeichnet, die mit der Koexistenz komplementärer Einheiten zu beschreiben ist.

In der Forschung zu DR. ZHIVAGO verkürzen sich all diese Analysen in der Beobachtung, dass Jurij Zhivago in seiner Person Gegensätze vereine, ohne diese Gegensätze allerdings als solche wahrzunehmen.³⁶ Was allerdings – und das haben alle Analysen zur Figur Zhivago in diesem Punkt gemein – hierbei ausgeblendet wird, ist die Gedankenfigur, die diesem inneren Konflikt zugrunde liegt. In Jurijs pazifistischem Wesen werden die Teilbereiche seiner Persönlichkeit harmonisiert, als Varianzen semantisiert und einer Raumordnung unterstellt, die der seines Umfeldes diametral entgegensteht. Nach dem kulturesemantischen Muster der Alterität werden Differenzen zu Varianzen und die Grenze zwischen ihnen – bildlich gesprochen – zu einer gläsernen Scheibe, die vielmehr verbindet als trennt.

36 Vgl. Silver/Ursini 1992: 174f.; Brauerhoch 2008: 74f.



39 DR. ZHIVAGO:
Straßenbahn I
(Disc1-Ch.6, 00:20:08)



40 DR. ZHIVAGO:
Straßenbahn II
(Disc1-Ch.6, 00:20:18)



41 DR. ZHIVAGO:
Straßenbahn III
(Disc1-Ch.6, 00:20:20)

Einen Beleg für diese Deutung liefert die filmische Aufmachung von Jurij's erstem Zusammentreffen mit Lara. Auch wenn dieses Zusammentreffen unbewusst und unbemerkt von beiden stattfindet – seine filmische Aufmachung legt nahe: Grenzen sind hier Übergänge, schaffen Verbindungen und führen im übertragenen Sinne Menschen zueinander. Jurij – nun bereits ein junger angehender Arzt – nimmt für seinen Heimweg von der Universität die Straßenbahn. Im Abteil dieser Straßenbahn sitzt auch Lara, die mit teilnahmslosem Gesichtsausdruck aus dem Fenster auf die an ihr vorüberziehende Stadtszenerie Moskaus schaut (Abb. 39). Ohne dass beide aufeinander aufmerksam werden, nimmt Jurij schräg hinter Lara Platz und schaut ebenfalls aus dem Fenster der Straßenbahn (Abb. 40). Was filmisch mit dem Zusammentreffen der beiden Figuren nun stattfindet, kann aus strukturaler Perspektive als eine ‚Kopplung‘ beschrieben werden, bei der die ‚Grenze‘ als Übergang verhandelt wird. Wo Lara noch kurz zuvor dem Blick aus dem Fenster nichts abgewinnen konnte (Abb. 39), ist mit Jurij's Anwesenheit der Blick nach draußen plötzlich von besonderem Interesse – eine Haltung, die in motivischer Hinsicht einer ‚Blick-Ge-

wohnheit» entspricht, die eigentlich für Jurijs Perspektive konstitutiv ist. Die Bewegungen von Jurij und Lara sind nun beinahe synchron, die Grenzen zwischen den Figuren scheinen förmlich aufgelöst, so wie auch der Blick durch die gläserne Scheibe des Abteils die Gedankenfigur einer transparenten Grenze aufruft (Abb. 41).³⁷

Ausgehend von diesen Beobachtungen lässt sich schließlich auch beim zweiten Treffen zwischen Jurij und Lara das Muster einer alteritären Grenzvorstellung entdecken. Nachdem Laras Mutter – wissend um die Liaison zwischen ihrer Tochter und Komarovskij – einen verzweifelten Suizidversuch unternommen hat, wird Professor Boris Kurt in einer schriftlichen Benachrichtigung darum gebeten, unter dem Mantel der Verschwiegenheit medizinische Hilfe zu leisten. Diese Bitte stellt sich für Boris Kurt und für Jurij, der seinen Professor auf diesem Einsatz begleitet, nicht nur als medizinisch inakzeptabel, sondern auch moralisch problematisch dar: «Funny thing. There's a man, speaks on public platforms. In with the government, in with the Liberals, in with everybody. And he risks it all. For that!» (Disc1-Ch.15, 00:50:10) Was hier aufeinander prallt, sind nicht nur zwei unterschiedliche Vorstellungen vom richtigen und falschen Handeln, sondern auch zwei unterschiedliche Weltbilder und Grenzvorstellungen. Jurij wird mit den schonungslosen Konsequenzen eines Weltbildes konfrontiert, das dem eigenen diametral entgegensteht. Die gesellschaftspolitischen Grenzen seines Umfeldes, das daraus resultierende ökonomische Ungleichgewicht und der ideologische Kampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat – Kollisionslinien, die für Jurij nicht nachvollziehbar sind. Politisch definierte Räume existieren in seinem Weltbild nicht, ebenso wenig wie gewaltvolle Auseinandersetzungen, Ausbeutung und Unterdrückung. Was hier aufeinander trifft, sind die Prinzipien zweier unterschiedlicher Raumkonzepte, in denen Grenzen jeweils unterschiedlich semantisiert werden: «That's not how the poets see them, isn't it? That's how the GPs see them. That's how they are.» (Disc1-Ch.15, 00:50:21) Boris Kurt, der als Professor und Arzt für sich die epistemische Deutungshoheit über das Sein und das Wesen der Dinge beansprucht («That's how they are.»), unterstellt Jurij in seiner Liebe zur Poesie eine verklärende und letztendlich falsche Sicht auf die Welt. Jurij hingegen referiert mit seinem ästhetischen Werturteil «beautiful» auf ein Ordnungsparadigma, unter dem er die Dinge der Welt nach ihrem ästhetischen Gehalt beurteilt: «From here she looks beautiful.» (Disc1-Ch.15, 00:50:27) Jurijs räumlicher Standpunkt («here») wird so zu einem metaphorischen Standpunkt, von dem aus er mit dem ästhetisierenden Blick eines Poeten die Missstände seiner Realität verklärt

37 Diese Verbundenheit zwischen Lara und Jurij zeigt sich kurze Zeit später symbolisch in der diegetischen Welt. Wo Williams sowie Silver und Ursini den Funkenschlag an der Oberleitung der Straßenbahn als den sprichwörtlich «überspringenden Funken» zwischen Jurij und Lara deuten (vgl. Williams 2014: 187; Silver/Ursini 1992: 178), kann eine raumsemantische Analyse noch einen Schritt weiter gehen. Der Funkenschlag kann hier als das optische Ergebnis einer strukturellen Kopplung gedeutet werden, bei der sich ein metaphorischer Raum an ein Denotat in der filmischen Welt koppelt.

und gesellschaftspolitische Hierarchien und Auseinandersetzungen im wahrsten Sinne des Wortes ausblendet: «He can see beauty in even the ugliest moments.»³⁸

Im Wahrnehmungskontext dieses ästhetischen Paradigmas («From here she looks beautiful») begegnet Jurij Lara schließlich das zweite Mal. Als er durch das halbdunkle Atelier schreitet, in dem Lara kurz zuvor noch ihre Prüfungsvorbereitungen absolviert hat, re-inszeniert sich eine Atmosphäre, in der die Grenze als Moment der Verbundenheit illustriert wird. Mit dem akustischen Verweis auf das Fortbewegungsmittel der Bahn knüpft die Szene filmisch an die Sequenz in der Straßenbahn an, in der sich Jurij und Lara das erste Mal begegnet sind und sich bereits eine von beiden unbemerkte Verbundenheit abzeichnete.³⁹ Unter dem atmosphärischen Eindruck dieser Verbundenheit folgt die Kamera Jurij in einer Plansequenz durch das Halbdunkel des Innenraumes. Aus dem Off erklingt das «Lara-Motiv» und verweist auf den metaphorischen Raum «Natur», der in der Figur Lara nun seine «gegenständliche» Projektionsfläche findet.⁴⁰ Im Blick durch die gläserne Scheibe in den angrenzenden Nebenraum wiederholt sich das «Fenster-Motiv» als Sinnbild für die Verbindung differenter Elemente. Weil dieser angrenzende Nebenraum, in dem Lara bangend um das Leben ihrer Mutter sitzt, jedoch zunächst unbeleuchtet ist, zeigt die Glasscheibe lediglich das schemenhafte Spiegelbild desjenigen, der als wahrnehmendes Subjekt vor ihr steht: Jurij (Abb. 42). Erst durch die intradiegetische Illumination des Innenraumes (Komarovsky trägt eine Kerze hinein) gibt die zunächst reflektierende Oberfläche der Glasscheibe die Sicht in den angrenzenden Raum frei (Abb. 43) – eine Bildfolge, die symbolische Bedeutung hat.⁴¹

38 Silver/Ursini 1992: 171. Williams findet für dieses Phänomen beinahe dieselben Worte: «Even in the most sordid circumstances, Yuri is able to find beauty.» (Williams 2014: 190) Die Konsequenz daraus, nämlich die Ambivalenz von textlichen Denotaten, bleibt in beiden Fällen jedoch unberücksichtigt.

39 Das aus dem Off-Screen dringende Geräusch einer vorbeifahrenden Bahn weckt sofort Jurij's Interesse, sodass er sich mehrere Sekunden lang nach der Quelle des bereits verklungenen Geräusches umschauf. Mit dieser wiederholten Thematisierung avanciert die Bahn zu einem zentralen Motiv der Raumsemantik. Die Bahn, die topografische Räume miteinander verbindet, wird in der Erzählung zu einem zeichenhaften Verweis auf eine auch metaphorische «Raumverbindung». Bei dieser Raumverbindung wird die Grenze zu einem Übergang.

40 In einer dreischrittigen Assoziationsmontage werden die Attribute des metaphorischen Teilraums «Natur» mit Lara verknüpft. Zunächst berührt Jurij Laras Studienaufzeichnungen, die sie auf einem kleinen Tisch im Atelier ihrer Mutter hat liegen lassen. Dann leitet die Kamera den Zuschauerblick auf Laras Hand (mit der sie eben jene Aufzeichnungen verfasst hat) und schließlich zu Lara selbst, die im angrenzenden Nebenraum auf einem Stuhl schläft – eine Lenkung von Blicken und Assoziationen, mit der auch gedanklich eine Verbindung zwischen Jurij, seiner Wahrnehmung der Welt und Lara geschaffen wird.

41 Wenngleich die Reihenfolge der Einstellungen auf einen ersten Blick zweitrangig scheint, wohnt ihr auf den zweiten Blick eine raumsemantische Bedeutung inne. Phillips liegt daher genau genommen falsch, wenn er behauptet: «Yuri Zhivago [...] comes on a glass partition through which a woman is dimly visible sitting alone.» (Phillips 2006: 47) Auch mit Blick auf die raumsemantische Funktion von «Fenstern» in DR. ZHIVAGO erscheint die anschließende Interpretation dieser Szene unschlüssig: «Lean symbolizes the barrier that Lara's relationship with Victor places between her and Yuri [...].» (ibid.: 347).

42 DR. ZHIVAGO: Jurij sieht sein Spiegelbild (Disc1-Ch.116, 00:52:28)



43 DR. ZHIVAGO: Jurij sieht Lara (Disc1-Ch.16, 00:53:03)



Was bereits in der Ikonografie des «Passepartout» aus Eisblumen angeklungen ist, wird hier in der Montage der einzelnen Beleuchtungssituationen fortgesetzt. Der Blick durch die gläserne Scheibe ist als ein Sinnbild zu deuten, in dem die Grenze keine trennende Funktion übernimmt. Sie verbindet einen Innenraum mit einem Außenraum, nicht nur topologisch, sondern auch metaphorisch. So wie die gläserne Scheibe zunächst nur sein eigenes Spiegelbild zeigt, erblickt Jurij im angrenzenden Innenraum nicht nur Lara, sondern sinnbildlich auch sich selbst. Hinter der gläsernen Scheibe liegt – verkürzt gesprochen – der metaphorische Raum «Natur» und ein Teil seiner Persönlichkeit: seine Liebe zur Poesie, seine Liebe zur Schönheit der Welt und seine Liebe zur eigenen ästhetischen Begabung. Folgt man dieser Argumentation, wird «Lara» als Figur aus dem Figurenrepertoire der Erzählung de-semantisiert und zur Projektionsfläche für Jurijs metaphorischen Raum «Natur». So wie Tonja in Jurijs Weltbild einen metaphorischen Raum repräsentiert, in dem Jurij gesellschaftliche Teilhabe lebt, das Studium der Medizin absolviert hat und seine Arbeit als Arzt als philanthropische Pflicht versteht, verkörpert Lara in seinem Weltbild den metaphorischen Raum «Natur» und seine schwärmerische Liebe zur Schönheit der Dinge.⁴²

42 Einen Hinweis darauf, dass Jurijs Liebe zu zwei Frauen mit der Denkfigur disjunkt-komplementärer Teilräume beschrieben werden kann, liefern Tonjas mehrfach unternommene Versuche, Jurijs Liebe zur Poesie wertzuschätzen. Tonja bringt Jurij aus Paris eine Zeitungsausgabe über russische Lyrik mit, in der er namentlich an vorderster Stelle erwähnt wird (siehe Disc1-Ch.12, 00:39:02). Mehrfach formuliert sie die Bitte, seine jüngst verfassten Gedichte lesen zu dürfen (siehe Disc1-Ch.29, 01:32:32; Disc1-Ch.15, 00:47:27) – eine Bitte, die deutlich werden lässt, dass Tonja für diesen Teil seiner Persönlichkeit wertschätzendes Interesse aufbringt und ihn nicht als einen Widerspruch zu Jurijs Rolle als Arzt und Familienvater versteht. Auch Lara nimmt später zu Jurijs Leben als Famili-

Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt diese Sequenz also eine besondere raumsemantische Funktion. Jurijs Perspektive wird als eine subjektive Wahrnehmung ausgewiesen, bei der die Ordnungslogik seines alteritären Weltbildes zum Maßstab seiner Perzeption avanciert. Dabei übernimmt die filmische Darstellung von «Räumen» hier eine besondere Funktion und weist diese Räume – zumindest dort, wo die Montage dies nahelegt – als Abbilder einer aktantenspezifischen Wahrnehmung aus. Jurijs Blick schafft über die Montagelogik der einzelnen Filmbilder dort «Räume», wo – filmisch betrachtet – zuvor keine waren. Ob im Blick aus dem vereisten Fenster, im Blick aus dem Abteil der Straßenbahn oder schlussendlich im Blick in Laras Zimmer – erst mit Jurijs Perspektive wird filmisch ein Raum etabliert, der kurz zuvor noch keiner war oder nicht als solcher wahrgenommen wurde. Mit Blick auf die Terminologie der vorliegenden Arbeit lassen sich diese Räume als sog. «perspektivierte Räume» beschreiben. «Räume» sind hier nicht nur Wahrnehmungsmuster der Figuren, sondern avancieren selbst zur Gestaltungsprämisse der filmischen Darstellung. Die Art und Weise, wie Jurij seine Welt wahrnimmt, wird zur Logik der filmischen Montage, sodass schlussendlich auch das, was der Zuschauer auf der Leinwand sieht, das Produkt einer aktantenspezifischen Raumwahrnehmung beschreibt, die untrennbar mit der Perspektive von Jurij verknüpft ist.⁴³

4.2.3 Die Grenze der Textwelt

Mit Jurij Zhivago auf der einen und dem politischen Setting auf der anderen Seite entfaltet sich in DR. ZHIVAGO ein Spannungsfeld, das für die Erzählung und ihren Konflikt strukturbildend ist. Die Art und Weise, wie die diegetische Welt von den Figuren räumlich strukturiert wird, gibt Auskunft über deren Vorstellung von der symbolisch-normativen Ordnung ihres Weltbildes. Grenzen trennen Bereiche des Rechts von Bereichen des Unrechts, illustrieren Verbote und normative Gesetzmäßigkeiten – Gesetzmäßigkeiten, die von unterschiedlichen Figuren höchst unterschiedlich ausgelegt werden, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung und Funktion von Grenzen. Eine raumsemantische Analyse konnte zeigen: Die Welt, wie sie der Zuschauer zu Beginn des Filmes vorfindet, ist strukturiert über den Konflikt zweier Raumkonzepte, zwischen Alienität und Alterität, zwischen Grenzziehungen und Grenznivellierung.

Auf der einen Seite steht mit dem historischen Setting ein Weltbild, in dem Grenzen die Funktion von manifesten Trennlinien übernehmen. Sie teilen die Welt

envater eine zwar distanzierte, dennoch mitfühlende Haltung ein: «She's very fine.» (Disc2-Ch.15, 00:44:59) In beiden Fällen gilt: Differenzen sind keine Widersprüche: «[...] loving the same man but neither of them being capable of hating or even disliking the other.» (Santas 2012: 65).

43 Eine Verbindung zwischen Jurijs Perspektive und der filmischen Darstellung der diegetischen Welt erkennt auch Brauerhoch und fasst diesen Befund mit der Formulierung «kinematografische[s] Produkt in Projektion» (Brauerhoch 2008: 71) zusammen.

in <gut> und <böse>, Freunde und Feinde, politische Verbündete und politische Gegner. Dabei stehen sich in diesem Weltbild zwei grundsätzlich verschiedene Gesellschaftsentwürfe gegenüber, die in der Topologie der Textwelt an unterschiedlichen Orten repräsentiert werden: Der revolutionären Ordnung (<unten-außen>) steht die restaurative Ordnung (<oben-innen>) entgegen; dem Bestreben nach Machterhalt und Hierarchie die Vision von Neuordnung und Gleichheit. Die <Front> wird so zum Sinnbild einer unüberschreitbaren Trennlinie, die nicht nur zwischen Leben und Tod, sondern auch zwischen zwei disjunkt-antagonistischen Teilräumen unterscheidet.

Auf der anderen Seite verkörpert Jurij ein Weltbild, in dem Differenzen als Varianzen begriffen werden. Für ihn bestehen Grenzen dort, wo komplementäre Elemente aufeinander bezogen werden, sodass auch die Grenze selbst vielmehr verbindende, als trennende Funktion hat. Die Einheit der Welt organisiert sich seinem Verständnis nach über die metaphorischen Räume <Natur> und <Gesellschaft>, die beiderseits auch Teil seiner Persönlichkeit sind (Poet und Arzt) und in der Liebe zu Lara und Tonja harmonisiert werden. In diesem Weltbild manifestiert sich in der topologischen Disambiguierung <oben> und <unten> bzw. <außen> und <innen> die Differenz disjunkt-komplementärer Teilräume, zwischen denen eine Grenze verläuft, die potenziell überschreitbar ist. Kurzum: Die Grenzen, die von der herrschenden Norm für relevant gehalten werden, sind es für Jurij ausdrücklich nicht; ebenso wenig wie die gesellschaftspolitischen Räume, die mit diesen Grenzen voneinander getrennt werden.⁴⁴

Mit Blick auf diesen Befund ist vor allem eines bemerkenswert: Die Differenz zwischen beiden Raumkonzepten besteht nicht allein in einem Streit um die Bedeutung von Räumen oder die Bedeutung von Grenzen, sondern vielmehr in einem Streit um die topologische Ordnung der Textwelt. Jurij sortiert seine Welt nach vollkommen anderen Gesichtspunkten als seine Mitmenschen. Für politische Grenzen hat er kein Verständnis, gesellschaftspolitische Räume sind für ihn ohne Bedeutung. Aber auch umgekehrt bringt die Welt, mit der Jurij konfrontiert wird, für seine Perspektive nur wenig Verständnis auf. Für seinen ästhetisierenden Blick auf die Welt wird er von den einen belächelt, von den anderen zurechtgewiesen und von wieder anderen großzügig geduldet. Ein Blick in die topologische Ordnung beider Raumkonzepte jedoch zeigt: Trotz ihrer inhaltlichen Unterschiede bedienen sie sich derselben topologischen Felder (<innen – außen>, <oben – unten>), verorten an ein und derselben Position der Textwelt unterschiedliche Räume, die wiederum von Grenzen getrennt werden, die unterschiedliche Funktionen übernehmen. Die Ord-

44 Verknüpft man diese Beobachtungen mit einem Kommentar aus dem Beginn der Rückblende, erhält die Idee von Jurij's <zweigeteilter Persönlichkeit> eine weitere Bedeutungsebene: «Well, your mother was an artist, Jurij. She could make this common little instrument sound like two guitars. / Perhaps Jurij's got a gift.» (Disc1-Ch.5, 00:17:12) Mit dem Verweis auf ein akustisches Trugbild, das Jurij's Mutter ganz offensichtlich beim Spielen der Balalaika erzeugen konnte, untersteht auch Jurij's zweigeteilte Persönlichkeit dem Verdacht einer trügerischen und nicht-realen Dissoziation. Das Potenzial, im Trugbild eine Einheit in zwei ästhetisch aufeinander bezogene Teilbereiche zu dissoziieren, ist Jurij also bereits sprichwörtlich in die Wiege gelegt.

nung der Textwelt erweist sich folglich als vage und uneindeutig, weil ihre Topologie semantisch mehrfach besetzt ist.

Einen Hinweis auf diese topologische Mehrfachbesetzung der Textwelt liefert abermals die Sequenz vom blutigen Show Down in der Kropotkin Street. Auf der einen Seite zeigt sich im brutalen Blutvergießen: Die Grenze, die im alienen Raumkonzepte zwischen den gesellschaftspolitischen Teilräumen verläuft, ist manifest, unverrückbar und provoziert Kollision. Auf der anderen Seite suggeriert aber auch Jurijs schier ungläubiger und entsetzter Gesichtsausdruck, in dem der Zuschauer die Brutalität des Blutvergießens lediglich erahnen kann, dass sein Weltbild ein anderes ist. Die Kollision wird so zu einer doppelten und findet nicht nur inhaltlich zwischen zwei verschiedenen Gesellschaftsvorstellungen, sondern auch strukturell zwischen zwei verschiedenen Raumkonzepten statt. Wo im Raumkonzept der Alienität der metaphorische Raum der restaurativen Ordnung «oben» verortet wird (Balkon und Wohnung der Gromekos), zeigt sich im alteritären Raumkonzept an der gleichen topologischen Position der Textwelt der metaphorische Raum «Natur», von dessen Standpunkt aus Jurij das Blutvergießen unten auf der Straße fassungslos mitverfolgt. Aus der Perspektive des mitfühlenden Poeten ist er schier entsetzt über das, was sich unten in der Häuserschlucht zuträgt. Gleichzeitig gilt dabei aber auch umgekehrt: Wo im Raumkonzept der Kollision mit «unten» der metaphorische Raum der Revolution disambiguiert wird, zeigt sich im alteritären Raumkonzept dort der metaphorische Raum «Gesellschaft». Dort finden in diesem Augenblick Grenzziehungen statt, die Jurij aus der Perspektive des Poeten vom Balkon kategorisch ablehnt und deren Folgen er in seiner Funktion als Arzt (er eilt später hinunter, um medizinische Hilfe zu leisten) meint, beheben zu müssen.⁴⁵ In der Kropotkin Street prallen also einerseits zwei Räume aufeinander, die sich als zwei disjunkt-antagonistische Teilräume mit zwei verschiedenen gesellschaftspolitischen Feldern beschreiben lassen (Revolution vs. Restauration). Andererseits prallen vor allem aber auch zwei unterschiedliche Raumkonzepte aufeinander, mit denen verschiedene Figurenperspektiven topologisch gegenübergestellt werden: «The tumultuous events of the revolution are seen through the eyes of a poet.»⁴⁶ Für wen jeweils die topologischen Differenzen «unten» oder «oben», «innen» oder «außen»

45 Aus hippokratischem Verantwortungsgefühl eilt er den verletzten Demonstranten auf der Straße zur Hilfe und ist erst nach mehrmaliger Aufforderung seines Onkels dazu bereit, den Anweisungen des Wachmanns Folge zu leisten und wieder ins Haus zu gehen – eine Reaktion, die einerseits von Jurijs prinzipiellem Unverständnis gegenüber dem Weltbild seiner Mitmenschen zeugt. Andererseits zeigt diese Reaktion aber auch, dass Jurij selbst im Angesicht der unmittelbaren Bedrohung nicht dazu bereit ist, seine Grenzvorstellungen aufzugeben, anzupassen oder wenigstens zu verbergen. Selbst in der unmittelbaren Konfrontation bleibt Jurij passiv, wenngleich unbelehrbar. Auch Brauerhoch merkt diese Passivität an: «Er ist von bemerkenswerter Passivität. Der Film hat sich einen Helden gewählt, dessen Aktionen er nicht realisieren muss, sondern der ihm zur Rechtfertigung wird für die Erschaffung einer künstlichen Welt.» (Brauerhoch 2008: 87, Fußnote 44).

46 Santas 2012: 59; siehe auch Williams 2014: 188.

was bedeuten, ist eine Frage der Perspektive und des Weltbildes, aus dem diese Perspektive jeweils hervorgeht.

Mit dieser Beobachtung speist sich schließlich auch die Ordnung der Textwelt aus der Divergenz zwischen unterschiedlichen Perspektiven, mit denen die Figuren jeweils unterschiedliche Vorstellungen von der räumlichen Ordnung ihrer Welt entwickeln. Diese unterschiedlichen Vorstellungen konstituieren auf der Ebene der Textwelt abstrakte kultursemantische Muster: das Raumkonzept der Alienität und das Raumkonzept der Alterität. Raumkonzepte können hier folglich als metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne gedeutet werden. Zwischen ihnen verläuft eine strukturell relevante Grenze, die unabhängig von Figurenperspektiven, Weltbildern oder ideologischen Hintergründen ist. Der Gedankenfigur der kämpferischen Auseinandersetzung (Raumkonzept der Alienität) wird mit Jurij Zhivago eine Idee gegenübergestellt, in der Differenzen als komplementäre Varianzen verstanden werden (Raumkonzept der Alterität). Identität beschreibt hier nicht die Entscheidung zwischen einem «Entweder-oder», sondern eine Art «Zwischenraum», in dem differente Einheiten aufeinander bezogen, harmonisiert und als komplementäre Elemente eines gemeinsamen Referenzbezuges funktionalisiert werden. Die Grenze wird hier als ein «Raum des Übergangs» verstanden – eine Vorstellung, die mit dem Konzept der «Front» als Sinnbild einer dichotomen Zuordnungslogik unvereinbar ist.

Mit Blick auf die Forschung zu DR. ZHIVAGO sind diese Befunde schließlich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zum Ersten bestätigt sich mit ihnen die anfangs aufgestellte Vermutung, dass Jurij's Perspektive aus dem Kontext ihres historischen Settings gedeutet werden muss. Entgegen der These, dass Jurij's private Liebesgeschichte und seine Perspektive auf die Welt das historische Setting förmlich in den Schatten stellen, hat sich gerade das historische Setting dort als strukturbildend herausgestellt, wo es ein von Jurij's Perspektive abweichendes Weltbild konstituiert. Zum Zweiten verlagert sich mit dieser Analyse der Konflikt des Filmes vom Inhaltlichen ins Strukturelle. Jurij's unpolitisches Lebenskonzept ist Ausdruck eines strukturellen Alternativentwurfes, der mit dem Entwurf seines Umfeldes – bildlich gesprochen – um die Ordnung der Textwelt ringt. Mit der Beobachtung, dass «Räume» als Produkte von aktantengebundenen Wahrnehmungsmustern verstanden werden müssen, sind also auch die gesellschaftspolitischen Räume des real-historischen Settings als perspektivabhängige Konstrukte zu deuten. Sie sind keine festen Entitäten, sondern Produkte eines Raumkonzeptes, in dem der Andere der immer Fremde ist. Zum Dritten bedeuten diese Befunde auch, dass dem erzählerischen Element der «Perspektive» in DR. ZHIVAGO eine strukturbildende Funktion zugesprochen werden muss. Perspektiven sind insofern bedeutungstragend, als die Grenze der Textwelt als die Grenze zwischen zwei Raumvorstellungen verstanden werden muss, bei denen die Art und Weise, dem «anderen Raum» zu begegnen, jeweils vollkommen unterschiedlich ausgelegt wird. Überdies spielt die «Perspektive» dort eine besondere Rolle, wo Räume als sog. «perspektivierte Räume» ausgewiesen werden. Dabei legt vor allem

die filmische Montage zwischen Jurij's Perspektive (Blick durch das Fenster) und der filmischen Genese von Räumen die Vermutung nahe, dass <Räume> im Raumkonzept der Alterität als Formen der Projektionen verstanden werden können. Die filmische Darstellung der diegetischen Welt bildet ein Wahrnehmungsmuster ab, das konstitutiv für Jurij's Perspektive ist und in dem die Grenze verbindendes Potenzial hat.

Mit diesen Beobachtungen müssen die Analyseergebnisse der Forschung zu DR. ZHIVAGO um die Dimension der <Perspektive> ergänzt werden, wengleich die Idee der <Subjektivierung> in DR. ZHIVAGO keine grundsätzlich neue ist. So beobachtet beispielsweise Brauerhoch sog. «Formen der Irrealisierung» und analysiert das Kamerabil als eine «kinematografische Projektion»⁴⁷, in der sich die Innenwelt des Protagonisten abbilde. Auch Silver und Ursini widmen dem Analyseschwerpunkt «Subjectification, Visual and Aural Imagery» ein eigenes Unterkapitel und erkennen eine durch Assoziationsmontage erzeugte Verbindung zwischen Figurenperspektive und Filmbild, etwa in der Begräbnis-Sequenz: «The implication is that he has projected himself mentally into the grave and that the shot of the corpse was somehow from his point-of-view.»⁴⁸ Allein die Formulierung <somehow> allerdings lässt analytische Unschärfe vermuten. In der latenten Subjektivierung, die jedoch kein <richtiger> Point of View sei, unterstellen Silver und Ursini dem Dargestellten einen «context of subjectivity», mit dem Lean diese Sequenz quasi personalisiere.⁴⁹ Was dabei jedoch außer Acht bleibt, ist die generelle Bedeutung der Perspektive für die Erzählung. Es bleibt daher dabei: Eine systematische Analyse von <Räumen> und <Perspektiven auf Räume> findet in der Forschung nicht statt. Die Befunde einer raumsemantischen Analyse haben jedoch gezeigt: Perspektiven spielen in DR. ZHIVAGO eine wichtige Rolle. Mit ihnen terminiert sich der Konflikt des Filmes nicht nur als ein inhaltlicher, sondern auch als ein textlich-semiotischer Konflikt zwischen zwei Ordnungsvorstellungen, bei dem – bildlich gesprochen – um die semiotische Deutungsvorherrschaft über die Textwelt gerungen wird. In diesem Konflikt ist Jurij Zhivago deutlich mehr als eine Abweichung von der Norm. Mit Jurij Zhivago konstituiert sich ein kultursemantischer Alternativentwurf, eine andere Sicht auf die Textwelt. Der unpolitische Poet wird so zu einem raumsemantisch gleichberechtigten Akteur, hinter dessen Grenzvorstellung sich die Idee einer anderen, einer <besseren> Welt verbirgt.

Ausgehend von diesen Beobachtungen muss sich eine raumsemantische Analyse des weiteren Handlungsverlaufes nun vor allem mit der Frage beschäftigen, wo im Rahmen der Erzählung Prozesse stattfinden, in denen die Ordnung des alienen oder die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes tangiert werden. Und weiter: Welche Funktion übernehmen diese Prozesse für die Struktur der Erzählung und die Art und Weise der filmischen Darstellung?

47 Brauerhoch 2008: 71.

48 Silver/Ursini 1992: 181.

49 Vgl. ibd.

4.3 Die sujethafte Ebene

4.3.1 Die Alterisierung der Textwelt: Die Räume «Moskau» und «Lazarett» als Verweiseräume

Mit Beginn der sujethaften Ebene beginnt gleichsam auch ein Prozess der topografischen Disambiguierung, das bedeutet: Mit dem Handeln der Figuren übernimmt die Textwelt, die mit diesem Handeln erschlossen wird, eine raumsemantische Symbolfunktion. Dabei wird deutlich: Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes steht der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes diametral entgegen – eine Differenz, die mit Jurijs Einberufung an die Front auch in der Semantik von Räumen unmittelbar sichtbar wird. Die Vorstellung von einer binären und dichotomen Weltordnung, die im Sinnbild der Front und dem Ausbruch der Revolution kulminiert, trifft hier auf ein Weltbild, in dem Differenzen zu Varianzen werden, nebeneinander existieren und ästhetisch harmonisiert werden können. Dabei übernimmt vor allem das Lazarett eine wichtige Funktion, nicht nur für Jurij persönlich und die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes, sondern auch für die Struktur der Erzählung.

Auf dem Marsch an die Front stößt Jurij mit seiner Begleittruppe auf desertierende Soldaten, die sich auf dem Heimweg befinden. Als er nach der Revolte gegen die Truppenführung versucht, den verletzten Soldaten medizinische Hilfe zu leisten, trifft er Lara wieder und bittet sie, ihn bei seiner Arbeit im Lazarett zu unterstützen.⁵⁰ Mit diesem Wiedersehen beginnt ein Prozess, bei dem topografische Räume eine symbolische Verweiserfunktion übernehmen, aus unterschiedlichen Perspektiven jeweils unterschiedliche Dinge repräsentieren und von unterschiedlichen Figuren schließlich vollkommen unterschiedlich bewertet werden. Einen Hinweis darauf liefert ein Blick in die Semiotik der Front, an der Jurij und Lara die nächste Zeit über gemeinsam arbeiten. Das, was im Raumkonzept der Kollision ein Ort symbolischer Grenzziehung ist und mit Attributen des Morbiden und Letalen korreliert, wird für Jurij mit der Anwesenheit von Lara zu einem Sinnbild für Frieden, Schönheit und Freiheit. So tödlich und grauenerregend die Front für Jurijs Mitmenschen ist – für Jurij nimmt sie Züge einer heimatartigen Zufluchtsstätte an. Im Gegensatz zu den desertierenden Soldaten, die von der Front und den dort stattfindenden Gefechten heimwärts fliehen, bewegt sich Jurij in die Gegenrichtung. Kurz gesagt: Dort, wo aus der Perspektive seiner Mitmenschen Gefahr und Tod lauern, sieht Jurij eine Art Refugium.

Programmatisch für diese «ambivalente Semantik» ist bereits der Ort des Lazaretts als solcher. Für die Figuren des alienen Raumkonzeptes verkörpert das Laza-

50 Zur filmischen Darstellung dieses Wiedersehens treffen Silver und Ursini eine interessante Beobachtung, bei der sie aus der Bewegungsrichtung der Figuren Schlussfolgerungen über ihr Verhältnis zueinander ableiten. Mit Blick auf das von Lean häufig thematisierte Motiv der sog. «*mad-ding crowd*» verlaufen Jurijs Bewegungsrichtungen in dieser Szene gegenläufig zur Bewegung der Masse: «Often Lara and Yuri are moving both literally and figuratively against the flow of history» (Silver/Ursini 1992: 172) – ein Befund, der auch raumsemantisch gestützt werden kann.

rett einen Transitraum zwischen Leben und Tod. Von den Gefechten an der Front geht eine lebensbedrohliche Gefahr aus, die sich nicht nur in der Unvereinbarkeit zwischen den ideologischen Positionen der Rot- und Weißgardisten, sondern auch in der Unvereinbarkeit zwischen Krieg und Leben zeigt. In dieser Logik ist das Lazarett ein Ort, der Zeugnis von einer aggressiven Grenzaushandlung liefert, inhaltlich wie strukturell. Für Jurij hingegen bildet das Lazarett mit der Unwesenheit von Lara einen Transitraum zwischen den metaphorischen Räumen <Gesellschaft> und <Natur>, der sich nicht zuletzt auch in seinem emotionalen Hin-und-Her-Gerissen-Sein zwischen den beiden Frauen <Tonja> und <Lara> zeigt. Aus dieser Perspektive repräsentiert das Lazarett ein Grenzverständnis, bei dem Grenzen in der Funktion eines <Sowohl-als-auch> statt eines <Entweder-oder> stehen.⁵¹

Unter diesen Gesichtspunkten können das <Lazarett> und <Moskau> als topografische Verweiräume gedeutet werden, in denen das Nebeneinander zweier disjunkt-komplementärer Teilräume in die Physis der Textwelt transferiert wird. Die topografische Ordnung der diegetischen Welt wird so zu einer symbolischen, die Textwelt selbst der Idee einer alteritären Ordnung unterstellt. In der Koexistenz komplementärer Elemente (Natur-Gesellschaft, Lara-Tonja, Lazarett-Moskau) bildet die Grenze einen Übergang, statt antagonistische Elemente kategorisch und bis hin zur gegenseitigen Vernichtung einander gegenüberzustellen.

Doch nicht nur der Schauplatz, sondern auch die filmische Darstellung seiner inneren Vorgänge liefert Zeugnis von einer Raumwahrnehmung, die der Ordnung des alienen Raumkonzeptes und der dort codierten Semantik vom <Lazarett> diametral entgegensteht. In einer Art Stilleben-Ästhetik wirkt das Lazarett – sui generis eigentlich ein prototypischer Ort der Morbidität – wie eine unwirkliche Traumwelt, in der die Welt ästhetisch verzerrt wird.⁵² Was die Kamera hier mit der Bildästhetik ihrer Aufnahme imitiert, ist Jurij's Perzeptionslogik, von der dieser Ort semantisiert und gestaltet wird. Das Motiv der gelben Blume, das hier in Form des Sonnenblumenstraußes anklingt, avanciert im weiteren Verlauf der filmischen Erzählung zu einem visuell-ästhetischen «Leitmotiv»⁵³ und wird besonders in solchen Momenten

51 Mit Blick auf Wilhelmers Definition vom «Transit-Raum» (Wilhelmer 2015: 35) lässt sich für die Semantik des Lazaretts ein bemerkenswerter Befund festhalten. Das Merkmal des «Dynamischen» (ibd.), das jedem Transitraum notwendigerweise immanent sei, wird hier konterkariert mit der Gedankenfigur des <Sowohl-als-auch>. In der alteritären Semantik vom Lazarett (Heimat, Geborgenheit, Zuflucht) wird das Merkmal des Transitorischen ästhetisch verklärt und hebt sich sogar schlussendlich auf. Die Grundidee des Transitorischen wird «ästhetisch stillgelegt», das Transitorische selbst wiederum zum Prinzip von Jurij's Weltbild.

52 Der reale Raum auf der Handlungsebene wird hier an eine «abbildhafte Kunstrealität» (Blödorn 2008: 335) gekoppelt, sodass der Eindruck einer Traumwelt bzw. Zwischenrealität entsteht.

53 Wulff 1988: 375. Die Farbe <Gelb> übernimmt damit eine für die Raumsemantik der Textwelt strukturbildende Funktion: «Elemente des Filmbildes [werden] durch ihre Farbrelation strukturell in Beziehung gesetzt, sowohl innerhalb des einzelnen Filmbildes als auch einstellungs- und sequenzübergreifend im Verlauf filmischer Narration.» (Blödorn 2008: 328).



44 DR. ZHIVAGO: Stilleben-Ästhetik im Lazarett (Disc1-Ch.26, 01:24:02)

aufgerufen, in denen Jurij aus der Sicht des Poeten seiner Welt einen ästhetischen Filter überstülpt. Dabei eröffnet die gelbe Blume allein durch ihre Farbe einen semantischen Verweisraum, der mit Vitalität und Natürlichkeit assoziiert wird und in Analogie zu Laras Haarfarbe den metaphorischen Teilraum «Natur» aniziert.⁵⁴ Dieser metaphorische Raum rückt hier schließlich in den Fokus einer subtil unwirklichen Wahrnehmung. Die Raumästhetik im Lazarett, respektive die Ästhetik der obigen Einstellung erzeugen die Atmosphäre eines unrealistischen, künstlerisch verzerrten Szenarios: «[...] so ist die Künstlichkeit der Einstellung bestimmend und spürbar, vor allem dann, wenn es um Farbe geht.»⁵⁵ Das Licht, das eigentlich durch ein Fenster oder eine andere Form der Öffnung von außen in das Innere des Raumes fallen müsste, scheint hier förmlich von dem Objekt der Belichtung (dem Blumenstrauß) selbst auszugehen. In Folge dessen wirkt der scheinbar von und durch sich selbst belichtete Sonnenblumenstrauß wie ein intermediales Zitat auf die im 17. Jahrhundert etablierte Stilleben-Malerei, bei der zumeist leblose Gegenstände mit einer symbolischen Bedeutung aufgeladen und in einem künstlichen Kontrastspiel von Licht und Schatten zum Thema der Darstellung werden (Abb. 44). In der Ästhetik

- 54 Die Farbe «Gelb» ist auch im Kontext der einschlägigen Forschung ein viel besprochenes Motiv. Besonders im Kontrast zur ansonsten tristen Atmosphäre des Lazarett bildet der Strauß gelber Sonnenblumen einen farblichen Blickfang und repräsentiere darin Jurij's Wahrnehmung von Lara, vgl. Silver/Ursini 1992: 176f.; Santas 2012: 59ff. Mit diesen und vergleichbaren Beobachtungen platziere sich die Farbe «Gelb» als ein Symbol für Jurij's ästhetisierende Wahrnehmung seiner Welt. In diesem Kontext attestiert auch Brauerhoch der Farbe «Gelb» einen hohen symbolischen Gehalt, der untrennbar mit Jurij's Wahrnehmung verknüpft sei: «In DR. ZHIVAGO werden sie [sc. Farben] gerne dem point-of-view des Protagonisten Zhivago zugeordnet [...]» (Brauerhoch 2008: 74).
- 55 Brauerhoch 2008: 72. Brauerhoch vermutet im Stilmittel der künstlichen Verzerrung ferner eine Kritik am Kinorealismus. Die «Übersättigung» (ibid.) der Farben signalisiere einen Wahrnehmungsmodus, mit dem das subjektive Empfinden und Erleben in den Vordergrund gestellt werden, siehe hierzu auch Silver/Ursini 1992: 176.

des Stilllebens werden der Augenblick und die Momentaufnahme zu einem Ort, an dem im schmalen Grat zwischen Leben und Tod ein ästhetisches Potenzial liegt.⁵⁶

In dieser Logik ist der ästhetisierende Blick der Kamera als eine filmische und filmtechnische Imitation einer Perzeptionslogik zu verstehen, mit der Jurij das Lazarett zu einem Ort der Heimat und Geborgenheit verklärt. Im Wesen des Schauplatzes (Lazarett als Transitraum zwischen Leben und Tod) liegt sein ästhetisches Potenzial und die Grenze wird im Augenblick des Übergangs ästhetisch verklärt. Unter diesen Gesichtspunkten liegt dem intermedialen Verweis auf die Ordnungs- und Ästhetisierungsstrategien der Stillleben-Ästhetik eine Strukturformel zugrunde, die dem Raumkonzept von Jurij und seiner Idee von «Grenzen als Übergang» durchaus ähnlich ist. Und weiter: Ihr wohnt eine deutlich markierte Ästhetisierungspotenz inne, die auch Jurij's Perspektive auf die diegetische Welt maßgeblich bestimmt.⁵⁷

Neben dieser intermedialen Verweispotenz eröffnet aber auch generell die Analyse von «Licht» und «Schatten» einen Zugang, der in raumsemantischer Hinsicht von besonderem Interesse ist. Bereits zu Beginn der Erzählung ist das Licht bzw. das Attribut «hell» als ein Merkmal für den metaphorischen Teilraum «Natur» verhandelt worden, von dem der disjunkte Teilraum «Gesellschaft» atmosphärisch abgegrenzt wird (dunkler Innenraum des Sarges). Dabei bilden die Attribute «Licht» und «Schatten» bereits ihrem Wesen nach Gegensätze, deren Verhältnis zueinander komplementär ist. Das eine ist ohne das andere ebenso wenig denkbar, wie das andere ohne das eine, genauso wie der metaphorische Raum «Natur» zum metaphorischen Raum «Gesellschaft» in einem komplementären Verhältnis steht. Folgt man dieser Idee, kann auch in der Beleuchtung von Objekten, Figuren oder Figurengruppen ein semiotisches Verweispotenzial gesehen werden, das im Kontext des alteritären Raumkonzeptes metaphorische, disjunkt-komplementäre Teilräume codiert – so auch im Lazarett. Laras strahlend blauen Augen und auch Lara selbst werden im gesamten Film augenfällig deutlich ausgeleuchtet, wohingegen ihr unmittelbares Umfeld in einem schemenhaften Halbdunkel bleibt. Ein Beispiel hierfür liefert das letzte Gespräch zwischen Lara und Jurij, bevor beide aus ihrem Frontdienst entlassen werden und das Lazarett aufgelöst wird:

56 Beim klassischen Stillleben werden Gegenstände oder leblose Tiere (Jagdtrophäen) in einer auf den ersten Blick zunächst willkürlichen Anordnung abgebildet, die sich jedoch auf einen zweiten Blick als eine Ordnung entpuppt, hinter der sich ein nach ästhetischen Maßstäben handelndes Subjekt verbirgt. Das Thema des Stilllebens wird dabei häufig vom Grenzgang zwischen Leben und Tod bestimmt, dessen ästhetisches Potenzial gerade darin besteht, den Augenblick für die Ewigkeit zu konservieren. Was kurz zuvor noch lebendig war und bald vom Zerfall gezeichnet sein wird, hat im Stillleben seinen ontologisch eindeutigen Status verloren.

57 Siehe Santas 2012: 59. Unter diesen Gesichtspunkten kann die Bildästhetik im Lazarett als eine «simulierte Referenz» (Gräf et al. 2017: 232) gedeutet werden. Bei einer «simulierten Referenz» wird über Strukturen eine Analogie erzeugt, die auf der Ebene des Discours' nicht thematisiert werden. So auch in diesem Fall: Die Stillleben-Ästhetik wird nicht auf der Handlungsebene thematisiert, sondern implizit über das Prinzip der «Nachstellung» (ibd.: 233).



45 DR. ZHIVAGO: Licht und Schatten im Lazarett (Disc1-Ch.26, 01:24:17)

In einer Art Schaukasten-Ästhetik bleibt die Kamera über das gesamte Gespräch hinweg nahezu bewegungslos. Umso deutlicher rückt dadurch auch der Raum in den Fokus, der durch seine unterschiedlich starke Ausleuchtung in verschiedene Bereiche unterteilt ist. Lara, die sich im Vordergrund des Bildausschnittes befindet, tritt über eine markierte Beleuchtung auch optisch in den Fokus und wird von einer Lichtaura umgeben, die beinahe unwirklich und überhöht wirkt. Weil die Lichtquelle, von der aus ihr Gesicht angeleuchtet wird, nicht in der Architektur des Raumes verortet werden kann, wirkt die gesamte Belichtungssituation der Einstellung unecht und künstlich (Abb. 45). Im Kontrast zu der überdeutlichen Ausleuchtung der linken Raumhälfte steht Jurij im Halb- bis Voldunkeln der rechten und auch im anschließenden Gespräch zwischen Lara und Jurij, das maßgeblich über eine Schuss-Gegenschuss-Montage von Close Ups organisiert ist, wird diese Belichtungslogik nicht durchbrochen. Die Belichtung dieser Kameraeinstellung ist also nur insofern zu erklären, als Jurij selbst bzw. seine Position in der mise-en-scène als sinnbildliche Lichtquelle fungiert⁵⁸ – eine filmtechnische Beobachtung, die bemerkenswerte Parallelen zur Ordnung des alteritären Raumkonzept aufweist. Auch hier geht von der Figur Jurij eine Art Projektion aus, in Folge derer nicht nur die Figuren <Lara> und <Tonja> figurative Repräsentationen metaphorischer Räume sind, sondern

58 Nach Brinckmann (2017) ist <Licht> hier als «diegetisch-subjektives Licht» (Brinckmann 2017: 81) zu deuten. Dabei werde über ein markiert künstliches und unnatürliches Belichtungsszenario die subjektive Wahrnehmung einer Figur illustriert, unter deren Prämisse sich auch die diegetische Welt anders darstelle als natürlicherweise erwartet. Was sich im <diegetisch-subjektiven Licht> der Diegese abbilde, seien innere Prozesse, Stimmungen, Erinnerungen oder Visionen. Ein weiteres Argument für diese Interpretation von <Licht> und <Belichtung> liefert die Beobachtung, dass Jurij an die hinter ihm liegende Wand keinen Schatten wirft. Wäre die einzige Lichtquelle in dieser Einstellung das durch das Fenster hereinfallende Sonnenlicht, wäre dieser Befund physikalisch schlichtweg unmöglich. Unter diesen Gesichtspunkten liegt auch die Schlussfolgerung nahe, dass dem Lichtarrangement hier eine über seine Funktion hinausreichende Bedeutung anhaftet.

auch Orte und Schauplätze unter der Wahrnehmungsprämisse eines ästhetisierenden Blickwinkels umsemantisiert werden (Lazarett). Hinter der artifiziellen Belichtung der Szenerie verbirgt sich folglich ein raumsemantischer Sachverhalt und die filmische Darstellung von «Räumen» nimmt Züge einer unwirklichen Wahrnehmung an, unter der auch Jurij seiner Welt aus der Perspektive des Poeten begegnet.⁵⁹

Mit diesen semiotischen Beobachtungen erweist sich der topografisch Raum des Lazarets als ein Ort, der in Jurij's Raumkonzept die Funktion eines Verweisraumes übernimmt und den metaphorischen Raum «Natur» repräsentiert. Mit der Anwesenheit von Lara wird aus einem Ort, der seinem Wesen nach für Krankheit und Tod steht, ein träumerisch verzerrtes Refugium. Jurij entwickelt für Lara Gefühle, fühlt sich sexuell zu ihr hingezogen und findet schließlich auch in einen Persönlichkeitsbereich, der mit seiner schwärmerischen Liebe zu der Schönheit der Welt in Verbindung steht – ein Befund, der sich sinnbildlich in Jurij's Gedichten niederschlägt, die er während seines Aufenthaltes an der Front verfasst.⁶⁰ Hinter Jurij's Beschäftigung mit Kunst verbirgt sich eine Wahrnehmung, mit der die Welt unter ästhetischen Prämissen beurteilt und nach diesen Prämissen wiederum erzeugt und verzerrt wird – eine Wahrnehmung, die sich auch filmisch in der Darstellung des Schauplatzes niederschlägt. Was Jurij aus der Perspektive des Poeten wahrnimmt, wird für den Zuschauer auf der Leinwand sichtbar. Die Gestaltungslogik des Filmbildes folgt einer deutlich markierten Ästhetik – filmtechnisch, motivisch und semiotisch. Diese Ästhetik wiederum wird als eine tendenziell «unwirkliche Wirklichkeit» verhandelt. Ebenso wenig, wie das Lazarett genuin ein Ort des Wohlbefindens ist, so unwirklich erscheint auch – wortwörtlich – das «Licht», in das dieser Schauplatz filmisch gerückt wird. Wie bereits beim zweiten Treffen zwischen Jurij und Lara zeigt sich also auch hier «Raum» als ein «perspektivierter Raum», dessen filmische Gestaltung Abbild einer aktantenspezifischen Wahrnehmung ist. Der ästhetisierende Blick des Protagonisten wird zu einem ästhetisierenden Blick der Kamera, wobei allerdings

59 Ein Blick in die Literatur zeigt: Die wahrscheinlich häufigste Interpretation von Belichtungsszenarien erfolgt über den Faktor «Stimmung», der auch in der obigen Einstellung eine wichtige Rolle spielt. Nach Gans (1999) trägt «Licht» hier zur Dramatisierung der Handlung bei (Hell-Dunkel-Kontraste), vgl. Gans 1999: 45 f. Nach Pommerening (2012) fungiert «Licht» und «Belichtung» hier überdies als eine Strukturhilfe, mit der Räume optisch gegliedert werden und im Kontext einer subjektiven und unwirklichen Wahrnehmung stehen könne, vgl. Pommerening 2012: 207. Eine struktural-semiotische Analyse kann über diese Deutung allerdings noch hinausreichen. Unter diesen Gesichtspunkten kann «Licht» – ähnlich wie «Farbe» – als ein Bedeutungsträger verstanden werden, der sich auf einer Oberfläche – hier der Denotatebene – anlagert und dort zur Semantisierung von Räumen beiträgt.

60 Der künstlerischen Betätigung liegt ein reziprokes Verhältnis zwischen der Wahrnehmung und der Erzeugung von Wirklichkeit zugrunde, die sich schließlich im erzeugten Produkt selbst und seiner ästhetischen Überformung manifestiert. Die Wahrnehmung der Welt wird im Kunstprodukt ästhetisch verarbeitet und führt darin wiederum zu einer ästhetisch-sensitiven Wahrnehmung der Welt – eine Denkfigur, die auch für Jurij's Perspektive und die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes charakteristisch ist.

auch immer deutlicher wird, dass dieser <Blick> mit der Wirklichkeit nicht zu vereinbaren ist.

In raumsemantischer Hinsicht erfüllt die <Lazarett-Episode> also mehrere Funktionen. Zum Ersten findet mit ihr eine topografische Disambiguierung der metaphorischen Räume <Natur> und <Gesellschaft> statt, die nicht mehr nur in den Figuren <Lara> und <Tonja>, sondern nun auch in den physischen Schauplätzen <Lazarett> und <Moskau> repräsentiert werden. Die metaphorischen, disjunkt-komplementären Teilräume des alteritären Raumkonzeptes werden in der Topografie der Textwelt sichtbar, wobei die Grenze zwischen ihnen räumlich wie strukturell zwar vorhanden, prinzipiell jedoch permeabel ist. Zum Zweiten zeichnet sich mit Jurijs Wahrnehmung des Lazaretts eine Perspektive ab, die sich – so hat eine semiotische Analyse des Lazaretts nahelegen können – als unwirklich und künstlich darstellt. Die Strukturformel der Grenzverwischung wird zum ästhetischen Programm und findet in der Stillleben-Ästhetik des Schauplatzes eine Entsprechung in der Bildästhetik Textwelt – eine Wahrnehmung, die mit der Perspektive des alienen Raumkonzeptes immer weniger gemein hat.

Die Grenze der Textwelt, an der sich die Ordnungsentwürfe zweier Raumkonzepte gegenüberstehen, wird so – verkürzt gesagt – zu einer Grenze zwischen verschiedenen Wahrnehmungen von Grenzen. In der ambivalenten Semantik des Lazaretts wird deutlich: Die Ordnungsentwürfe der beiden Raumkonzepte (Alienität vs. Alterität) sind diametral verschieden, weil ihre Vorstellung von Grenzen grundverschieden ist und Bedeutungen hervorbringt, die miteinander unvereinbar sind (Tod vs. Ästhetik). Die Schauplätze, an denen diese unterschiedlichen Bedeutungen hervorgebracht werden, sind jedoch dieselben. «Adapt yourself» (Disc1-Ch.27, 01:26:48) – ein Ratschlag, der Jurij also nicht nur auf der Handlungsebene ein <konformes> Lebenskonzept nahelegt, sondern auch in struktureller Hinsicht darauf hindeutet, dass Jurijs Raumkonzept und seine Wahrnehmung bei seinem Umfeld auf Unverständnis stoßen.

4.3.2 Alienisierung und Grenzverschiebung I: Der Ausbruch der Russischen Revolution

Mit Jurijs Einberufung an die Front hat sich der Konflikt der Erzählung in die Topografie der Textwelt projiziert und tritt dort in Gestalt ambivalenter Raumsemantiken hervor. Insbesondere die Ambivalenz des Lazaretts hat gezeigt: An der Grenze der Textwelt stehen sich zwei Raumkonzepte gegenüber, in denen Grenzen jeweils unterschiedliche Funktionen übernehmen. Der Idee von einer aggressiven Grenz-aushandlung steht die Vorstellung entgegen, dass Differenz ein Abbild von Komplementarität ist. Mit der Anwesenheit von Lara wird das Lazarett einer Semantik unterstellt, die der eigentlichen Bedeutung des Schauplatzes diametral entgegensteht. Ästhetik, Heimat und Zuflucht treffen hier auf Tod, Krankheit und Kollision –

ein Konflikt, der mit Jurijs Heimkehr nach Moskau unmittelbar an Bedeutung gewinnt. Jurij wird in Moskau schonungslos mit der Wirklichkeit konfrontiert, die mit der träumerisch-entrückten Atmosphäre im Lazarett denkbar wenig gemein hat.

Jurij ist aus dem Kriegsdienst entlassen. Er und Lara haben sich verabschiedet, in der gegenseitigen Überzeugung, einander höchstwahrscheinlich nie wieder zu sehen. So wie Lara nun zurück zu ihrer kleinen Tochter kehrt und weiter nach ihrem Mann sucht, kehrt auch Jurij wieder zurück nach Moskau zu seiner Familie. Bei dieser Rückkehr muss Jurij allerdings feststellen, dass sich dieses «Moskau» grundlegend verändert hat. In Folge der Übernahme der zivilen wie militärischen Kontrollgewalt durch die kommunistische Partei hat eine großflächige Umstrukturierung des öffentlichen Lebens stattgefunden: «It's not for you to welcome us.» (Disc1-Ch.28, 01:29:52) Diese Umstrukturierung reicht sogar bis auf eine lexikalische Ebene, sodass Jurijs metaphorischer Teilraum «Gesellschaft» nicht mehr der zu sein scheint, den er einst mit Moskau verlassen hat: «Holy Cross Hospital! It's on... / The Second Reformed Hospital.» (Disc1-Ch.28, 01:30:16) Die Folgen dieser Umstrukturierung sind eine allumfassende Neugestaltung räumlicher Ordnungslogiken, Werte- und Normvorstellungen, die besonders auch raumsemantische und semiotische Konsequenzen hat. So ist etwa die Neuaufteilung des Wohnraumes im ehemaligen Haus von Jurijs Onkel als eine topologische Umwälzung zu bewerten, in der ehemals semiotische Differenzen und Grenzen kurzerhand nivelliert werden. Wo im alienen Raumkonzept zuvor mit «oben» der Raum der restaurativen Ordnung disambiguiert wurde, zu dem der «unten» liegende Raum der revolutionären Ordnung einen raumsemantischen Antagonisten bildete, ist diese Differenz nunmehr aufgehoben. Der Wohnraum des Hauses ist nach dem Prinzip der Gleichheit seiner alten Ordnung enthoben und in die Logik einer klassenlosen Egalität überführt worden, in der Grenzen weder im topologischen noch im politisch-hierarchischen Sinne existent sind. Die binäre Ordnungslogik des historischen Settings, bei der zwischen zwei gesellschaftspolitischen Teilräumen eine manifeste Grenze verortet und topologisch (oben – unten; innen – außen) disambiguiert wurde, ist nun abgeschafft. Sie ist ersetzt worden von einem Prinzip, in dem Hierarchien nivelliert sind und umgekehrt jede Herausbildung von Hierarchie als Bedrohung durch den Klassenfeind empfunden wird. Die herrschende Klasse ist entmachtet worden, ihr Besitz wurde beschlagnahmt und vergemeinschaftet. In dieser neuen Ordnung ist also auch die topologische Differenz «oben – unten» und «innen – außen» obsolet geworden, weil sich in ihr eine Form der Hierarchie abgebildet hat, die nun politisch unerwünscht ist.

Mit diesen Beobachtungen ist die Gedankenfigur der Alienität auf eine andere Ebene transferiert worden. Gesellschaftspolitische Räume im disjunkt-antagonistischen Sinne sind nivelliert, die Grenze zwischen ihnen ist abgeschafft. Auf der Ebene ideologischer Gesellschaftsentwürfe jedoch wird Alienität wieder dort wirksam, wo neben dem eigenen Herrschaftsentwurf kein anderer geduldet wird – ein

Befund, der für Jurij und seinen Lebensentwurf eine faktische Bedrohung darstellt, inhaltlich wie auch semiotisch. Als ehemaliges Mitglied der – nun ebenso ehemals – privilegierten Oberschicht verkörpert er das Relikt einer Ordnung, in der sich einst das (Groß-)Bürgertum mit seiner verschwenderischen Großzügigkeit und Dekadenz vom Teilraum des Bolschewismus distinguert hat. Jurij's «sentimentale» Liebe zur unpolitischen Poesie nimmt sein Umfeld als Beweis für diese ehemalige Zugehörigkeit. Wo sich das Großbürgertum damals den «Luxus» des Unpolitischen leisten konnte, ist dieser Luxus nunmehr verboten, wird verfolgt und bestraft.

Ausgehend von diesen Befunden zeigt sich die politische Intoleranz gegenüber Jurij's Lebenskonzept allerdings nicht nur inhaltlich (Verfolgung und Zensur), sondern auch semiotisch. Exemplarisch hierfür ist der Streit um die Verteilung des Wohnraumes im ehemaligen Anwesen der Familie Andrewitsch. Im alteritären Raumkonzept repräsentieren die topologischen Felder «oben – unten» und «innen – außen» nach wie vor produktive und gültige Verweisororte.⁶¹ Für das Raumkonzept der Kollision hingegen drückt sich mit diesen Verweisorten ein Weltbild aus, das aus der eigenen Logik den politischen Feind beschreibt. Nicht nur Jurij's obstinater Unwille zur Anpassung an diesen politischen Weltentwurf, sondern auch die topologische Ordnung seines Raumkonzeptes machen ihn also aus der Sicht der Revolutionsanhänger zum Feind, der eine Gefahr für das eigene System darstellt und daher entweder integriert oder vernichtet werden muss.

Der Raum, den Jurij als seinen disjunkten Teilraum «Gesellschaft» dereinst in Moskau verlassen hat, hat sich also nicht nur in seiner inneren Ordnung verändert, sondern bietet mit dieser neuen inneren Ordnung für Jurij auch keinen Handlungsanschluss mehr. Wo früher die ökonomisch unabhängige Oberschicht seine Liebe zur Poesie toleriert und teilweise sogar als Ausdruck seiner privilegierten Stellung positiv verstärkt hat, geraten die Inhalte seiner künstlerischen Auseinandersetzung nunmehr unter politische Zensur. Wengleich Jurij die ursächlichen Gründe und Zusammenhänge dieser Ablehnung nicht nachvollziehen kann (weil er allerdings auch kein Verständnis für die Kollisionsdiskurse seines Umfeldes aufbringen will), muss er dennoch einsehen, dass Moskau für ihn und seine Familie kein sicherer Ort mehr ist: «Not liked? Not liked by whom?» (Disc1-Ch.31, 01:9:12) Dabei wird zunehmend deutlich, dass er mit seiner Person, seinem unpolitischen Weltbild und seiner Perspektive auf die Welt denkbar unerwünscht ist: «That gives you the power, not

61 Bezeichnend hierfür ist Jurij's Reaktion auf die neue Wohnraumaufteilung. Wo er die Verstaatlichung des unteren Geschosses noch vergleichsweise gelassen akzeptiert hat, wehrt sich Jurij schließlich vehement, als auch das obere Geschoss, in dem er mit seiner Familie lebt, entprivatisiert werden soll. Aus der Sicht der Textwelt besetzt er damit ein topologisches Feld, das aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes mit der Vormachtstellung der ehemals herrschenden Klasse assoziiert wird. Der Streit um die Besetzung des Obergeschosses kann unter diesen Gesichtspunkten also auch als ein Ringen um die Denotate der Textwelt und die Bedeutung ihrer topologischen Felder gedeutet werden, bei dem sich schließlich die Ordnung des alienen Raumkonzeptes durchsetzt.

the right!» (Disc1-Ch.29, 01:33:29) Was sich in dieser vorwurfsvollen Rechtfertigung niederschlägt, ist die moralisch-ethische Kollision zweier Raumkonzepte, in denen die Dinge der Welt nach vollkommen unterschiedlichen Paradigmen beurteilt werden. Auf der einen Seite verweist der Begriff <power> auf ein Weltbild, dessen Ordnung sich maßgeblich an der Durchsetzungspotenz des Stärkeren ausrichtet, wohingegen Jurij für seinen Ordnungsentwurf den Maßstab der Gerechtigkeit anlegt (<right>).⁶² Weil er mit diesem Weltbild jedoch einen Wertemaßstab aufruft, der zwischen den politisch-ideologischen Grenzziehungen seines Umfeldes keinen Platz hat, wird er dort als eine <politische Imponderabilie> wahrgenommen, deren Andersartigkeit bedrohlich, statt bereichernd ist: «It's noticed, you know. Your attitude is noticed.» (Disc1-Ch.29, 01:33:31)

In raumsemantischer Hinsicht bedeutet Jurij's Heimkehr nach Moskau also Folgendes: Jurij findet in Moskau eine Ordnung vor, die seinen metaphorischen Teilraum <Gesellschaft> förmlich okkupiert und in eine neue Ordnung überführt hat. So wie sein ehemaliges Wohnhaus von den Revolutionsanhängern kurzerhand beschlagnahmt und topologisch umstrukturiert wurde, ist auch Jurij's Weltbild erschüttert und gestört. Die neue politische Ordnung, mit der Jurij in Moskau konfrontiert wird, ist eine totalitäre und definiert sich selbst als alternativlos. Jeder, der eine Abweichung von dieser Ordnung verkörpert, darf billig und rechtens vernichtet werden. Jurij ist mit seinem ethisch-moralischen, aber auch semiotisch-strukturellen Alternativentwurf in dieser neuen Ordnung also nicht nur unerwünscht, sondern existenziell bedroht. Weder als Poet noch als Arzt findet er in den neuen politischen Strukturen Anschluss: Als Arzt wird er dazu gezwungen, <ideologiekonforme> Diagnosen zu stellen und die wahren medizinischen Probleme dahinter zu vertuschen; als Poet wird er genötigt, seine Lyrik einem politisch erwünschten Duktus zu verschreiben.

Besonders deutlich wird ihm seine Situation im Gespräch mit seinem Halbbruder Yewgraf, der gleichzeitig auch als Erzähler der Diegese fungiert. Nachdem Jurij dabei ertappt wurde, aus einem Zaun herausgebrochene Latten als Brennholz gestohlen zu haben, muss er einsehen, dass eine Flucht für ihn die einzige Möglichkeit darstellt, seinen Lebensentwurf vor der politischen Vereinnahmung zu schützen.⁶³ So wie sich sein warmes Zuhause bei seiner Familie für Jurij als eine Scheinwelt

62 Vgl. Santas 2012: 65. Santas definiert hier den zentralen Konflikt der Handlung in der Kollision zwischen <A-Moral> und <Moral>. Eine raumsemantische Analyse kann noch einen Schritt weitergehen, indem sie diese unterschiedlichen Paradigmen auf verschiedene Ordnungsentwürfe zurückführt. Was Santas <amoralisch> nennt, lässt sich auf die Ideologie von politisch definierten Grenzen zurückführen, in der die Frage nach <Recht> und <Unrecht> zur Frage der politischen Gesinnung wird.

63 In einem unübersichtlichen Gerangel um seine Balalaika offenbart sich schließlich Jurij's Diebstahl, als ihm die gestohlenen Holzlatten aus dem Mantel zu Boden fallen – eine Beobachtung von raumsemantischer Bedeutung. In dem Moment, als Jurij das Symbol für seine unpolitische Weltwahrnehmung verteidigt (Balalaika), offenbart er zugleich auch seine Nicht-Passung mit der politischen Ordnung der Realität, in der diese Wahrnehmung keinen Platz findet.

entpuppt, die lediglich für ihn an der Oberfläche aufrechterhalten wird (er realisiert, dass der Ofen immer erst kurz vor seiner Ankunft angefeuert wird), so entpuppt sich auch die neue politische Ordnung in Moskau für ihn als lebensfeindlich: «He told me what he thought about the Party and I trembled for him. He approved for us, but for reasons, which were subtle like his verse.» (Disc1-Ch.31, 01:38:44) Mag Jurijs Zustimmung zur Flucht auch nicht aus Einsicht erfolgen, so bietet sie für ihn doch die einzige Möglichkeit, der politischen Verfolgung zu entkommen.⁶⁴

Mit Blick auf die Ordnung der Textwelt kann hier also von einer Transformation der alienen Ordnung gesprochen werden, die sich in der topologischen Neuordnung der diegetischen Welt ausdrückt und dort deutungsmächtig und normbildend wird. Diese normbildende Transformation, in der Grenzen im hierarchischen Sinne nivelliert werden, erzeugt eine Ordnung, die keine gesellschaftlichen, moralischen oder räumlichen Alternativentwürfe neben sich duldet. Als solch ein <politischer Gegenentwurf> steht Jurijs Weltbild nun im Fokus von Zensur und Verfolgung. Das aliene Raumkonzept übernimmt damit die Deutungshoheit über die Denotate der Textwelt, dehnt seinen Herrschaftsbereich aus und bewirkt so eine Verschiebung der strukturbildenden Grenze der Textwelt. Jurijs Vorstellung von einem gesellschaftlichen Leben, in dem die freie Beschäftigung mit Kunst ein integraler Bestandteil ist, hat in der Ordnung des alienen Raumkonzeptes keinen Platz mehr. Die Ordnung der Textwelt hat sich also verändert, die herrschende Norm ist eine andere geworden, ohne dass allerdings die Grenze der Textwelt im Ereignis überschritten wird.⁶⁵

4.3.3 Die Wiederherstellung der alteritären Ordnung

4.3.3.1 Die Zugfahrt durch den Ural

In Anbetracht der neuen politischen Ordnung der diegetischen Welt kann Jurijs Flucht aus Moskau als eine ordnungswiederherstellende Maßnahme gedeutet werden, bei der sich die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes topografisch verschiebt und

64 Einen Hinweis darauf, dass mit der Revolution ein auch normativer Eingriff in die Ordnung des alienen Raumkonzeptes in Verbindung steht, liefert ein Blick in seine Sprache. Die zunächst rein begrifflich-lexikalische Umbenennung des Krankenhauses nimmt kurze Zeit später auch eine normative Dimension an: «What are you doing with my things? / They're being stored. / They're being stolen.» (Disc1-Ch.30, 01:37:11) So ähnlich die Begriffe <stored> und <stolen> klingen, so verschieden ist ihr moralisch-normativer Gehalt. Was Jurijs als Straftat wertet, gilt nunmehr als eine legitime und normbildende Umstrukturierung räumlicher Zuteilungsprinzipien.

65 In der Strukturformel der <Transformation> sieht Santas ein zentrales Motiv des Filmes. Wo sich die <A-Moral> stets transformiere und in jeweils unterschiedlichen, gar widersprüchlichen politischen Ideologien repräsentiert werde, bleibe Jurijs Moral dieselbe. Das <Böse> und <Schlechte> kenne viele Verkleidungen, wohingegen es dem <Guten> zum Verhängnis werde, eine solche Verkleidung abzulehnen, vgl. Santas 2012: 73. Zu vergleichbaren Überlegungen gelangt auch Williams, wenn sie dem Konflikt zwischen <Transformation> und <Passivität> eine tragische Dimension abgewinnt, vgl. Williams 2014: 194.

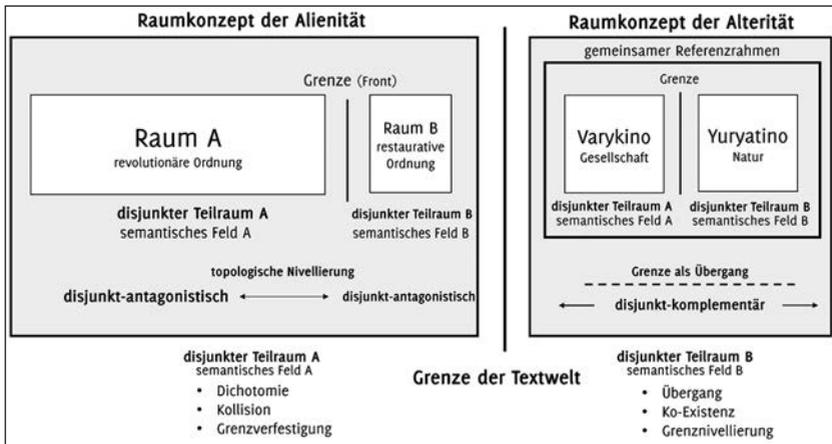


Schaubild 8 Grenzverschiebung in DR. ZHIVAGO

an einer anderen Stelle der Textwelt neu repräsentiert wird. Der metaphorische Teilraum <Gesellschaft> wird von seinem ursprünglichen topografischen Repräsentationsort gelöst, weil dieser seine Funktion als Repräsentationsort verloren hat. Mit dem Landgut <Varykino> und dem Nachbarsdorf <Yuryatino> inszenieren sich also abermals zwei topografische Verweiseräume, in denen die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes sichtbar wird. Die Differenz disjunkt-komplementärer Teilräume (Natur vs. Gesellschaft) wird hier erneut zu einer räumlichen Distanz – einer räumlichen Distanz, die nach dem Ausbruch der Russischen Revolution allerdings deutlich geringer ausfällt als zuvor. Wo das Lazarett und Moskau noch mehrere hundert Kilometer trennten, befinden sich das Landgut <Varykino> und das Dorf <Yuryatino> in unmittelbarer Nachbarschaft und repräsentieren darin zwei disjunkt-komplementäre Teilräume, die – bildlich gesprochen – in Folge der verschobenen Grenze der Textwelt räumlich zusammengedrückt sind. Weil sich der Herrschaftsbereich der neuen politischen Ordnung des alienen Raumkonzeptes ausgedehnt hat, flüchtet sich Jurij ins Private. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes beschränkt sich auf einen kleinen Teilbereich der Textwelt und hat sich von der herannahenden Grenze der Textwelt förmlich komprimieren lassen (Schaubild 8).

Einen Hinweis darauf, dass Jurijs Flucht aus Moskau eine auch raumsemantische Annäherung beider Teilräume bedeutet, liefert die semiotische Ausgestaltung der Zugfahrt. Sie gewinnt vor allem dort an raumsemantischer Bedeutung, wo Elemente des disjunkt-komplementären Teilraumes <Natur> in eine Szenerie eindringen, die eigentlich genuin vom disjunkt-komplementären Teilraum <Gesellschaft> bestimmt ist. Jurijs Vorhaben, mit seiner Familie hinter dem Ural ein neues Leben zu beginnen, wird dabei immer wieder durchzogen von semiotischen Vorausdeutungen auf den metaphorischen Teilraum <Natur>.

46 DR. ZHIVAGO: Jurij schaut aus dem Zugfenster (Disc1-Ch.34, 01:47:17)



Zunächst kann allein die Tatsache, dass Jurij Moskau mit dem Zug verlässt, als ein Hinweis auf den metaphorischen Teilraum <Natur> gedeutet werden. Angefangen bei Jurij's erster Begegnung mit Lara in der Straßenbahn bis hin zum akustischen Zitat des Zugmotives im Atelier von Laras Mutter – das Transportmittel <Zug/Bahn> verweist auf eine Bewegung, die nicht nur räumlich, sondern auch raumsemantisch vom Teilraum der Gesellschaft in den Teilraum der Natur führt. Darüber hinaus ist aber auch die ästhetische und semiotische Ausgestaltung der Zugfahrt selbst erwähnenswert. In ihr kündigt sich der metaphorische Raum <Natur> förmlich an und wird semiotisch und motivisch bereits repräsentiert, obwohl er topografisch in der Textwelt zu diesem Zeitpunkt noch nicht konkret disambiguiert ist.⁶⁶ Mit Jurij's verträumtem Blick aus dem Fenster des Zugwaggons wiederholt sich ein Motiv, das bereits mehrfach als <Blick durch Fenster> und darin als Sinnbild für Jurij's ästhetisierenden Blick auf die Welt verhandelt wurde. Die Tatsache, dass dieser Blick hier überdies mit dem topologischen <Oben> verknüpft wird, ruft in der Semiotik des alteritären Raumkonzeptes einen metaphorischen Raum auf, der mit <Natur>, <Ästhetik> und dem Gefühl von Weltverbundenheit in Verbindung steht. Hinter dem verträumten und weltversunkenen Blick zum Mond durch das Fenster des Zugwaggons verbirgt sich – semiotisch betrachtet – Jurij's Blick in den metaphorischen Raum <Natur> (Abb. 46).

Unter dieser Perspektive lässt sich schließlich auch die filmische Darstellung der Natur selbst, in die Jurij hier soeben blickt, als das Produkt einer ästhetischen Wahrnehmung verstehen, die Zeugnis von einem nach ästhetischen Parametern wahrnehmenden und ordnenden Subjekt liefert. Die Schienen der Bahnstrecke durchziehen das Filmbild als eine optische Parallele zum Horizont und erzeugen zusammen

66 Bereits auf dem Bahnsteig in Moskau sind semiotische Ankündigungen auf den metaphorischen Raum <Natur> zu erkennen. Der Bahnsteig, auf dem Jurij mit seiner Familie auf den Zug nach Varykino wartet, ist akustisch vom Spiel einer Balalaika dominiert. Darüber hinaus erzeugt die Einfahrt des Zuges in den Bahnhof über ihr markiertes Belichtungsarrangement eine Ästhetik, die bereits in der filmischen Darstellung des Lazarets angelegt war. In der subjektiven Kameraeinstellung aus einem Waggonfenster erleuchten die gleißend hellen Scheinwerfer des Zuges Teile des Bahnsteiges, indes sie andere Teile unbeleuchtet lassen. Damit geht von dem eintreffenden Zug eine auch im übertragenen Sinne verheißungsvolle Strahlkraft aus, deren Semiotik (Licht und Helligkeit) konstitutiv für den metaphorischen Teilraum <Natur> ist.



47 DR. ZHIVAGO: Ästhetik einer Winterlandschaft (Disc1-Ch.23, 01:47:46)

mit der Rahmung des Bildausschnittes eine grafisch-geometrische Ästhetik, bei der die mise-en-cadre in mehrere parallel verlaufende, horizontale Achsen geteilt wird (Bildrahmung – Schienenverlauf – Zug – Horizont; Abb. 47). Der aus dem Schornstein des Zugfahrzeuges aufsteigende schneeweiße Dampf fügt sich also nicht nur in die monochrome Farbgebung der Natur, sondern auch in die geometrische Gestaltung des Bildausschnittes. Dynamik (Zug) und Statik (Naturszenerie) werden als komplementäre Gestaltungselemente verhandelt, die in diesem bildlichen Arrangement ästhetisch aufeinander bezogen werden. Die Art und Weise der filmischen Darstellung und Bildgestaltung ist damit als Ausdruck einer künstlichen Ordnung zu verstehen, die nach ästhetischen Maßstäben erzeugt wurde und auf eine Raumwahrnehmung verweist, die für Jurij und seine Perspektive als Poet konstitutiv ist.⁶⁷

Für die Semiotik der Zugfahrt bedeuten diese Befunde folglich: Wo zu Beginn der Zugfahrt der metaphorische Raum der <Natur> semiotisch und motivisch lediglich angedeutet wird, avanciert er im weiteren Verlauf der Zugfahrt mehr und mehr zu einem Gestaltungsparadigma für die Ordnung der mise-en-scène und mise-en-cadre. Die Zugfahrt ist in dieser Hinsicht also nicht nur eine physische Überwindung räumlicher Distanz, mit der Jurij der politischen Verfolgung in Moskau entkommt, sondern auch eine strukturbildende Wiederherstellung von Ordnung. Der metaphorische Teilraum <Natur> gewinnt zunehmend deutlich an Gestaltungseinfluss auf das Filmbild. Das unvorhergesehene Wiedersehen mit Lara, das wegen seiner Unwahrscheinlichkeit wie eine schicksalhafte Fügung wirkt, wird auf der Zugfahrt

67 Siehe zur Bedeutung «kompositorischer Aspekte räumlicher Relationen» Gräf et al. 2017: 98. Die markierte Inszenierung von parallel verlaufenden Geraden im Filmbild wird hier als ein Ausdruck von Harmonie gedeutet, hinter der sich die Zurschaustellung einer künstlichen Gestaltung verbirgt. Auch Santas merkt grundsätzlich an, dass sich im Verlauf der Zugfahrt eine gewisse Ästhetisierung beobachten lasse, die sich nicht nur auf das Filmbild, sondern auch auf die Haltung des Protagonisten beziehe, vgl. Santas 2012: 70 ff.

semiotisch und ästhetisch also bereits angedeutet. In dieser semiotischen und motivischen Ankündigung haben Grenzen einen ästhetischen Mehrwert, verweisen hoffnungsvoll auf den Bereich, der hinter ihnen liegt (Blick durch das Fenster) oder avancieren selbst zu einem ästhetischen Element (grafische Grenzen in der mise-en-cadre).

Auf der anderen Seite jedoch – und diese Seite ist bislang noch nicht thematisiert worden – verweist die Semiotik der Zugfahrt auch darauf, dass die Grenzvorstellung des alteritären Raumkonzeptes problematisch ist, weil sie immer deutlicher Züge des Illusorischen und Unwirklichen trägt. So etwa in folgender Szene: Als die Abteilinsassen den Boden des Waggons reinigen und dabei das alte und verunreinigte Stroh entfernen, müssen sie beim Aufschieben der schweren Eisentüren des Waggons feststellen, dass der Ausgang mit einer geschlossenen Eisschicht verschlossen ist. Anders als im Sinnbild der gläsernen Scheibe ist hier der Übergang von <innen> nach <außen> versperrt, optisch wie physisch. In Folge von Schnee und Eis hat die Grenze ihre Permeabilität – zumindest für kurze Zeit – verloren und begibt sich mit dieser Semantik in einen Widerspruch zum alteritären Grenzkonzept. Die Grenze zwischen <innen> nach <außen> wird hier als eine manifeste und intransparente Barriere verhandelt, die lediglich unter Einsatz von Gewalt (die Eisplatte wird mit schwerem Werkzeug zerschlagen) durchbrochen werden kann. Mit ihrer optischen Intransparenz deutet die Eiswand auf die Differenz zweier topologischer Räume hin (innen – außen), deren Übergang nicht mehr bruchlos (wie im Blick durch die gläserne Scheibe) vollzogen werden kann. Im Motiv der <intransparenten Grenze> wird also auch im übertragenen Sinne die Vorstellung in Frage gestellt, dass disjunkte Teilräume, die über topologische Gegensätze getrennt sind, ein komplementäres Verhältnis zueinander eingehen.

Zusammenfassend bedeutet das also: Auf der einen Seite lässt sich die Zugfahrt durch den Ural als eine Wiederherstellung der alteritären Ordnung deuten. Mit dem Landsitz <Varykino> und dem Dorf <Yuryatino> wird eine metaphorische Differenz repräsentiert, die bereits in den topografischen Verweiskräumen <Moskau> und <Lazarett> angelegt war. Dabei lässt sich die Zugfahrt selbst als eine Art semiotische und ästhetische Ankündigung des metaphorischen Raumes <Natur> lesen, der schließlich am Ziel der Zugfahrt topografisch repräsentiert wird. Die Überquerung des Urals bedeutet in dieser Hinsicht die sukzessive Wiederherstellung einer Ordnung, die mit der strukturellen Umgestaltung in Moskau gestört war: «Look, Sasha! That's where we going, darling. Through the mountains and into the forest. Then keeping much warmer still.» (Disc1-Ch.36, 01:52:54)

Auf der anderen Seite jedoch ist die Zugfahrt auch als eine subtile Vorankündigung destabilisierender Momente zu verstehen, mit denen die raumsemantische Grundidee dieser <wiederhergestellten Ordnung> fragwürdig und problematisch erscheint. Auch wenn die Szene der <Eiswand> mit Blick auf die gesamte Länge der Zugfahrt vergleichsweise kurz und unbedeutend scheint, erfüllt sie eine wich-

tige raumsemantische Funktion, weil mit ihr ein Motiv in Frage gestellt wird, das bereits mehrfach im Verlauf der Erzählung verhandelt wurde: die Idee von der transparenten Grenze. Die Destabilisierung des alteritären Raumkonzeptes – wie sie später tatsächlich auch eintreten wird – ist hier semiotisch also bereits angelegt, sodass die Bedenken des kleinen Sashas beim Anblick der bedrohlichen Ausmaße des Uralgebirges wie eine unheilvolle Vorahnung auf diese Destabilisierung gelesen werden können: «Will there be wolves in the forest?» (Disc1-Ch36, 01:53:04)⁶⁸

Im Hinblick auf die Ordnung der Textwelt zeigt sich das alteritäre Raumkonzept folglich in mehrfacher Hinsicht bedroht, inhaltlich und semiotisch. Auf der einen Seite wird Jurijs Lebensentwurf politisch verfolgt und – bildlich gesprochen – verjagt. Auf der anderen Seite gerät aber auch die Semiotik des alteritären Grenzkonzeptes in Verdacht, unwirklich und instabil zu sein. Jurijs Weltbild wird durchzogen von Momenten der Destabilisierung. «Räume» scheinen plötzlich geschlossener zu sein als gedacht; Grenzen erfüllen teilweise nicht mehr die Funktion des Übergangs, sondern der manifesten Trennlinie – eine Entwicklung, die sich auch für Jurijs Wahrnehmung treffen lässt, die immer deutlicher im Zusammenhang mit Täuschung und Fehleinschätzung steht. Ein Beispiel hierfür liefert Jurijs Gespräch mit seinem kleinen Sohn Sasha, als der Zug auf seiner Fahrt durch den Ural einen kurzen Halt macht. Obwohl die Front noch weit entfernt ist, sind die kämpferischen Gefechte unüberhörbar. Wo die Szenerie auf der Bildebene der Atmosphäre eines «locus amoenus» entlehnt ist, wird sie akustisch zu einem «locus terribilis». Schüsse und Kanonendonner dringen in eine friedliche und unberührte Naturidylle und lösen in Sasha Verunsicherung aus: «Daddy? What's that noise? / It's only a waterfall. / No, the other noise. / Guns, Sasha. / Are they fighting? / They must be.» (Disc1-Ch.40, 00:04:03) Ob Jurij hier lediglich mit väterlicher Rücksicht auf seinen kleinen Sohn zunächst behauptet, einen Wasserfall zu hören, oder ob er dies wirklich tut, ist nicht mit Gewissheit zu sagen. Dennoch ist seine erste Antwort insofern bezeichnend, als sie schlicht und ergreifend falsch ist bzw. an der eigentlich dominanten Atmosphäre des Schauplatzes vorbeizieht. Jurijs Beschreibung der Natur als ein «locus amoenus» ist das Produkt einer ästhetisch verzerrten Wahrnehmung, in Folge derer der «locus terribilis» kurzerhand mit einer gegenläufigen Semantik überschrieben wird. Was bereits im mottohaften «From here, she looks beautiful»

68 Aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes repräsentiert der Ural – wie bereits die Front am Lazarett – einen Ort, an dem kämpferische Auseinandersetzungen stattfinden, Menschen sterben und politische Ideologien ausgefochten werden: «In approximately 11 days time, you'll pass through the Urals Province ... where White Guards aided by foreign Interventionists [...] have been active. The Military Committee assures you the criminals have been completely routed in that area by Red Guard units [...].» (Disc1-Ch.33, 01:44:08) Wie bereits im Lazarett bahnt sich also auch hier eine ambivalente Semantik an, in der Jurij immer dort seinen metaphorischen Raum «Natur» zu finden scheint, wo aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes der Krieg wütet.



48 DR. ZHIVAGO: Das brennende Yuryatino (Disc2-Ch.41, 00:11:18)

angeklungen ist, wird hier in der ästhetisch verzerrten Wahrnehmung der Natur fortgesetzt – einer Wahrnehmung, die sich schließlich als falsch erweist.⁶⁹

In dieser Logik präsentiert sich bei Jurijs Ankunft in Varykino die Front abermals als eine <doppelte Kollisionslinie>, die nicht nur topografische, sondern auch symbolische Bedeutung trägt. An ihr verlaufen nicht nur die Gefechte des historischen Settings (rote und weiße Armee); mit ihr kollidieren auch zwei widersprüchliche Perspektiven, Alterität und Alienität, Ästhetik und Wirklichkeit. Jurijs Perspektive auf die Welt scheint dabei immer deutlicher an den Grenzziehungen der Realität vorbeizulaufen. Entgegen Jurijs Wahrnehmung ist die Front hier sogar schon in Sichtweite und bedroht wie ein Damokles-Schwert die friedliche Idylle in Varykino: Die optische Komprimierung im Tele-Objektiv lässt das brennende Dorf <Yuryatino> zum Greifen nahe wirken (Abb. 48). Dabei verringert sich allerdings nicht nur die optische Entfernung zwischen den drei Schärfeebenen des Bildausschnittes (Vorder-, Mittel-, Hintergrund), sondern auch die sinnbildliche Distanz zu dem Konflikt, der soeben am Horizont ausgetragen wird. Die Grenze der Textwelt ist dem alteritären Raumkonzept – bildlich gesprochen – näher gerückt. Das, was sich am Horizont abzeichnet, ist nicht nur der politisch-ideologische Kampf zwischen zwei Herrschaftsansprüchen, sondern auch die Bedrohung, die von der Ordnung des alienen Raumkonzeptes für Jurijs Lebensentwurf ausgeht. Auch wenn die Ankunft in Varykino die Wiederherstellung einer Ordnung bedeutet, die mit den strukturverändernden Auswirkungen der Revolution in Moskau gestört war, scheint dieser

69 Ein weiteres Indiz dafür, dass der Ort, an dem sich Jurij soeben befindet, entgegen seiner Wahrnehmung eine Gefahr für ihn und seinen Lebensentwurf darstellt, liefert Jurijs plötzliche und unvermittelte Gefangennahme durch die Soldaten von Strelnikov. Als Jurij verträumt durch einen angrenzenden Birkenwald spaziert, gerät er sprichwörtlich <zwischen die Fronten> der politischen Wirklichkeit, wird gefangen genommen und entkommt nur knapp den weiteren Konsequenzen seiner leichtgläubigen Unachtsamkeit.

Zustand im Moment seiner Inszenierung auch gleich wieder bedroht zu sein. Die vitale Symbolik des Vordergrundes wird so zu einer Idylle, der die baldige Zerstörung von außen droht.⁷⁰

4.3.3.2 <Varykino> und <Yuryatino> als Verweisräume

Mit Jurijs Ankunft in Varykino ist die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes in der Textwelt neu repräsentiert. Hinter der unmittelbaren räumlichen Nähe zwischen dem Landsitz <Varykino> und dem Dorf <Yuryatino> verbirgt sich der Verweis auf die – bildlich gesprochen – näher rückende Grenze der Textwelt, die Jurij in Gestalt der Front bereits am Horizont hören und sehen kann. An der Front finden nicht nur die politischen und militärischen Gefechte zwischen Rot- und Weißgardisten statt; die Front repräsentiert auch die Bedrohung, die für Jurijs Lebensentwurf von der Ordnung des alienen Raumkonzeptes ausgeht. Was bereits auf der Zugfahrt mit dem Motiv der <intransparenten Grenze> angeklungen ist, gewinnt hier also an raumsemantischer Bedeutung und weist das alteritäre Raumkonzept mitsamt seiner inhärenten Ordnungslogik als ein zunehmend gefährdetes Konstrukt aus, dem die Grenze der Textwelt bildlich immer näherkommt. Vor allem die alteritäre Grenzvorstellung, in der Grenzen ästhetisch verklärt werden, gerät mit der Semiotik der Zugfahrt in den Verdacht, unwirklich und falsch zu sein. Ein Beispiel für diese Unwirklichkeit liefert auch die Semiotik der kleinen Holzhütte, in der sich Jurij mit seiner Familie neben dem Landsitz der Familie Andrewitsch in Varykino einrichtet. Mit ihrer räumlichen Enge und ihrer spärlichen Einrichtung verkörpert sie für Jurij zunächst einen Ort der familiären Sicherheit und Geborgenheit. In der Funktion eines topografischen Verweisraumes codiert sie ein einfaches, bäuerliches und an der Logik von Subsistenzwirtschaft ausgerichtetes Leben, das gesellschaftliche Normen und Erwartungshaltungen in die Sphäre der Privatheit transferiert. Die einzige Verbindung zur Öffentlichkeit ist der regelmäßige Besuch von Petya, einem ehemaligen Bediensteten der Familie Andrewitsch, der nicht nur Lebensmittel aus der Stadt, sondern auch die Ausgabe der Wochenzeitung bringt. Mit dieser Raumsemantik avanciert der metaphorische Raum <Gesellschaft> zu einer privatisierten Idee von gesellschaftlicher Identität – einer Idee, mit der sich Jurij jedoch alsbald nicht mehr identifizieren kann. Auch wenn Jurij aus Rücksicht gegenüber seiner Familie beteuert, mit seinem Leben zufrieden zu sein («I don't mind it, Tonja, really! It's a good life.» (Disc2-Ch.43, 00:15:23)), beschleicht vor allem Tonja immer häufiger das Gefühl, dass Jurij damit nicht die Wahrheit sagt – ein Gefühl, das sich auch filmisch begründen lässt. Alsbald schon wird aus dem Eindruck der schutzbietenden Geborgenheit das Gefühl der

70 Die Ankunft am Bahnhof von Varykino wird als die Rückkehr in eine frühlingshafte Idylle inszeniert und auch das Wiedersehen mit Petya, dem ehemaligen Dienstboten der Familie, signalisiert die Heimkehr in vertraute Strukturen: «How do we get to the house, Petya? / As you always did!» (Disc2-Ch.41, 00:10:50).

49 DR. ZHIVAGO: Das vereiste Fenster in Varykino (Disc2-Ch.44, 00:17:31)



klaustrophobischen Beengtheit. Wo Jurij zu Anfang noch glaubt, die Realität mitsamt ihren politischen Kollisionslinien förmlich aussperren zu können, scheint er bald von einem diffusen Gefühl des wehmutsvollen Fernwehs gepackt zu werden. Die vereiste Fensterscheibe verwehrt Jurij den Blick nach draußen, verweist ihn auf den Innenraum der kleinen Holzhütte zurück und überlässt ihn seinem Gefühl von Fernweh und Wehmut (Abb. 49). Mit der optischen Intransparenz der Fensterscheibe wiederholt sich ein Motiv, das bereits auf der Zugfahrt in Gestalt der Eiswand angelegt war und in dem die Grenze auch hier als eine mehr oder minder manifeste Trennlinie verhandelt wird. Mit einem Unterschied: Wo die Eiswand vor dem Waggon noch mit Gewalt zerschlagen werden konnte, ist die Grenz nivellierung hier unmöglich. Weder lässt Jurij's warmer Atem die Eisblumen auf der Fensterscheibe tauen, noch kann er Varykino physisch verlassen. In Folge von Schnee und Eis sind sämtliche Wege unpassierbar geworden. Die Natur avanciert damit zu einer Instanz, die über die Permeabilität topologischer Grenzen bestimmt, nicht nur physisch, sondern auch metaphorisch. Die Idee der Grenze als Übergang ist hier faktisch wie auch raumsemantisch untergraben. Denn ebenso wenig, wie Jurij einen Blick aus dem vereisten Fenster werfen kann, findet er einen Zugang zu seinem Persönlichkeitsbereich «Natur». Seine Schreibblockade ist Ausdruck einer gestörten Ordnung, in der Grenzen ihre Bedeutung vom Übergang – vorläufig zumindest – verloren haben.⁷¹

71 Ähnlich wie die «Wüste» können auch extreme Schnee- und Winterlandschaften als ein Topos klassifiziert werden, in dem sich die Heterotopie von extremen Räumen und Naturschauplätzen ausdrückt. Prominente Arbeiten hierzu sind beispielsweise der Sammelband von Braungart und Büttner (2018), Frosts Untersuchungen zum Motiv des «Schneeeinbruchs» in der Literatur (Frost 2014) oder Eschers und Koebners Sammelband zu filmischen Todeszonen (Escher/Koebner 2009). Die extreme Schnee- und Winterlandschaft wird häufig als ein Ort analysiert, der ein besonderes, meist problematisches Verhältnis zur Wahrnehmung seiner Figuren eingeht, oftmals als Projektionsfläche genutzt wird und in seiner monochromen Unterdeterminiertheit ein Sinnbild für die Gestaltbarkeit der eigenen Identität ist, vgl. Koebner 2009: 66f. Orte, die ihrem Wesen nach nur wenig Grenzen präsupponieren, laden förmlich dazu ein, als Projektionsfläche für aktantenspezifische Grenzvorstellungen zu dienen, und können damit als eine raumsemantische Metapher gedeutet werden, in der auch die Textwelt selbst angelegt ist. Eine interessante Beobachtung an dieser Stelle trifft Marschall (2009), wenn sie «Monochromie» häufig als Ausdruck einer Art «Zwischenrealität» (Marschall 2009: 422) deutet – ein Befund, der unter diesen Gesichtspunkten auch auf die «Wüste» und die «Schneelandschaft» bei Lean zutrifft.

In diesem Zusammenhang fällt der filmischen Darstellung der Jahreszeiten eine besondere Bedeutung zu. Wie bereits auf der Bildebene der Ouvertüre des Filmes angedeutet wird, versteht sich der Film als ein zyklischer, den Jahreszeiten entlehnter Entwurf von Handlungsabläufen. Dabei kann die Idee der Jahreszeit per se als ein Sinnbild von zyklischer Wiederkehr und rhythmischem Wechsel verstanden werden, bei dem die Grenze insofern einen Übergang markiert, als jedem Ende die Gewissheit auf einen Neuanfang innewohnt.⁷² Im Rahmen der bisher erfolgten Analyse konnte bereits herausgestellt werden: Die Natur – besonders in ihrem Wesen vom Werden und Vergehen – ist als eine Projektionsfläche zu verstehen, in der Jurijs innere Haltung zur Abbildung gelangt. So wie die Sonnenblumen in der Vase beginnen zu welken, als Jurij sich von Lara verabschieden muss; so wie die Blätter von den Bäumen wehen, als er trauernd um den Tod seiner Mutter in den Himmel schaut – auch hier scheint der Winter Jurij in eine melancholisch-schwermütige Stimmung zu versetzen. Weder ist es ihm möglich, sich weltversunken dem Blick aus dem Fenster hinzugeben, noch gelingt es ihm, literarisch produktiv zu sein.

Betrachtet man allerdings die Montage der einzelnen Kameraeinstellungen, mit denen der Wechsel der Jahreszeiten verhandelt wird, ist besonders Folgendes bemerkenswert: Als filmischer Impuls zur Blende auf die vereiste und schneeververschlossene Hütte fungiert eine Äußerung von Jurij, die über ihre Bedeutung innerhalb des Gesprächskontextes hinaus auch eine raumsemantische Dimension hat: «It's to show, there's no going back.» (Disc2-Ch.43, 00:17:04) Jurij wird hier mit dem Ergebnis einer Grenznivellierung konfrontiert, in der alte Strukturen (hier repräsentiert durch den Zaren) unwiederbringlich zerstört und in eine neue Ordnung überführt werden – eine Situation, die seiner eigenen nicht unähnlich ist. Auch Jurij befindet sich in einer Situation, in der sein privates Glück mit Tonja zunehmend klaustrophobische Züge annimmt. «There's no going back» kann vor diesem Hintergrund also auch als eine Art Selbstbeschreibung gedeutet werden, mit der Jurij einer Ordnung nachtrauert, in der er Lara wiedersehen, Gedichte schreiben und sich einem Teilbereich seiner Persönlichkeit widmen möchte, den er zurzeit – bildlich gesprochen – nicht betreten kann. Die filmische Blende zur Sicht auf die tiefverschneite Hütte, von der kein Weg weg- und zu der kein Weg hinführt, kann damit als eine Art «Projektion» verstanden werden: «Anyway, the roads are blocked.» (Disc2-Ch.44, 00:18:37) Mit der Jahreszeit «Winter» wird Jurijs Wahrnehmung zur Ordnungs- und Gestaltungslogik der diegetischen Welt und sein Gefühl von Fernweh und Wehmut – verkürzt gesprochen – zum Schnee vor der Hütte, der die Straßen blockiert und den Ausweg versperrt.⁷³

72 Zur filmischen Darstellung des Zyklischen in DR. ZHIVAGO siehe auch Silver/Ursini 1992: 175f.; Williams 2014: 185. Allerdings ist Williams hier die Einzige, die explizit auch die Bildfolge der Ouvertüre in den Blick nimmt.

73 Das Motiv der «Natur als Spiegelbild der Seele» ist ein Topos, der auch im Kontext der Forschung zu DR. ZHIVAGO behandelt wird. Brauerhoch deutet unter dem Schlagwort «quasi-emphatische

Eine vergleichbar kausale Montage ist auch kurze Zeit später beim filmischen Wechsel zum Frühling festzustellen. Als Jurij melancholisch und antriebslos am Küchentisch vor den bislang unbeschriebenen Blättern seines Schreibpapiers sitzt, avanciert das Geräusch des gusseisernen Bügeleisens, das rhythmisch auf die massive Holzplatte des Tisches schlägt, zu einem intradiegetischen Verweis, über den Jurij die gedankliche Flucht aus der räumlichen wie metaphorischen Enge der Holzhütte findet. In Erinnerung an eine Situation im Lazarett, in der er auch Lara beim Bügeln beobachtet hat und sich ihrer sexuellen Anziehungskraft kaum mehr erwehren konnte, verweist das Motiv in der Erzählung zurück auf einen Zeitpunkt, der untrennbar mit dem metaphorischen Teilraum «Natur» verbunden ist. Mit dem Close Up des Bügeleisens und dem vertikalen Schwenk hinauf zu Tonja findet hier allerdings eine Variation dieses Motivs statt. Denn wo damals Lara diejenige war, die das Bügeleisen hielt, zeigt Jurij's enttäuschter und kopfgesenkter Blick hinunter zu seinem unbeschriebenen Papier nun auch: Tonja ruft hier lediglich eine Erinnerung wach. Über die Analogie von Motiven schafft Jurij also einen gedanklichen Verweisraum, der mit dem Wechsel der Jahreszeit schließlich in die Ordnung der diegetischen Welt übertragen wird. Folgt man diesen Beobachtungen, kann der «Frühling» als eine Veränderung der Diegese gedeutet werden, die bereits zuvor in der inneren Haltung von Jurij angelegt war. Mit der Erinnerung an Lara hat Jurij einen Bewusstseinshorizont geschaffen, der filmisch in der Jahreszeit «Frühling» seine Entsprechung findet und dort wiederum die physischen Voraussetzungen dafür liefert, Lara auch tatsächlich wiederzutreffen (Ritt nach Yuryatino).

Die Natur avanciert unter dieser Perspektive zu einer filmischen Projektion, die mit ihren Jahreszeiten Abbild des Bewusstseins- und Wahrnehmungshorizontes einer intradiegetischen Figur ist. Wenngleich die filmische Darstellung der Jahreszeiten in DR. ZHIVAGO von der Forschung vielfach besprochen wird, ist dieser Aspekt neu und stärkt eine Analyse, die besonders das erzählerische Element der «Perspektive» deutlicher in den Fokus nimmt. So konstatieren beispielsweise Silver und Ursini in ihrer Analyse der Jahreszeiten zurecht: «Lean and Bolt use the alternation of winter and summer both as a device indicating the passage of time and as a pantheistic extension of the ebb and flow of human emotion.»⁷⁴ Der Funktions- und

Natur» (Brauerhoch 2008: 75) die Natur als eine mimetische Seelenlandschaft und auch Silver und Ursini interpretieren die «Natur» in DR. ZHIVAGO als ein Abbild innerer Vorgänge, vgl. Silver/Ursini 1992: 177ff. Dieser Deutung folgt auch Santas, wenn er den Schnee vor der Hütte als eine Metapher deutet: «[...] winter blocks communication with the outside to him.» (Santas 2012: 70) Eine raumsemantische Analyse, die besonders die Montagelogik in den Blick nimmt, reicht über diese Beobachtungen allerdings noch hinaus. Mit ihr verstehen sich die Jahreszeiten nicht allein aus ihrer emphatisch-mimetischen Bedeutung, sondern als das Ergebnis einer Projektionsleistung. Mit den Jahreszeiten werden Räume «geschaffen», wo zuvor keine waren, indem der Wahrnehmungshorizont einer Figur zur Gestaltungsgrundlage der Diegese avanciert.

74 Silver/Ursini 1992: 179. Die Befunde der Forschung bleiben hier insofern an der Oberfläche, als zwar nach grundsätzlichen Zusammenhängen, nicht jedoch nach Bedingtheitsrelationen gefragt

Symbolcharakter der Jahreszeiten allerdings scheint mit Blick auf die obige Analyse zweitrangig, wenngleich auch deutlich vorhanden. Als sog. <perspektivierter Raum> übernimmt die Natur die Funktion eines Repräsentationsraumes, der dem Zuschauer auf der Leinwand eine Ordnung präsentiert, deren Logik sich an einer aktantenspezifischen Wahrnehmung ausrichtet. Oder mit anderen Worten: Die Jahreszeiten beeinflussen nicht Jurij's innere Haltung, sondern sind umgekehrt selbst filmisches Abbild seiner Raum- und Grenz Wahrnehmung.

Mit der Wiederherstellung der alteritären Ordnung ist damit untrennbar auch der Modus einer subjektiven Wahrnehmung verknüpft. Die in der Nachbarschaft zwischen <Varykino> und <Yuryatino> komprimierte Ordnung wird als das Produkt einer Wahrnehmung ausgewiesen, in der die drohende Gefahr von außen in Gestalt der Front förmlich ausgeblendet wird. Die alteritäre Vorstellung von der Grenze als Übergang gewinnt erneut an Bedeutung und avanciert zu einem nicht nur raum-semanticen, sondern auch topografischen Strukturmerkmal: So nahe, wie sich <Varykino> und <Yuryatino> räumlich sind, so nahe stehen sich auch im übertragenen Sinne die dahinter stehenden metaphorischen Räume. Einen Hinweis darauf liefert abermals die Semiotik in <Varykino>, die sich mit Beginn des Frühlings als eine deutlich andere zeigt als im Winter. Mit den ersten Sonnenstrahlen des Frühlings spaziert Jurij über ein an das Landgut angrenzendes Narzissenfeld, nimmt über mehrere tiefe und innige Atemzüge die Atmosphäre des Frühlings förmlich in sich auf und blickt schließlich verträumt hinauf in die Baumwipfel, die sich in einer sanften Frühlingsbrise wallend hin- und herwiegen. Gemeinsam mit dem musikalischen «Lara-Motiv» aus dem Off löst diese Szene eine Atmosphäre ein, die – folgt man der Montagelogik – Jurij selbst zuvor gedanklich etabliert hat. Der metaphorische Teilraum <Natur> hat sich in der Ordnung der Textwelt sinnbildlich <Raum> geschaffen, ist bis an die Tür der kleinen Holzhütte bildlich vorgedrungen und übt auf Jurij einen sinnlich-emphatischen Sog aus. Der Kamerazoom in das Innere eines Blütenkelches versinnbildlicht Jurij's transzendente Naturverbundenheit, das Gefühl von Heimat und Geborgenheit – ein Gefühl, das schließlich auch beim Wiedersehen mit Lara die Atmosphäre des Filmbildes dominiert.⁷⁵

Wie bereits im Lazarett ist auch das erste Wiedersehen zwischen Lara und Jurij in der Bibliothek von Yuryatino über ein massives Hell-Dunkel-Gefälle organisiert, bei dem – ebenfalls wie im Lazarett – Jurij selbst als imaginäre Lichtquelle fungiert (Abb. 50). Auch die Wohnung von Lara, in die sich beide kurze Zeit später zurückziehen, kann in dieser Hinsicht als eine ästhetische Palingenese verstanden werden, in

wird: «[W]hen Yuri thinks of Lara, as spring arrives» (Santas 2012: 67) – eine Beobachtung, die zwar richtig, wenngleich aber nicht genau ist, siehe auch Brauerhoch 2008: 70; Williams 2014: 195.

75 Brauerhoch merkt hier an: «In der Nähe zu diesem überdimensionierten Bild eines Blumenkelches kollabiert die Distanz, die normalerweise zwischen BetrachterIn und Bild liegt und geht in eine Art haptische Inbesitznahme oder räumliche Verschmelzung über.» (Brauerhoch 2008: 74) Räumliche Nähe versteht Brauerhoch als Ausdruck einer metaphorischen und emotionalen Verbindung.

50 DR. ZHIVAGO: Licht und Schatten in Yuryatino (Disc2-Ch.45, 00:20:47)



51 DR. ZHIVAGO: Stillleben-Ästhetik in Yuryatino (Disc2-Ch.45, 00:23:33)



der jene Ordnungsmuster wieder aufgerufen werden, die bereits im Lazarett die filmische Darstellung dominierten (Abb. 51). Besonders deutlich wird diese ästhetische Analogie in der Stillleben-Atmosphäre, der artifiziiellen Belichtung und der gemäldeartig wirkenden Raumdarstellung. Was hier mit der Gestaltung von *mise-en-scène* und *mise-en-cadre* aniziert wird, verweist auf die Attribute des metaphorischen Teilraumes «Natur», die bereits mit der Zugfahrt (und ab diesem Zeitpunkt immer deutlicher) begonnen haben, die Gestaltungslogik des Filmbildes zu dominieren.⁷⁶

Mit der semiotischen und topografischen Disambiguierung der metaphorischen Teilräume «Gesellschaft» und «Natur» («Varykino» und «Yuryatino») ist die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes wieder vollständig in der Topografie der diegetischen Welt repräsentiert. Die Grenze bildet in ihrer Funktion als Übergang das zentrale Strukturelement dieser Raumordnung und gewinnt mit Jurijs beinahe täglichen Besuchen in Yuryatino normbildenden Charakter. So wie Jurijs Ausflüge ausdrücklich als «Besuche» gekennzeichnet sind, deren Wesen gerade darin besteht, temporär begrenzt zu sein, so definiert sich auch im alteritären Raumkonzept «Identität» über eine doppelte Zugehörigkeit. Der Vorstellung, Identität sei ein statischer und unveränderlicher Zustand, wird hier der Entwurf eines stets im Übergang begriffenen Selbstkonzeptes entgegengestellt. Sobald Jurij in einem der beiden Verweisräume

76 Eine interessante Randbeobachtung lässt sich aus der bedeutungstragenden Phonetik des Dorfnamens «Yuryatino» ableiten, die signifikante Ähnlichkeit zu Jurijs Namen aufweist. Hinter den Bezeichnungen in der Textwelt verbirgt sich der Hinweis auf einen raumsemantischen Sachverhalt: Der Verweisraum «Yuryatino» ist untrennbar mit «Jurij» und seiner Wahrnehmung verknüpft und repräsentiert einen Ort, der im übertragenen Sinne auch in Jurij selbst angelegt ist.

längere Zeit verweilt, beginnt der andere Verweisraum wieder gestaltungsmächtig zu werden und – bildlich gesprochen – in sein komplementäres Gegenstück einzufallen.⁷⁷ Jurijs Bewusstseinshorizont wird auch hier zum Maßstab für die Ordnungslogik des Filmbildes. So wie Jurij sich in Anwesenheit von Lara nach Tonja sehnt, in Anwesenheit von Tonja wiederum nach Lara, erinnert immer wieder auch die Semiotik des einen Raumes an die Semiotik des anderen.⁷⁸

Mit Blick auf die Ordnung der Textwelt erfüllt die erzählerische Episode zu <Varykino> und <Yuryatino> also mehrere raumsemantische Funktionen. Zum Ersten erhält Jurijs Raumkonzept, das in Moskau noch unmittelbar bedroht und in seiner konstitutiven Ordnung beschädigt war, hier auf dem Land einen neuen topografischen Repräsentationsraum. Unter dem sinnbildlichen Druck der verschobenen Grenze der Textwelt ist die metaphorische Differenz zwischen den disjunkt-komplementären Teilräumen <Gesellschaft> und <Natur> förmlich zusammengeschmolzen und auf die unmittelbare Nachbarschaft zwischen dem Anwesen <Varykino> und dem Dorf <Yuryatino> komprimiert. Dabei kommt vor allem Jurijs Vorstellung von der Grenze als Moment des Übergangs eine besondere gestalterische Funktion zu. Im Bewusstsein der Möglichkeit, nun beide Räume – auf Grund ihrer räumlichen Nachbarschaft – nach Belieben betreten und verlassen und damit ein Teil des einen wie auch ein Teil des anderen sein zu können, lebt Jurij sein Identitätskonzept in Form einer ständigen Pendelbewegung. Diese Pendelbewegung zwischen Varykino und Yuryatino, zwischen Tonja und Lara markiert in raumsemantischer Hinsicht allerdings keinen Grenzübertritt. Im alteritären Raumkonzept besteht die Norm gerade darin, sich zwischen beiden disjunkt-komplementären Teilräumen hin- und herzubewegen, sodass auch im strukturellen Sinne die Grenzüberschreitung nicht in der faktischen Überschreitung der Grenze besteht, sondern umgekehrt im Stillstand.

Zum Zweiten allerdings erhärtet sich mit dieser Episode auch der Eindruck, dass gerade dieses Konzept der friedlichen Koexistenz bedroht ist. Zwar ist es Jurij vorerst gelungen, der unmittelbaren politischen Verfolgung zu entkommen, jedoch verbirgt sich gerade in dieser vermeintlich friedlichen Idylle auch ihr unwirkliches Potenzial. Die Gefechte an der Front, die teilweise sogar schon in Sichtweite stattfinden, deuten darauf hin, dass Jurijs Raumkonzept zwischen den Grenzziehungen

77 Einen Hinweis darauf liefert auch die Veränderung der Natur in Varykino, nachdem Jurij das erste Mal nach Yuryatino geritten ist. Mit der Veränderung seines Bewusstseinshorizontes verändert sich auch die diegetische Welt: Die Narzissenfelder, die zuvor nur hinter dem Haus blühten, umringen nun das gesamte Grundstück und sind sprichwörtlich bis vor die Haustür der kleinen Holzhütte vorgedrungen. Die beiden disjunkt-komplementären Teilräume rücken hier auch in semiotischer Hinsicht dichter zusammen – und wie bereits beim filmischen Wechsel der Jahreszeiten war es auch hier Jurij, der diese Veränderung im übertragenen Sinne initiiert hat.

78 Analog zu Jurijs Fernweh werden immer solche Elemente dominanter, die auf den anderen disjunkt-komplementären Teilraum hindeuten: «Is Tonja with you?» (Disc2-Ch.45, 00:23:55) Auch Williams merkt hier an: «The daffodils that fill the screen are a kind of visual Lorelei calling to him.» (Williams 2014: 195).

seines Umfeldes keinen Platz findet und dort nach wie vor mehr als unerwünscht ist. Überdies stellt sich die Darstellung der diegetischen Welt, wie sie der Zuschauer auf der Leinwand durch die Kamera sieht, zunehmend deutlich als eine verzerrte und nach bestimmten ästhetischen Prämissen gefilterte Wahrnehmung dar. Jurij avanciert dabei zu einer Instanz, die – verkürzt gesprochen – unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung der Diegese nimmt und mit ihrem Wahrnehmungs- und Bewusstseinshorizont nicht nur die Ordnung des Kamerabildes, sondern auch die Montagelogik und die Beschaffenheit der filmischen Welt bestimmt (Jahreszeiten).

Was sich bereits in der Lazarett-Episode als eine subtile Ästhetisierungstendenz beobachten ließ, gewinnt hier an filmisch-gestalterischer Tragweite. Entgegen dem ersten Eindruck, die Jahreszeiten bestimmten Jurij's innere Haltung, suggeriert die filmische Montage ein umgekehrtes Wirkungsverhältnis. Die Jahreszeiten sind als das filmische Resultat eines veränderten Bewusstseinshorizontes zu deuten, bei dem Jurij's Grenzwahrnehmung auf die physische Beschaffenheit der Textwelt projiziert wird. Dabei gerät jedoch gerade die Idee einer <alteritären Grenze> in den Kontext einer subjektiven Raumwahrnehmung. Sie steht im Verdacht, unwirklich und künstlich zu sein, das Produkt einer Wunschvorstellung, das jedoch mit der politischen Realität nicht vereinbar ist.

4.3.4 Alienisierung und Grenzverschiebung II: Jurij's Entführung an die Front

Mit der Wiederherstellung der alteritären Ordnung in den Verweiskräumen <Varykino> und <Yuryatino> gelangt schließlich auch das alteritäre Grenzkonzept zur vollen Entfaltung für die filmische Erzählung. Jurij's Weltbild zeichnet sich maßgeblich über die Vorstellung aus, dass die Grenze einen permeablen Übergang zwischen zwei komplementären Elementen bildet. Ihr Überschreiten ist in dieser Hinsicht so normgerecht wie ereignislos, weil sich beide disjunkt-komplementäre Teilräume gerade darüber auszeichnen, integrale Bestandteile eines gemeinsamen Referenzrahmens zu sein.

Vor diesem Hintergrund kann Jurij's Entscheidung, Lara fortan nicht mehr besuchen zu wollen, als die Ankündigung einer ereignishaften Bewegung gedeutet werden: «I'm not coming back. But never, Lara!» (Disc2-Ch.47, 00:29:35) Dass diese Worte aus dem filmischen Off an Lara gerichtet werden, legt ihren programmatischen Gehalt nahe. Dabei wird deutlich: Hier handelt es sich nicht nur um einen Abschied von Lara, sondern auch im übertragenen Sinne um einen Abschied von der Idee, die hinter Jurij's täglichen Ausflügen zu Lara nach Yuryatino liegt: der Idee von der Grenze als Übergang. Das akustisch überdeutliche Schließen der Tür zu Laras Wohnung ist in dieser Hinsicht als eine symbolische Grenzziehung zu verstehen, bei der auch im übertragenen Sinne zwei Räume durch eine Grenze voneinander getrennt werden, die zuvor noch permeabel war. Das Überschreiten dieser Grenze bedeutet nunmehr einen Regelverstoß und das Hinwegsetzen über ein selbst formuliertes Verbot.

Mit Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung bahnt diese Entscheidung ein Ereignis im Lotmanschen Sinne an. Im alteritären Raumkonzept ist die Grenzziehung zwischen den disjunkt-komplementären Teilräumen «Gesellschaft» und «Natur» eignishaft, weil normbrechend. Sie semantisiert die metaphorischen Räume als geschlossene Einheiten, die nicht mehr in einem komplementären Verhältnis zueinanderstehen. Im Moment der Einsicht, dass beide metaphorischen Räume – jedenfalls nicht ohne Schaden zu nehmen – nicht gleichberechtigt koexistieren können, wird Identität zu einer Frage struktureller Zugehörigkeit, Differenzen zu unvereinbaren Widersprüchen. Kurz gesagt: Jurij hat plötzlich das Gefühl, sich entscheiden zu müssen – ein Gefühl, das seinem Weltbild eigentlich diametral zuwiderläuft.⁷⁹

Für die Ereignisstruktur der Erzählung jedoch bedeutet eine Absichtserklärung allein noch keine Grenzüberschreitung. Jurij's Vorsatz, seine Liebesbeziehung mit Lara zu beenden, stellt das Ereignis lediglich in Aussicht. Für die Grenze der Textwelt bedeutet diese Absichtserklärung aber genau genommen nichts, bevor sie nicht auch in Tat und Wahrheit in den Grenzverläufen der Textwelt manifestiert ist, sei es semiotisch oder topografisch. Weil sich Jurij jedoch den Konsequenzen seines Vorsatzes faktisch nie stellen muss, bleibt auch das strukturelle Ereignis, das mit diesen Konsequenzen verbunden ist, auf der Ebene einer Absichtserklärung. Die Frage, ob Jurij seinen Vorsatz in die Tat umgesetzt hätte, kann schlussendlich nicht beantwortet werden und auch die Erzählung selbst liefert keine Hinweise, sodass sein Vorsatz für die Ereignisstruktur des Textes schlichtweg ohne Bedeutung bleibt.⁸⁰ Als sich Jurij nach seinem vermeintlich letzten Abschied von Lara auf den Rückweg nach Varykino begibt, wird ihm diese Rückkehr urplötzlich versagt – kör-

79 Ein Blick in den weiteren Verlauf der Handlung zeigt: Tonja wird er nie wiedersehen. Ebenso wenig wird aber auch dies ein Abschied für immer sein – eine Entwicklung, die bereits in der Semiotik beider Abschiedssequenzen latent ist. Wo Tonja ihm bei seinem Aufbruch lange, nachdenklich und – so könnte der Zuschauer retrospektiv meinen – wohl ahnend, dass er nicht mehr zurückkommen wird, hinterher schaut, ist Laras Reaktion auf seine Abschiedsworte vielmehr von Ungläubigkeit und Zweifel geprägt. Was Jurij mit seinen Abschiedsworten jeweils verspricht, wird er in beiden Fällen nicht einhalten können.

80 Auch Phillips merkt hier an, dass der Beweggrund für diese Entscheidung nicht genau auszumachen ist, vgl. Phillips 2006: 350. Ob es die unmittelbare Konfrontation mit der zweiten Schwangerschaft seiner Frau ist oder die Nachfrage der kleinen Katja zu seinem Sohn, die ihm noch einmal deutlich vor Augen führt, welche emotionalen Bindungen er mit seinem Verhalten aufs Spiel setzt – denkbar ist auch hier Vieles. Mit dieser inhaltlichen Leerstelle kommt allerdings auch die Vermutung auf, dass die Bedeutung dieses angebahnten Wendepunktes eine strukturelle ist. Indem Jurij seiner Entscheidungsmacht beraubt wird, avanciert er zu einem dauerhaft «passiven Charakter», dessen Bewegungen von außen (de-)terminiert sind. Zu vergleichbaren Überlegungen gelangt auch Santas, wenn er Jurij als eine ironische Figur interpretiert, die im Moment ihrer Entscheidung ihrer Entscheidungsmacht beraubt werde, vgl. Santas 2012: 63. Williams knüpft an diesen Befund die Überlegung an, dass in Wahrheit nicht Jurij, sondern Lara der Hauptcharakter des Filmes sei. Die Geschichte, die in DR. ZHIVAGO erzählt werde, sei damit vor allem auch eine Geschichte von Geschlechterrollen, die von Jurij und Lara jeweils außergewöhnlich interpretiert würden, vgl. Williams 2014: 181 f.



52 DR. ZHIVAGO: Jurij wird an die Front verschleppt (Disc2-Ch.47, 00:30:21)

perlich wie auch metaphorisch. Der Weg zurück in den Verweisraum ‹Gesellschaft› wird Jurij versperrt und sein Versprechen auf einen Normbruch bleibt ein Versprechen, das er nicht einlösen kann. Auf dem Ritt zurück nach Varykino wird er von vagabundierenden Partisanen aus dem Hinterhalt überfallen, gefangen genommen und in das Dickicht der Wälder verschleppt.

Die optische wie auch tatsächliche ‹Fluchtachse› des Weges, der rechts und links von katedralenartig hochgewachsenen Bäumen gerahmt ist, wird Jurij kurzerhand abgeschnitten (Abb. 52). Dabei erzeugt die sich in den Bildhintergrund konisch verjüngende Blickachse der Straße den Eindruck eines künstlich geschaffenen Pfades, den Jurij – im übertragenen Sinne – mit seinen Besuchsausritten nach Yuryatino selbst geebnet hat. Als ein Sinnbild für die Verbindung differenter Räume büßt dieser Weg für Jurij seine Funktion als Übergang nunmehr ein. Aus einer deutlichen Vogelperspektive zeigt die ansonsten bewegungslose Kamera, wie Jurij von den Partisanen aus dem Dickicht der Wälder übermannt und sein Pferd am Zaumzeug mitgerissen wird. Die Partisanen können dabei als ein raumsemantischer Repräsentant gedeutet werden – ein Repräsentant für eine Ordnungslogik, unter der differente Räume als unvereinbare Antagonisten klassifiziert werden und politische Ideologie dazu berechtigt, Menschen zu entführen, zu töten und das eigene Weltbild mit Gewalt durchzusetzen. Ungeachtet der Tatsache, dass auf Jurij in Varykino seine Familie wartet, entführen sie ihn, zwingen ihn, in seiner Funktion als Arzt den Truppen zur Front zu folgen und auf der Seite der Rotgardisten einer Vorstellung zu dienen, die den Anderen zum ewigen Feind erklärt.

Jurij wird so zu einer tragischen Figur, die im Moment ihrer Entscheidungsabsicht nicht mehr handlungsmächtig ist und von der ‹Realität› sinnbildlich eingeholt wird. Ob Jurijs Entscheidung lediglich zu spät kommt oder sich das Raumkonzept der Kollision in jedem Fall als das deutungsmächtigere herausgestellt hätte, ist nicht mit Gewissheit zu entscheiden. In jedem Fall aber gilt: Mit der überfallarti-

gen Gefangennahme von Jurij findet eine abermalige Verschiebung der Grenze der Textwelt statt, bei der die Ordnung des alienen Raumkonzeptes – wie bereits in Moskau – an Deutungsmacht gewinnt und Jurij's Lebensentwurf förmlich beschlagnahmt. Jurij wird Tonja und seine Familie nie wiedersehen – eine Störung der alteritären Ordnung, die für Jurij traumatisch und für die Ordnung seines Raumkonzeptes irreversibel ist. Vor diesem Hintergrund kann die Antwort auf Jurij's Frage «Where do you take me? / To the front.» (Disc2-Ch.47, 00:31:47) wie eine Überschrift über die weitere Ereignisstruktur der Erzählung gelesen werden. Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes wird zunehmend deutungsmächtig und setzt ein Grenzkonzept durch, in dem Grenzen unvereinbare Widersprüche trennen.

Ein auch in filmischer Hinsicht gewichtiges Argument dafür, dass Jurij mit seiner Entführung in die Ordnungslogik eines fremden Raumkonzeptes gezwungen wird, liefert ein Blick auf die Bewegungsmuster, die mit Jurij's Entführung filmisch zur Schau gestellt werden. Querfeldein durch die Tiefen des Waldes, durch Wassersenken, Sträucher und das scheinbar undurchdringbare Dickicht der Natur verschleppen ihn seine Entführer bis an die Front. Die ruckelnden Bewegungen der Handkamera und ihre schrägen und verkanteten Bilder erzeugen das Gefühl von räumlicher Orientierungslosigkeit, bei der die verstörende Instabilität räumlicher Bezugsparameter Jurij's Verlust bekannter Bezugsgrößen signalisiert und den Übergang in eine Welt markiert, die einer <anderen> Ordnungslogik verschrieben ist: «Where are you taking me? / To the front. / And where is the front? / Good question, doctor.» (Disc2-Ch.47, 00:31:50) Die Front repräsentiert – wie bereits mehrfach gezeigt – ein Raumkonzept, in dem Jurij allerhöchstens in seiner Funktion als Arzt von Nutzen ist; sein unpolitischer Lebensentwurf hingegen ist ein unliebsamer Störfaktor: «Where there's a resentful bourgeois, an unreliable schoolmaster, one dubious poet hugging his private life. That too is the front.» (Disc2-Ch.47, 00:31:59) Wie ein albraumhaftes *Déjà-vu* re-inszeniert sich für Jurij mit seiner Entführung ein Kontext, in dem er mit seiner Perspektive auf die Welt unerwünscht ist. Die Front repräsentiert dabei abermals eine symbolische Grenze, an der sich nicht nur politisch-ideologische Differenzen entzünden, sondern auch zwei unterschiedliche Realitätsentwürfe kollidieren: der unpolitische Ästhetizismus trifft auf die politisch-ideologische Realität.⁸¹

Jurij's Entführung an die Front steht also nicht nur in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Gefahr und Bedrohung, sondern führt auch zum Verlust räumli-

81 Auch hinsichtlich ihrer moralisch-ethischen Norm präsentiert sich die Ordnung des alienen Raumkonzeptes, in die Jurij hier sinnbildlich verschleppt wird, als ein struktureller Gegenentwurf zu Jurij's pazifistischem Weltbild. Der Kommentar zur Verantwortbarkeit des politischen Mordes an Kindern («It doesn't matter.» (Disc2-Ch.49, 00:36:08)) zeugt von einem Moralverständnis, das die Beantwortung der Frage nach richtigem und falschem Handeln im Politischen verortet. Getreu dem Motto <der Zweck heiligt alle Mittel> besteht die Norm des alienen Raumkonzeptes in der Vernichtung seines politischen Antagonisten. «As the military struggle nears it close, the political one intensifies.» (Disc2-Ch.49, 00:37:05) – koste es auch das Leben zahlloser Menschen oder das private, persönliche Glück eines Einzelnen, vgl. Williams 2014: 197.

53 DR. ZHIVAGO: Schnee
und Eis als Bedrohung I
(Disc2-Ch.48, 00:33:00)



54 DR. ZHIVAGO: Schnee
und Eis als Bedrohung II
(Disc2-Ch.49, 00:35:32)



55 DR. ZHIVAGO: Schnee
und Eis als Bedrohung III
(Disc2-Ch.50, 00:40:24)



cher und zeitlicher Orientierung: «How long will you keep me? / For as long as we need you.» (Disc2-Ch.47, 00:32:08) Hinter der räumlichen und zeitlichen Unschärfe der Antworten verbirgt sich das Bedrohungspotenzial eines Weltbildes, das für Jurij unberechenbar und unkontrollierbar ist. Seine Ordnung richtet sich an einem Paradigma aus, das für Jurij weder nachvollziehbar noch akzeptabel ist: Kollision, Kampf und ideologisch legitimer Mord. Bezeichnend dafür ist auch die filmische Darstellung der Natur, respektive der Jahreszeit «Winter». Im Gegensatz zu Jurij's «Bild» von der Natur, in der sich die Schönheit aller Dinge zeigt, präsentiert sich hier – aus der Perspektive der alienen Ordnung – die Natur vielmehr als ein lebensfeindlicher und bedrohlicher Antagonist. Wie bereits bei der filmischen Aufmachung der Front, dominieren auch hier Kameraeinstellungen, in denen Schnee und Eis als lebensbedrohliche Elemente verhandelt werden.⁸²

82 Unterstützt wird diese Semantik durch die dissonante und atonale Musik aus dem Off, die besonders solche Szenen und Sequenzen unterlegt, in denen die Natur als ein lebensfeindlicher und

Was sich bereits im Sinnbild des zugefrorenen Waggonabteils und dem vereisten Fenster in Varykino angedeutet hat, gewinnt hier an motivischer Strahlkraft. Hier, wo an der Front Menschen den ideologischen Gefechten förmlich zum Opfer fallen, ist auch die filmische Darstellung der Natur dominiert von Attributen des Letalen und Bedrohlichen (Abb. 53–55). Der Winter und mit ihm Kälte, Schnee und Eis begeben sich – bildlich gesprochen – auf einen Kollisionskurs mit dem Menschen: «His connection with Russian landscape is now a matter of pain rather than pleasure [...]»⁸³ Auch ein Blick in die Montagelogik zeigt: Aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes ist der Winter eine bedrohliche und unkontrollierbare Instanz. Wo aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes zwischen Jurij's Wahrnehmung («There's no going back») und der filmischen Etablierung des Winters noch ein unmittelbarer Zusammenhang bestand, besteht dieser Zusammenhang hier deutlich nicht. Im Gegenteil. Mit mehreren auffallend raum- und zeitfüllenden Kameraeinstellungen wird Jurij, der lediglich teilnahmslos auf seinem Pferd sitzt und die Geschehnisse aus der Ferne beobachtet, als eine Figur verhandelt, die keinen gestalterischen Einfluss nehmen kann, weder inhaltlich noch filmisch.⁸⁴ Weder entscheidet er darüber, wann und wohin er mit den Partisanen weiterzieht, noch nimmt seine Grenzwahrnehmung gestalterischen Einfluss auf die Ordnung der diegetischen Welt. Der filmische Wechsel zur Jahreszeit «Winter» geschieht hier unabhängig von Jurij's Wahrnehmung, an den «Entscheidungen» der Montage ist er nun nicht mehr beteiligt. Das bedeutet folglich auch: So wie die filmische Darstellung der diegetischen Welt, respektive der Natur eine andere ist, hat sich auch die Ordnung der diegetischen Welt verändert, unter der diese Darstellung stattfindet. Alteritäre Strukturmuster sind von alienen abgelöst worden, in ihrem Deutungsanspruch beschnitten und ihres Gestaltungseinflusses beraubt – fürs Erste zumindest.

Unter diesem Fokus kann Jurij's Entführung an die Front folglich als eine raumsemantische Okkupation gedeutet werden, bei der die aliene Ordnung einen immer aggressiveren Deutungsanspruch über die Textwelt erhebt – einen Deutungsanspruch, dem Jurij sich mit seiner Flucht aus der Gefangenschaft vorerst wieder entziehen kann. Einen interessanten Befund an dieser Stelle liefert die Semiotik

trostloser Ort gekennzeichnet wird. Ein nach Großmann wichtiger Aspekt für die Erzeugung von Spannung durch Musik ist aber nicht allein eine bedrohliche Geräuschkulisse, sondern vor allem auch eine Diskrepanz zwischen akustischen und visuellen Elementen. So auch in diesem Fall: «Auf der visuellen Textschicht des Films wird keine Bedrohung vermittelt, wohingegen auf der auditiven Textschicht durch den Einsatz von extradiegetischer Filmmusik eine Bedrohung evoziert wird.» (Großmann 2008: 298).

83 Williams 2014: 197.

84 Ähnlich vollzieht sich auch später die Blende zur Jahreszeit «Frühling/Sommer» (siehe Disc2-Ch.48, 00:34:15). Jurij sitzt stumm und teilnahmslos auf seinem Pferd, sein Blick ist leer und bedeutungslos. So passiv, wie er hier dargestellt wird, so unbeteiligt ist er auch im übertragenen Sinne an der Gestaltung der diegetischen Welt, deren Jahreszeitenwechsel hier deutlich nicht als das Produkt einer aktantenspezifischen Wahrnehmung markiert wird.

der Szene, in der sich Jurij schließlich dazu entscheidet, zu fliehen und <nach Hause> zurückzukehren. Auf seinen Streifzügen mit den Partisanen durch die tiefverschneite russische Taiga treffen sie plötzlich auf eine kleine Menschengruppe, die sich offenbar auf der Flucht befindet und ihnen lethargisch, abgekämpft und beinahe verfroren entgegenzieht. Auf die Frage, von welcherlei Soldaten sie verfolgt werde, antwortet eine Frau dieser Gruppe mit <soldiers> und bedient – wahrscheinlich nicht intendiert – mit dieser Antwort eine Denkfigur, die auf das Ordnungsmuster der Alterität verweist. Hinter der begrifflichen Klassifikation <soldiers> verbirgt sich die Nivellierung dichotomer Kategorien und binärer Strukturierungsprinzipien: «Red Soldiers or White Soldiers?» (Disc2-Ch.49, 00:37:25) Jurij wird hier also sprachlich mit einer Ordnungslogik konfrontiert, die dem Paradigma einer Wahrnehmung folgt, in der Grenzen bedeutungslos und politisch-ideologische Kategorien unwichtig sind – eine Wahrnehmung, die seinem eigenen Weltbild, das er in der Gefangenschaft förmlich vergessen zu haben scheint, augenfällig ähnlich ist. Die unmittelbar folgende Motivfolge der filmischen Erzählung macht deutlich: Jurij's Flucht aus der Gefangenschaft entspringt einer Raumwahrnehmung, in der Grenzen bedeutungslos sind und die Natur wieder ein Fenster zur eigenen Seele bildet. Die Antwort der unbekanntenen Frau hat in ihm eine Erinnerung aufleben lassen, unter deren Perzeptionslogik sich plötzlich <Räume> auftun, wo gedanklich zuvor keine waren. Wie von einem unsichtbaren Sog erfasst, wendet Jurij plötzlich sein Pferd und reitet, nachdem er seine Truppe an sich hat vorbeiziehen lassen, wie selbstverständlich zurück – eine Entscheidung, die in ihrer unvermittelten Plötzlichkeit andernfalls aus dem Kontext der Erzählung nicht nachvollziehbar ist. Der Schlüssel zur gedanklichen und später auch physischen Flucht liegt also in der Denkfigur der Alterität, unter deren Logik Jurij seine Welt plötzlich anders wahrnimmt als zuvor.⁸⁵

Doch auch bei dieser Entscheidung muss Jurij schmerzhaft feststellen, dass sie – wie bereits die Aufkündigung seiner Liebesbeziehung mit Lara – zu spät kommt. Tonja und seine Familie sind verschwunden; wie sich später herausstellen wird, sind sie abgereist nach Europa, um der politischen Verfolgung zu entkommen – eine Beobachtung, unter der sich Jurij's Rückkehr nach Yuryatino als eine Form des Identitätsverlustes deuten lässt. Im Motiv der Halluzination kulminiert die aussichtslose Hoffnung auf eine Ordnung, die lediglich im Bewusstseinszustand zwischen Wachen und Schlafen, zwischen Leben und Tod existieren kann, in Tat und Wahrheit jedoch der Vergangenheit angehört. In die wahnhaftige Halluzination, bei der er in der menschenverlassenen Schneelandschaft plötzlich meint, seine Familie zu erblicken, projiziert Jurij einen Lebensentwurf, der ihm mit seiner Entführung gewaltvoll

85 Williams ist hier die Einzige, die überhaupt auf diese Szene Bezug nimmt, wengleich nicht auf einer analytischen, sondern vielmehr deskriptiven Ebene, siehe Williams 2014: 197. Williams stellt nicht die Frage nach den Handlungsmotiven, die dieser Entscheidung von Jurij zugrunde liegen – ein irritierender Befund, zumal Jurij's plötzlicher Sinneswandel erklärungsbedürftig ist, weil er von der Erzählung nicht weiter begründet wird.

genommen wurde. Er ist lediglich Erinnerung, eine fieberhafte Epiphanie, die sich im Moment ihres Erreichens und – im wahrsten Sinne des Wortes – Begreifens als ein Trugbild enttarnt.⁸⁶

Mit Jurijs Entführung an die Front ist die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes also signifikant gestört und beschädigt. Jurijs Flucht führt ihn nicht etwa zurück nach Varykino, wo er glaubt, seine Familie zu finden, sondern zu Lara nach Yuryatino. Seine Wanderung durch die tiefverschneiten Weiten Russlands, auf der jede Szenerie der anderen gleicht und sich schließlich auch Jurijs Erscheinungsbild der schroffen und monochromen Naturlandschaft angleicht, signalisiert den Verlust von Ordnung, Halt und Stabilität, nicht nur für Jurij und seine Wahrnehmung, sondern auch für die Ordnung seines Raumkonzeptes: «They are gone away. Gone away!» (Disc2-Ch.50, 00:40:33)⁸⁷ Einen Hinweis darauf, dass mit Jurijs Rückkehr nach Yuryatino auch eine veränderte Ordnung des alteritären Raumkonzeptes in Verbindung steht, zeigt ein Blick in die Semiotik der Ankunftsszenerie. Bereits seit Jurijs Entführung an die Front untersteht die Natur, respektive der Winter der Konnotation des Bedrohlichen und Lebensgefährlichen. Immer häufiger erlebt Jurij die Natur als einen lebensfeindlichen Schauplatz von Auseinandersetzungen und Tod, der in seiner unerbittlichen Schroffheit eine Gefahr auch für sein Leben darstellt. Was bereits in der veränderten Semiotik des Winters angeklungen ist, avanciert nun zu einer faktischen Bedrohung für Jurij und sein Leben. Auf dem Rückweg nach Yuryatino gerät er an die Grenzen seiner körperlichen Belastbarkeit, ist bei seiner Ankunft beinahe bis zur Unkenntlichkeit verfroren und sein Gesicht durch Schnee und Eis fratzenhaft entstellt. Der Blick in den Spiegel konfrontiert Jurij mit dem Trugbild seiner eigenen Identität und die Natur wird vom poetischen Gestaltungsraum zur faktischen Gefahrenzone.

Aber nicht nur die Semiotik der Natur, sondern auch die Semiotik in Yuryatino liefert Zeugnis von einer gestörten Ordnung, bei der sich Bedeutungen verschoben haben. Laras Wohnung, die für Jurij ehemals ein idyllischer Schutz- und Rückzugsort war, zeigt sich nun als ein vom Verfall bedrohtes Konstrukt. Als sich Jurij die steile Treppe hinauf zu Laras Wohnung schleppt, ist die gesamte Umgebung – im Vergleich zu damals – nicht nur deutlich unsauberer und verwahrloster, sondern auch mit Attributen des Lebensfeindlichen und Unbelebten aufgeladen. Die Jurij entgegenlaufenden Ratten fungieren dabei als ein raumsemantischer Verweis, der auf einen Raum hindeutet, der – auch im übertragenen Sinne – bald dem Verfall preisgegeben ist.

Motivisch betrachtet, ist die Demontage des metaphorischen Teilraumes «Natur» bei Jurijs Ankunft in Yuryatino also bereits angelegt und gewinnt mit dem Auftritt

86 Vgl. zur Einbindung von Halluzinationszuständen in Schneelandschaften Frost 2014: 30f.; Stephan 2015: 17.

87 Auch in Tonjas Brief, den Jurij später über Lara erhält, wird deutlich: Jurij wird seine Familie niemals wiedersehen: «We are being deported from Russia. [...] Nothing is certain and there is very little time.» (Disc2-Ch.51, 00:45:42).

der Figur Komarovsky, der sich förmlich gewaltsam Zutritt in die Jurij noch geliebene Privatheit verschafft, an dramaturgischer Bedeutung. Komarovsky repräsentiert – wie bereits in den Anfangsszenen des Films – die Ordnung des alienen Raumkonzeptes.⁸⁸ Ihm ist es ganz offenbar gelungen, trotz der neuen politischen Situation eine nach wie vor hochrangige Position zu bekleiden, deren politischen Einfluss er – ob aus alter Verbundenheit zu Lara, Reue oder Scham, ist nicht mit Gewissheit zu sagen – nun dafür nutzt, Jurij und Lara vor ihrer politischen Verfolgung zu warnen. Komarovskys versöhnlichem Angebot, Lara und Jurij zur Flucht zu verhelfen, liegt die Überzeugung zugrunde, dass Jurij's Lebenskonzept in dieser Welt keine Überlebensperspektive hat. Komarovskys Einschätzung von Jurij liest sich dabei wie ein raumsemantischer Meta-Kommentar auf die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes, die sich zwar immanent verändert hat, in ihrer Unvereinbarkeit mit den Grenzziehungen ihres politischen Umfeldes allerdings immer noch die alte ist: «Jurij Andreyvich, you've changed, I think. Oh yes, decidedly. Larissa ... remarkably the same.» (Disc2-Ch.52, 00:47:23) Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ist signifikant gestört («you've changed»). Mit Jurij's Entführung an die Front ist ein Teilbereich dieser Ordnung förmlich verschwunden und Jurij selbst nachhaltig traumatisiert worden. Larissa jedoch – im übertragenen Sinne also der metaphorische Teilraum «Natur» – existiert in dieser Ordnung nach wie vor und hat vor allem in seiner Unvereinbarkeit mit den Grenzziehungen der Realität strukturellen Bestand: «Your style of life, everything you say, your published writings are flagrantly subversive. Your days are numbered!» (Disc2-Ch.52, 00:48:12) – eine sinnbildlich «letzte Warnung», nicht nur vor der politischen Verfolgung, sondern im übertragenen Sinne auch vor der strukturellen Bedrohung, die in Gestalt der Grenze der Textwelt nunmehr – bildlich gesprochen – bis vor die Haustür von Jurij's unpolitischem Weltbild vorgerückt ist.⁸⁹

Wie bereits an der Front erweist sich also auch hier die Grenze der Textwelt als eine verhärtete Kollisionslinie, an der sich zwei unvereinbare Ordnungsentwürfe gegenüberstehen. Wo die einen der Überzeugung sind, dass sich die Welt in politische

88 Eine interessante Beobachtung an dieser Stelle liefert der Befund, dass sich Komarovskys Identität erst klärt, als er in Laras Wohnung seine Kleidung ablegt. Die Bedrohung, die durch Komarovsky verkörpert wird, ist zunächst anonym und abstrakt. Sie geht nicht nur von einem Einzelnen, sondern im übertragenen Sinne von einer ebenso abstrakten Realität aus.

89 Während des gesamten Gesprächs inszeniert sich Komarovsky als eine Person, die in vermeintlich gönnerhafter Großzügigkeit die Ansprüche seines Weltbildes aussetzt und Lara wie Jurij die Möglichkeit verschafft, der Bedrohungslage zu entkommen. Mit seinem Trinkspruch («À santé, Lara» (Disc2-Ch.52, 00:49:02)) spielt er auf seine damalige Liebesbeziehung zu Lara an und gibt sich gegenüber Jurij und Lara als ein dominanter und arroganter Gesprächspartner. Auch bei seinem vermeintlich wohlwollenden Fluchtangebot legt er fest, unter welchen Bedingungen, wann, wie und wo welche strategischen Schritte unternommen werden sollen. Unter dem Deckmantel eines freundschaftlichen Rates formuliert Komarovsky das Angebot zur freiwilligen Kapitulation. Sichtlich verärgert und aufbrausend reagiert er daher auch, als Lara und Jurij seine «Hilfe» nicht annehmen: «You would refuse my sugar? Who are you to refuse me anything?!» (Disc2-Ch.52, 00:50:53).

Feinde und politische Freunde teilt, zeichnet sich das Weltbild des anderen darüber aus, politische Grenzen für bedeutungslos zu erklären. Aus dem vermeintlichen Schutzraum der Privatheit verteidigt Jurij vehement seinen Lebensentwurf, weigert sich beharrlich, auf das Angebot von Komarovskij einzugehen und setzt sich schließlich sogar körperlich zur Wehr, als ihn Komarovskij mit der Alternativlosigkeit seines Weltbildes konfrontiert – eine Reaktion, die für den sonst so pazifistischen und in der einschlägigen Forschung oftmals als «passiv» beschriebenen Jurij ungewöhnlich impulsiv ist. Unter diesen Gesichtspunkten ist der Rauswurf von Komarovskij als eine ordnungswiederherstellende Maßnahme zu deuten. Derjenige, der sich als Vertreter eines anderen Raumkonzeptes Zutritt in den privaten Innenraum seines Antagonisten verschafft und dort dessen Ordnung ins Ungleichgewicht gebracht hat, wird wieder an seinen Ausgangsort verwiesen, nicht nur auf der Ebene der Figurenhandlung, sondern auch in topologischer Hinsicht. Laras Wohnung liegt im ersten Stock eines kleinen Arbeiterhauses, zu dem eine steile, enge Holzterrasse hinaufführt. Als Komarovskij von Jurij kurzerhand vor die Tür gesetzt wird, stürzt er diese Treppe wieder hinunter – eine topologische Versetzung, die in raumsemantischer Hinsicht eine doppelte Bedeutung trägt. In Jurij's Raumkonzept ist mit dem topologischen «Oben» das semantische Feld seines metaphorischen Teilraumes «Natur» verknüpft, wohingegen im Raumkonzept der Kollision mit «oben» der metaphorische Raum der Herrschaft und Vormachtstellung assoziiert wird (ehemals «restaurative Ordnung»). In Folge der Revolution allerdings und der dahinterstehenden politischen Umstrukturierung der Gesellschaft ist dieser metaphorische Raum bedeutungslos geworden. Was aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes in der Textwelt einst mit «oben» und «unten» trennscharf unterschieden wurde, ist nunmehr ein und dasselbe, und jeder Anspruch auf die Erneuerung dieses Hierarchiegefälles wird aufs Schärfste verurteilt und politisch verfolgt. Zum einen bedeutet Komarovskij's Rauswurf für Jurij's also die Wiederherstellung einer Ordnung, die durch das Eindringen einer anderen – zumindest kurzzeitig – gestört war. Zum anderen beansprucht der Rauswurf aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes einen Herrschaftsanspruch, der in Folge semiotischer Transformation nicht mehr geduldet wird. Mit der Behauptung des semantischen Feldes «oben» besetzt Jurij ein topologisches Feld, das in der Ordnungslogik des alienen Raumkonzeptes mit einer hierarchischen Vormachtstellung assoziiert wird – eine Vormachtstellung, die jedoch im Kontext einer klassenlosen Gesellschaft nicht mehr akzeptiert ist. Der Streit zwischen Jurij und Komarovskij ist also auch ein symbolischer Streit um die topologische Ordnung der Textwelt, bei dem topologische Felder jeweils unterschiedlich semantisiert werden. Was der eine als die Verteidigung einer privaten Ordnung versteht, bedeutet für den anderen eine politische Kriegserklärung.⁹⁰

90 Bereits hier deutet sich jedoch an, dass diese Wiederherstellung nur eine vorübergehende sein wird. Komarovskij's fluchendes Gebrüll dringt noch lange bis in Laras Wohnung und gemahnt im

Ein zusammenfassender Blick auf die Ereignisstruktur der Erzählung zeigt also: Komarovskys Auftritt ist als eine sinnbildlich «letzte Warnung» zu deuten. Jurij hingegen nimmt diese Warnung nicht zur Kenntnis. Er ist nicht dazu bereit, von seinem Weltbild zurückzutreten, mit Komarovsky zu kooperieren oder wenigstens zum Wohle von Lara und ihrer kleinen Tochter das Land zu verlassen. Die Störmomente, in denen die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes erschüttert wird, nehmen zu; und Jurij's Weltbild wird zu einem existenziell bedrohten Alternativentwurf, mit dem sich Jurij beharrlich versucht, in einer Welt zu behaupten, deren Charakteristikum es ist, Alternativentwürfe nicht zu dulden.

4.3.5 Alterität als Kunstprodukt: Der «Eispalast» und seine Demontage

Aus dem Kontext der unmittelbaren Bedrohung, die in Gestalt von Komarovsky sinnbildlich bis an die Haustür von Jurij's Lebensentwurf vorgedrungen ist, kann Jurij's Flucht nach Varykino auch als eine raumsemantische Flucht gedeutet werden. Die Entscheidung, unentdeckt aus Yuryatino nach Varykino zu fliehen, stellt für Jurij die letztverbliebene Möglichkeit dar, sein privates Leben jenseits den politisch-ideologischen Grenzen seines Umfeldes aufrecht zu erhalten. Dabei übernimmt die Episode im «Eispalast»⁹¹ nicht nur in dramaturgischer, sondern auch motivischer und semiotischer Hinsicht die Funktion eines raumsemantischen «Konservierungsversuches», mit dem ein metaphorischer Raum vor seiner Zerstörung bewahrt werden soll.⁹²

Als Jurij und Lara Varykino erreichen, finden sie neben der verlassenen Hütte, in der Jurij vor seiner Verschleppung an die Front mit seiner Familie lebte, das verwaiste Anwesen der Familie Andrewitsch vor, dessen opulente Größe, Aufmachung

übertragenen Sinne an eine Bedrohung, die dort draußen in Gestalt der politischen Realität lauert: «Do you hear me?» (Disc2-Ch.52, 00:51:39) In Erinnerung an die Revolutionsgesänge, die einst in den Innenraum des Speisesaals drangen und diesen später – verkürzt gesprochen – raumsemantisch beschlagnahmt haben, gibt auch hier das grenzüberschreitende Potenzial der Akustik Ausblick auf eine raumsemantische Beschlagnehmung, die kurze Zeit später stattfinden wird.

- 91 Die Bezeichnung «Eispalast» ist zum ersten Mal von Brauerhoch in den Diskurs gebracht worden, geht jedoch wahrscheinlich auf Phillips zurück, der das Landhaus der Familie Andrewitsch als «Ice Palace» (Phillips 2006: 340) betitelt. Dem «Eispalast» haften die Atmosphäre des Irrealen und Märchenhaften an, vgl. Brauerhoch 2008: 71. In ihm gelange eine Wahrnehmung zum Ausdruck, die höchst unwirklich und künstlich wirke und den Zuschauer mit einem ästhetisierten Bild der Realität konfrontiere, vgl. Phillips 2006: 341; Santas 2012: 67; Williams 2014: 198. Mit dem Begriff «Eispalast» wird in der einschlägigen Forschung demnach ein bestimmtes Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Ästhetik impliziert, das schließlich in der Ästhetik des Schauplatzes zum Ausdruck gelange – ein Befund, der auch unter semiotischen Aspekten von besonderem Interesse ist.
- 92 Frost fasst diese Funktion von Eislandschaften unter dem Schlagwort «Nullpunkt» (Frost 2014: 186) zusammen: «Im Raum der Gleichzeitigkeit und der Gleichräumlichkeit lösen sich die dort aufeinandertreffenden konkreten Orte zugunsten der daraus hervorgehenden Zwischenlandschaft auf.» (ibid.: 187) Als solche «Zwischenlandschaft» ist auch der «Eispalast» in DR. ZHIVAGO zu deuten.

und Einrichtung an eine Zeit erinnern, in der Jurijs Lebensentwurf noch Teil eines gesellschaftlichen Privilegs war. So, wie das ehemals prunkvolle Anwesen nun allerdings sichtlich verwahrlost ist, gehört auch dieses Privileg der Vergangenheit an und hat in Zeiten der Revolution keine Daseinsberechtigung mehr. Anders als damals jedoch, als er mit seiner Familie nach Varykino kam und das Anwesen aus Angst vor politischer Sanktionierung nicht aufbrechen wollte, eröffnet dieser <verbotene> Raum für Jurij nun die Chance auf ein – wenn auch nur kurzes – privates Glück. Der Idee des beschlagnahmten und verstaatlichten Raumes, dessen Betreten verboten und streng sanktioniert ist, steht mit Jurijs Perspektive also ein atmosphärischer Kontrast entgegen. Wie bereits damals das Lazarett, wird auch hier das ehemalige Landhaus der Familie Andrewitsch zu einem ambivalenten Verweisraum. Für die einen repräsentiert er den politischen Feind, sein Betreten ist verboten, er selbst marode und verwahrlost. Für Jurij hingegen wird er zu einem Refugium, einem Schutzraum für sein unpolitisches Weltbild – ein Spannungsfeld, das sich auch auf motivischer und semiotischer Ebene fortsetzt, als sich Jurij gewaltsam Zutritt zum Anwesen verschafft.⁹³

Ein Blick in die Forschung zu DR. ZHIVAGO zeigt: Diese Kameraeinstellung vom Inneren des <Eispalastes> ist die wohl meist zitierte des gesamten Filmes (Abb. 56). Was sie so berühmt und unvergessen macht, ist vor allem die auf den ersten Blick ersichtliche Künstlichkeit der Szenerie.⁹⁴ Sie konfrontiert den Zuschauer mit einer bizarren und höchst unecht wirkenden Darstellung der Wirklichkeit und wird auch in der einschlägigen Forschung vielerorts als Beispiel für die in DR. ZHIVAGO grundsätzlich herrschende Tendenz zur Darstellung von Künstlichkeit angeführt. Hinter den Beschreibungen wie «medieval romance», «fairy tale castle»⁹⁵ oder «Eispalast»⁹⁶ verbirgt sich der Konsens, dass die Ästhetik des Schauplatzes den Ort als eine unwirkliche Idylle ausweist, in der sich die letzte Hoffnung auf Rettung aus-

93 In Anlehnung an ein semiotisches Verständnis vom Bauwerk <Haus>, wie etwa Siefkes (2009) es vorschlägt, kann auch hier das Haus als ein «materialisierter Verweisraum» (Siefkes 2009: 58) gedeutet werden. In der Beschaffenheit des Hauses, seiner Architektur und seinem baulichen Zustand offenbare sich eine Welt, die ansonsten nicht sichtbar sei, vgl. ibd.: 57 ff. In dieser semiotischen Verbindung zwischen dem, was im Inneren des Hauses stattfindet, und dem, wie es sich als Bauwerk nach außen zeigt, übernimmt schließlich auch das Anwesen der Familie Andrewitsch eine wichtige Funktion. Sein Verfall repräsentiert die gestörte Ordnung des alteritären Raumkonzeptes. Die Tatsache, dass es als ehemaliger Großgrundbesitz nunmehr verstaatlicht und sein Betreten verboten ist, zeigt den totalitären Deutungsanspruch einer neuen politischen Ordnung, die selbst den privaten Raum zu einem politischen erklärt und nach dem Muster sozialistischer Gleichheit umstrukturiert.

94 Phillips beispielsweise weist darauf hin, dass die materielle Künstlichkeit dieser Studioaufnahme (es handelt sich um eine mehrschichtige und aufwändige Konstruktion von Schnee, Kunstschnee, Plastik, Zellophan und Wachs) auch die gedankliche Künstlichkeit des Bildinhaltes zur Schau stellt, vgl. Phillips 2006: 341; Williams 2014: 198 f.

95 Silver/Ursini 1992: 173.

96 Brauerhoch 2008: 71.



56 DR. ZHIVAGO: Der «Eispalast» (Disc2-Ch.53, 00:53:56)

drückt: «So fremd die Dinge darin werden, so sehr geraten sie als entfremdete mit neuer, magischer oder auch einfach nur stofflicher Bedeutung in den Blick.»⁹⁷ Die Tatsache, dass diese Darstellung in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Jurij's Wahrnehmung steht, ist darin implizit, wengleich auch der Modus der semiotischen Verknüpfung unbeachtet bleibt – eine Verknüpfung, die jedoch besonders aus raumsemantischer Perspektive interessant ist.

In der unmittelbar vorausgehenden Szene, in der Jurij und Lara den Entschluss zur Flucht treffen, kommentiert Jurij die immer näher rückende Bedrohung mit den Worten «Yes, but later.» (Disc2-Ch.53, 00:52:47) – ein Kommentar, der als eine Art Motto gelesen werden kann, dem sich im übertragenen Sinne auch die Ästhetik der obigen Einstellung verschrieben hat. Der Innenraum des Landhauses zeigt sich als ein Ort, der vor dem zeitlichen Verfall förmlich konserviert zu sein scheint. Die Tatsache, dass der Innenraum dabei einer Ästhetik unterstellt wird, die der Konzeption eines Innenraums eigentlich zutiefst widerspricht, weist den Ort überdies als einen «unwirklichen» Raum aus, dessen innere Ordnung in einem Widerspruch zu den erwartbaren Regeln der physikalischen Welt steht: «Der verschneite Innenraum bietet sich wie ein Traumbild der langsamen Kamerafahrt an, die ihn zusätzlich geheimnisvoll und unheimlich macht.»⁹⁸ Obwohl die Architektur des Raumes keine sichtlichen Schäden aufweist, sind sämtliche Möbelstücke – als befänden sie sich nicht in einem vor den Einflüssen der Außenwelt geschützten Innenraum – unter einer dicken und gleichmäßigen Decke von Schnee und Eis begraben. Ein Ort, der seiner Architektur gemäß eigentlich ein Innenraum ist, hat sich einer Ästhetik verschrieben, die vielmehr der eines freiliegenden Naturraumes entspricht. Dabei verweist das bizarre Sinnbild des «verschneiten Innenraumes» auf eine Strukturformel,

97 Ibid.

98 Brauerhoch 2008: 71.

in der die Grenze zwischen «innen» und «außen» keine trennende, sondern vielmehr verbindende Funktion übernimmt und der Moment des Übergangs zu einem ästhetischen Prinzip verklärt wird – eine Beobachtung, unter der die Ästhetik dieses Schauplatzes signifikante Ähnlichkeiten mit Jurij's Kommentar («Yes, but later.») und der Semiotik des metaphorischen Teilraums «Natur» aufweist.

Die semiotische Kopplung zwischen einem topologischen «Innen» und einem topologischen «Außen», die im Motiv des Fensters bereits mehrfach verhandelt wurde, ist hier zu einem ästhetischen Programm avanciert und im vereisten Innenraum des Anwesens symbolisch repräsentiert. Im «verschneiten Innenraum» versinnbildlicht sich Jurij's Versuch, sein privates Leben mit Lara vor den Einflüssen der Außenwelt zu schützen und auch seine Teilidentität des Poeten in einem ästhetischen Entwurf vom Stillstand überdauern zu lassen – ein Befund, der vor allem auch in erzählerischer Hinsicht interessant ist, weil den erzählerischen Größen «Raum» und «Zeit» hier eine besondere raumsemantische Funktion zufällt. So wie der bildlich im Eis konservierte Innenraum den Versuch signalisiert, mit ihm auch den metaphorischen Raum «Natur» förmlich still zu legen, scheint gleichsam auch die Zeit hier symbolisch still zu stehen. Mit dem Betreten des Landhauses setzt sich folglich ein ästhetisches Programm fort, das bereits in Gestalt der «Stillleben-Ästhetik» als das Produkt einer ästhetisierenden Perspektive gedeutet werden konnte. Die Momentaufnahme wird für die Ewigkeit konserviert und im Spannungsfeld zwischen Werden und Vergehen liegt das ästhetische Potenzial des Augenblicks.⁹⁹

Was sich auf der Leinwand hier als verschneiter Innenraum präsentiert, ist die in die Ordnungslogik des Filmbildes übersetzte Wahrnehmungslogik, mit der Jurij seiner Welt begegnet. Wie bereits das Lazarett oder Laras Wohnung in Yuryatino in der Logik eines Stillleben-Gemäldes abgebildet wurden, wird auch hier der metaphorische Teilraum «Natur» ästhetisch «stillgelegt» und in der unheilvollen Erwartung seines baldigen Verfalls analog zum Stillleben konserviert. Im Widerspruch zur morbiden und lebensfeindlichen Semantik des Winters sind Schnee und Eis hier Bestandteile eines ästhetischen Programms. Der Text des Kinderliedes, das die kleine Katja bei ihrer Ankunft in Varykino im ausgelassenen Spiel vor dem Landhaus singt, kann in dieser Hinsicht wie die Überschrift über ein ästhetisches Programm

99 Auch Brauerhoch gelangt zu einer vergleichbaren Einschätzung, wenn sie den «Eispalast» als «das letzte Refugium» (Brauerhoch 2008: 71) betitelt, in dem sich Jurij und Lara vor der Außenwelt förmlich abschotten. Santas findet für dieses Phänomen die Formulierung «frozen conditions» (Santas 2012: 67) und meint damit vor allem auch die Ästhetik des Stillstandes, die der filmischen Inszenierung des «Eispalastes» anhafte. Die Idee von der im Eis konservierten Zeit ist ein literarisches Motiv, das besonders häufig im Zusammenhang mit einer unwirklichen Raumwahrnehmung steht. Die «Reise ins ewige Eis» sei oft eine auch metaphorische Reise in die Innenwelten von Figuren, die in der zeitlosen Eis- und Schneelandschaft mit sich selbst konfrontiert würden, vgl. Frost 2014: 54 ff. Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt auch hier die Ästhetik des «Eispalastes» die Funktion einer «Seelenlandschaft», in der sich Zeit und Raum auflösen.



57 DR. ZHIVAGO: Varykino als <Eispalast> (Disc2-Ch.54, 00:59:39)

verstanden werden, das dort, wo andere Bedrohung sehen, ein künstlerisches Potenzial erkennt: «Ho, ho, ho, I love the snow!» (Disc2-Ch.53, 00:54:25)¹⁰⁰

Unter diesen Gesichtspunkten setzt sich hier also eine Perspektive fort, mit der Jurij bereits zu Beginn der Erzählung einen ästhetisch-moralischen Alternativentwurf verkörpert hat. So, wie er damals dem Anblick von Laras Mutter, deren schweißbedeckter nackter Körper vom versuchten Selbstmord gezeichnet und dem Tod näher als dem Leben war, eine ästhetische Dimension abgewinnen konnte («From here, she looks beautiful.»), sieht er auch hier in einem lebensfeindlichen Naturzustand die Schönheit des Augenblicks – ein Wahrnehmungsmodus, der schließlich auch von der Kamera adaptiert und in der Künstlichkeit räumlicher Arrangements veranschaulicht wird. Ein Beispiel hierfür ist die Ästhetik der obigen Kameraeinstellung, in der kaum mehr auszumachen ist, ob sie gefilmt oder gemalt ist, Wirklichkeit oder Traum abbildet. (Abb. 57) In Folge der gleichförmigen Belichtung, der symmetrischen Anordnung der Bäume im Vordergrund und des klaren und gleichmäßigen Hell-Dunkel-Kontrastes zwischen dem tief schwarzen Himmel und den schneebedeckten Elementen der Szenerie entsteht die Assoziation eines Gemäldes oder Bühnenbildes.¹⁰¹ Die weichgezeichneten Konturen der Bildelemente

¹⁰⁰ Dass diese Zeilen über ihren unmittelbaren Bedeutungskontext hinausweisen und als quasi ästhetisches Programm gelesen werden müssen, wird besonders auch durch die «asyntop-synchrone Tonmontage» (Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 143) vermittelt. Der optische Schnitt fällt nicht mit dem akustischen Schnitt zusammen. Während Jurij und Lara die verschneiten und vereisten Räume des Landhauses erkunden, legt sich Katjas Gesang von draußen wie eine akustische Überschrift über die Plansequenz und formuliert ihr ästhetisches Programm.

¹⁰¹ So mag dieser Effekt auch der Tatsache geschuldet sein, dass die allermeisten <Winter-Szenarien> in DR. ZHIVAGO künstlich erzeugt werden mussten, weil das Set, an dem sie entstanden sind, vergleichbare Landschaften nicht geboten hat, siehe Phillips 2006: 340 ff. Diesem Argument allerdings ist entgegen zu halten, dass die Analyse der mise-en-scene gezeigt hat, dass diese Künstlichkeit auch selbst zum Thema der filmischen Darstellung gemacht wird. Ihr kann daher insofern eine

und der gleichmäßige Schattenwurf der Schneeverwehungen im Vordergrund erzeugen den Eindruck einer nach künstlerischen Gesichtspunkten drapierten Landschaftsszenerie, die weniger ein realitätsgetreues Abbild der Wirklichkeit als das Produkt einer künstlerischen Wirklichkeitsproduktion ist. Das Kamerabild macht seine eigene Künstlichkeit zum Thema und gibt sich darin als eine verzerrte Perspektive aus, in der die unberührte Schönheit der Natur zum Maßstab der Wahrnehmung wird.

So lässt sich schließlich auch die filmische Darstellung der <Eispalast-Episode> als das Produkt einer aktantengebundenen Wahrnehmung deuten, unter der Jurij in Lara die Schönheit der Natur und in der Schönheit der Natur die Liebe zu seiner eigenen ästhetischen Begabung sieht. Was Brauerhoch unter dem Schlagwort «Außenwelt als Produkt von Innenwelt»¹⁰² zusammenfasst, kann mit dieser Argumentation semiotisch ausgeschärft werden. Denn: Hinter der Beobachtung, dass das Filmbild ein «kinematografisches Produkt in Projektion»¹⁰³ ist, verbirgt sich ein strukturbildendes Prinzip. Die Projektion – um Brauerhoch weiterzuführen – besteht in der Sichtbarwerdung einer Ordnung, die konstitutiv für das alteritäre Raumkonzept ist: <außen> wird zu <innen>, <innen> zu <außen> und die Grenze übernimmt die Funktion eines ästhetisch überhöhten Übergangs.

In dieser Hinsicht fasst Laras Kommentar zu Jurij's Gedichten, die Jurij während des kurzen gemeinsamen Aufenthaltes in Varykino verfasst, die charakteristische Idee, die hinter diesen Gedichten verborgen ist, in beispielloser Klarheit zusammen: «This isn't me, Jurij. / Yes, it is. / No. It's you.» (Disc2-Ch.54, 00:59:21) Auf der Ebene der Figurenrede offenbart sich hier ein semiotisches Prinzip. So wie Jurij's Liebe zu Lara die Liebe zu sich selbst beschreibt und das sog. «Lara-Motiv» nur vermeintlich auf Lara bezogen ist, so ist auch der metaphorische Raum <Natur> und die ihm inhärente Naturverbundenheit strukturell betrachtet nichts anderes, als das Konstrukt eines Narzissten. Die Schönheit der Welt, die Jurij in der Natur sieht, ist eigentlich in ihm selbst beheimatet. In der Schönheit der Dinge sieht Jurij den Beweis für seine Begabung zur ästhetischen Wahrnehmung. Seine Kunstprodukte verweisen letztendlich wieder auf ihren Produzenten zurück, der darin selbst zum Objekt seiner eigenen ästhetischen Wahrnehmung avanciert.

Auf diese Weise gestaltet sich Jurij's Perspektive auf seine Welt, die hier im <Eispalast> quasi physisch materialisiert wird, als das unwirkliche Produkt eines nach ästhetischen Maßstäben wahrnehmenden Subjektes. Die Demontage dieser Perspektive ist in ihrer Idee also bereits angelegt und auch in der Beschaffenheit der Textwelt buchstäblich spürbar. In diesem Sinne fungieren die Wölfe, die des

Bedeutung für die Erzählung eingeräumt werden, als sich der Modus der Erzählung selbst zum Gegenstand erklärt.

102 Brauerhoch 2008: 71.

103 ibd.

Nachts heulend um das Haus ziehen, als zeichenhafter Verweis auf eine von außen drohende Gefahr. Sie stellen sich in die bereits lange Reihe anderer unheilvoller Vorahnungen, mit denen die Belastbarkeit und der Wirklichkeitsgehalt des alteritären Raumkonzeptes in Frage gestellt werden. Die Wölfe repräsentieren die Grenze der Textwelt, hinter der eine Ordnung droht, in der Jurij und sein Lebenskonzept keinen Platz haben.¹⁰⁴

Vor allem diese letzten Beobachtungen deuten noch einmal abschließend darauf hin, dass mit der Episode des «Eispalastes» auch die Demontage einer Ordnung prognostiziert wird, die mit Jurij's ästhetisierendem Blick auf die Welt als eine Illusion enttarnt wird. Auch wenn Jurij die Wölfe vor dem Haus noch verscheuchen kann, kann er den Einfall der politischen Wirklichkeit, die abermals in Gestalt von Komarovskij auftritt und dieses Mal Lara und Katja mit sich nimmt, schlussendlich nicht abwenden: «The hostile outer world closes in on them in the guise of Victor [...]»¹⁰⁵ Der im Eis bildlich konservierte Innenraum des Landhauses wird seiner schutz bietenden Funktion als Rückzugsort beraubt und seine Ästhetik eines unwirklichen und zeitlosen Schauplatzes als Illusion enttarnt. Mit dem abermaligen Auftritt von Komarovskij dringt die Ordnungslogik eines Raumkonzeptes ein, das in Jurij's Lebensentwurf den politischen Feind sieht und das sich nun nicht mehr – wie damals – von Jurij sprichwörtlich vor die Tür setzen lässt. Mit der Abreise von Lara vollzieht sich eine raumsemantische Demontage, bei der die Ordnung des metaphorischen Raumes «Natur» zerstört und seine semiotischen Verweisplätze in der Textwelt funktionslos werden.

Einen entscheidenden Hinweis darauf liefert der Abschied von Lara und die Semiotik ihrer Abreise. Wohl wissend, dass er Lara nicht zum Bahnhof folgen wird, hastet Jurij die Treppen des Landhauses hinauf, um aus dem kleinen Dachfenster noch einen letzten Blick auf den abfahrenden Schlitten zu werfen, bevor dieser zur Gänze am Horizont verschwindet – eine Bildfolge, in der ein ganzes Set an semiotischen und motivischen Elementen aufgerufen wird, die den metaphorischen Raum «Natur» kennzeichnen. Gleichzeitig wird mit diesem Set aber auch deutlich, dass dieser metaphorische Raum irreversibel demontiert wird. Das topologische Feld

104 Bereits zu einem früheren Zeitpunkt der Erzählung fungierten die Wölfe als Sinnbild für eine von außen drohende Gefahr: «Will there be wolves in the forest?» (Disc1-Ch.36, 01:53:04) – die besorgte Frage des kleinen Sashas beim Anblick des dunklen Uralgebirges, die von Jurij jedoch unbeantwortet bleibt. Diese dunkle Ahnung einer unspezifischen Bedrohung, die hinter dem Ural lauert, wird hier mit den tatsächlich umherstreifenden Wölfen schließlich eingelöst: «[...] wolves, emblematic of a hostile outer world slowly closing in, howl outside [...]» (Silver/Ursini 1992: 174) Der Wolf, der qua seiner Natur bereits ein grenzüberschreitendes Wesen ist, das gerne aus der Wildheit der Natur in die zivilisatorische Nähe des Menschen vordringt, ist als ein Vorbote auf die voranrückende Grenze der Textwelt zu verstehen. Diese Grenze bedingt sich bereits in akustischer Nähe und droht mit einer Ordnung, die Jurij's Lebenskonzept diametral und feindlich gegenübersteht, siehe hierzu auch McInerney 1987: 46; Williams 2014: 199.

105 Phillips 2006: 351.

«oben» codiert aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes einen metaphorischen Raum, der mit Jurij's Liebe zur Poesie und Natur korreliert und im Blick nach «oben» bereits mehrfach thematisiert wurde. Dieser metaphorische Raum hat seine Funktion als «Wahrnehmungsraum» nun allerdings verloren. Die gläserne Scheibe des kleinen Dachfensters ist durch Schnee und Eis erblindet und muss von Jurij mit Gewalt zerschlagen werden.¹⁰⁶ So wie die Fensterscheibe irreversibel zerstört ist, ist es schließlich auch die Idee, die mit dem Motiv der gläsernen Fensterscheibe in Verbindung steht. Die Glasscheibe hat ihre Funktion der permeablen Grenze eingebüßt, verweist auf ihren Innenraum zurück und lässt Jurij als Konstrukteur dieser Perspektive allein zurück. So wie auch das musikalische Motiv des sog. «Lara-Motivs» mit Laras Verschwinden am Horizont abgeblendet wird, verschwindet auch das Weltbild desjenigen, der in Lara die Projektionsfläche für die eigene ästhetische Wahrnehmung gesehen hat.

Unter diesen Gesichtspunkten kann die Demontage der alteritären Ordnung als das Ergebnis eines Prozesses verstanden werden, der bereits in Moskau mit der raumsemantischen Neuordnung der diegetischen Welt im Zuge der Revolution begonnen hat. Unter dem politischen Druck der Zensur und Verfolgung ist Jurij mit seiner Perspektive auf die Welt schließlich gescheitert. Nach der mehrfachen Verschiebung der Grenze der Textwelt erhebt die Ordnung des alienen Raumkonzeptes schließlich den Anspruch auf alleinige und allseitige Deutungshoheit. Ihr raumsemantischer Alternativentwurf hingegen wird «eliminiert». Die aliene Ordnung avanciert zur Norm der Textwelt, bestimmt über die Bedeutung ihrer Denotate und legt fest, was Recht und Unrecht, wer Freund und wer Feind ist. Für die Norm der Textwelt gilt: Verfechter einer klassenlosen Gesellschaft stehen den Anhängern einer hierarchisch strukturierten Gesellschaft kontradiktorisch gegenüber. Beide politischen Ideologien bilden einander disjunkt-antagonistische Teilräume, die wiederum metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne konstituieren, weil zwischen beiden eine Grenze verläuft, deren Überschreiten ein normatives Verbot darstellt. In diesem Weltbild gilt: Wer dem einen Raum angehört, kann es denklogisch dem anderen nicht.

Wenngleich bis zum Schluss die Grenze der Textwelt nicht überschritten wird, hat sich dennoch die Ordnungslogik der Textwelt verändert. Jurij's Vorstellung von der Raumaufteilung der Welt ist förmlich bis zur Nicht-Existenz zurückgedrängt worden und von der Oberfläche der Textwelt verschwunden. Ohne dass Jurij aus verstandesgemäßer Einsicht oder Zwang in die politisch-ideologische Ordnung seines Umfeldes einwilligt, muss sein alteritäres Grenzkonzept einer Vorstellung weichen, in der die Front zwei unvereinbare Gegensätze voneinander trennt: «He

106 Auch Santas interpretiert das Motiv der zerstörten Scheibe als ein «tragic moment» (Santas 2012: 68), in dem sich die Unumkehrbarkeit einer auch sinnbildlichen Beschädigung zeige. Diese Beschädigung betreffe nicht nur die Glasscheibe im Konkreten, sondern im übertragenen Sinne auch Jurij's Lebenskonzept.

is a man who simply refuses to accept that a situation is entirely hopeless.»¹⁰⁷ Jurij's Tod kann in dieser Hinsicht als eine raumsemantische Marginalisierung gedeutet werden, bei der unter dem Druck des totalitären Geltungsanspruches der herrschenden Ordnung die Idee von Alterität von der Oberfläche der Textwelt verschwindet. Jurij stirbt, noch bevor er seinen Dienst im Krankenhaus, in dem sein Halbbruder ihm mit seinen politischen Verbindungen eine Stelle als Arzt beschafft hat, antreten kann. Ebenso wenig gelingt es Jurij, die junge Frau, die er aus dem Fenster der Straßenbahn erblickt und für Lara hält, auf der Straße einzuholen.¹⁰⁸ Noch bevor er rufend auf sich aufmerksam machen kann oder sie erreicht, bricht er auf offener Straße zusammen und erliegt – wie im auktorialen Kommentar aus dem Off deutlich wird – einem Herzinfarkt. Bezeichnend für seinen Tod ist, dass ihm beides nicht mehr gelingt: Weder kehrt er in seinen Beruf als Arzt zurück noch trifft er Lara wieder oder hat – so lässt der Film zumindest erkennbar werden – nach ihrer Abreise aus dem <Eispalast> noch einmal Gedichte geschrieben. So wie die metaphorischen Teilräume <Gesellschaft> und <Natur> einer Ordnung weichen mussten, in denen beide in ihrer privaten Ausrichtung politisch inakzeptiert sind, wird auch Jurij als Figur marginalisiert und verschwindet aus der diegetischen Welt, ohne dass die Grenze der Textwelt allerdings ein einziges Mal überschritten wurde.

4.4 DR. ZHIVAGO: Eine raumsemantische Auswertung

4.4.1 Alienität und Alterität als Raumkonzepte

Aus den Ergebnissen der hier unternommenen raumsemantischen Analyse zu DR. ZHIVAGO lassen sich in erster Linie solche Befunde ableiten, mit denen sich der inhaltliche Konflikt der Erzählung als ein struktureller Konflikt um die Bedeutung von <Räumen> und <Grenzen> beschreiben lässt. Dabei konnte herausgestellt werden, dass die Ordnung der Textwelt, wie sie zu Beginn der Erzählung vorgefunden wird, über die Differenz zweier Raumkonzepte organisiert ist: der Alterität und der Alienität. Diese Raumkonzepte unterscheiden sich nicht nur dadurch, wie <Grenzen> und Grenzverläufe semantisiert werden, sondern auch hinsichtlich ihrer Vorstellung von der Ordnung der Textwelt und der Frage danach, nach welchen Kategorien, respektive <Räumen> diese Textwelt strukturiert ist. Der Vorstellung von einer Aufteilung der Welt nach gesellschaftspolitischen Räumen, die in zwei unterschiedlichen, einander kontradiktorischen Gesellschaftsbildern münden (Alienität), steht Jurij's Perspektive auf die Welt als ein raumsemantischer Alternativentwurf gegenüber

¹⁰⁷ Phillips 2006: 352.

¹⁰⁸ Ob es sich bei dieser Frau um Lara handelt, ist nicht mit Gewissheit zu entscheiden, wengleich die Beantwortung dieser Frage für die hiesige Analyse auch nachrangig ist.

(Alterität). In ihm sind Differenzen bedeutungslos. Die metaphorischen Räume <Gesellschaft> und <Natur> sind komplementäre Teilräume, zwischen denen die Grenze eine Form des Übergangs markiert. So wie Jurij in seiner Person den Beruf des Arztes und die Leidenschaft zur Poesie vereint, kann schließlich auch seine Liebe zu Tonja und Lara als ein Sinnbild gedeutet werden – ein Sinnbild für die Permeabilität von Grenzen und die Harmonisierung von Gegensätzen.¹⁰⁹

Unter diesen Gesichtspunkten übernimmt das historische Setting, in dem sich die Filmhandlung entfaltet, eine strukturbildende Funktion für die Erzählung, wenngleich in der einschlägigen Forschung die weitgehend widerspruchslose Überzeugung herrscht, dass die private Liebesgeschichte des Protagonisten den geschichtlichen Hintergrund förmlich in den Schatten stelle. Mit dem politisch-historischen Hintergrund der Russischen Revolution entfaltet sich ein Weltbild, das die Welt nach politischen Freunden und Feinden aufteilt. Gesellschaftspolitische Räume können hier als metaphorische Räume gedeutet werden, mit denen disjunkt-antagonistische semantische Felder erzeugt werden. Diese disjunkt-antagonistischen Felder wiederum werden in der Topologie der Textwelt als unvereinbare Widersprüche codiert (<oben – unten> / <innen – außen>) und begeben sich zur Perspektive des Protagonisten in einen diametralen Widerspruch. Mit dem historischen Setting und Jurij's Perspektive stehen sich also zwei unterschiedliche Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der diegetischen Welt gegenüber. Die Vorstellung von einer nach dichotomen Merkmalen strukturierten Welt trifft auf die Überzeugung, dass Differenzen als Varianzen begriffen werden können; und die politische Ideologie von Restauration und Revolution auf den ästhetisierenden Blick des Poeten. Die konfliktbeladene Grenze (Grenze der Textwelt) verläuft demnach zwischen den Raumkonzepten der Alterität und Alienität. Diese Grenze ist unabhängig von der Perspektive ihrer Figuren und trennt zwei metaphorische Räume im Lotmanschen Sinne.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet präsentiert sich die Textwelt jedoch als vage und uneindeutig, weil ihre topologischen Felder jeweils mehrfach besetzt sind. Topologische Felder werden von unterschiedlichen Figuren mit jeweils unterschiedlicher Bedeutung gefüllt. Mit ihnen werden jeweils unterschiedliche metaphorische Räume repräsentiert, die Grenze zwischen ihnen ist für die einen manifest und krisenbehaftet (Front), für den anderen ein ästhetischer Übergang (Blick durch Fenster). Hinter dem strukturellen Konflikt zwischen dem alienen und alteritären Weltbild liegt also auch ein Streit um die topologische Ordnung der Textwelt und die Bedeutung ihrer textlichen Denotate.

109 Als ein immer wiederkehrendes Motiv für diese Perspektive konnte Jurij's Blick durch die <gläserne Fensterscheibe> ermittelt werden, bei dem zwei topologische Bereiche (innen – außen), die physisch voneinander getrennt sind, optisch aufeinander bezogen werden und die Grenze, die zwischen ihnen liegt, weniger die Funktion einer Trennlinie als die Funktion eines harmonischen Übergangs erfüllt.

Mit diesen raumsemantischen Diagnosen müssen die in der einschlägigen Forschung unternommenen Analysen zu DR. ZHIVAGO um das Element der <Perspektive> ergänzt werden. In DR. ZHIVAGO geht es nicht nur um die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen politischen oder gesellschaftlichen Räumen (alienes Raumkonzept) oder die Liebe zu zwei Frauen, die jeweils unterschiedliche Persönlichkeitsbereiche, Wünsche und Bedürfnisse repräsentieren (alteritäres Raumkonzept). Es geht vor allem um einen Konflikt zwischen zwei Weltbildern, zwischen zwei aktantenspezifischen Perspektiven auf die räumliche Ordnung der Textwelt, in denen wiederum <Räume> und <Grenzen> höchst unterschiedlich verortet und semantisiert werden.

Ausgehend von diesen Befunden zur sujetlosen Ebene wurde in diesem Kapitel der Frage nachgegangen, an welchen Orten der Erzählung Grenzaushandlungen stattfinden, die Konsequenzen für die Ordnung des alteritären oder alienen Raumkonzeptes haben, sprich: Wo finden Grenznivellierungen (Alterität) oder Grenzverfestigungen (Alienität) statt und welche Auswirkungen haben diese Prozesse auf die Ordnung der Textwelt? Unter diesen Gesichtspunkten hat sich der Verlauf der Erzählung als eine episodenhafte Abfolge von ordnungsstörenden und ordnungswiederherstellenden Phasen dargestellt, deren Ergebnis eine mehrfache Verschiebung der Grenze der Textwelt ist.

Die erste Phase umfasst eine Alterisierung der Textwelt. Mit Jurijs Einberufung an die Front werden seine beiden Persönlichkeitsbereiche in die Topografie der Textwelt transferiert. Das <Lazarett> wird mit Laras Anwesenheit zu einem <locus amoenus>, zu einem Ort der Schönheit und Ästhetik, wohingegen <Moskau> einen Ort repräsentiert, an den Jurij sein Bild von gesellschaftlicher Identität projiziert. Dabei fällt der Art und Weise der filmischen Darstellung des Lazaretts eine besondere Bedeutung zu. Wie ein ästhetischer Filter legt sich Jurijs Raumwahrnehmung über das Filmbild, dem in Gestalt einer <Stilleben-Ästhetik> eine Gedankenfigur übergestülpt wird, in der Grenzen und Grenzübergänge ästhetisch verklärt werden. Unter dieser Perspektive wird das Lazarett zu einem Ort der Widersprüche: Verwundung und Tod auf der einen Seite, Ästhetik und Zuflucht auf der anderen.

Die zweite Phase umfasst eine strukturelle Gegenbewegung (Alienisierung). Mit dem Ausbruch der Revolution und Jurijs Heimkehr nach Moskau wird sein Lebensentwurf gestört, seine Idee von Harmonisierung gerät unter Zensur. Mit der Übernahme des Gewaltmonopols seitens der Revolution hat sich die herrschende Norm der Welt verändert, hat sich radikalisiert und stellt nun eine Bedrohung für Jurij dar. Die Besetzung und Neuordnung des ehemaligen Wohnhauses der Familie Andrewitsch ist hier als eine Metapher zu verstehen, hinter der nicht nur die physische Beschlagnahme von Wohnraum, sondern auch die metaphorische Beschlagnahme von Jurijs Lebenskonzept steht. Unter diesen Gesichtspunkten hat sich mit dem Ausbruch der Russischen Revolution auch die Grenze der Textwelt verschoben, der Deutungsanspruch des alienen Raumkonzeptes hat sich ausgeweitet

und steht Jurijs Lebensentwurf nunmehr feindlich gegenüber: Jurij wird politisch verfolgt, seine Gedichte geraten unter Zensur und als Arzt wird er gezwungen, ideologiekonforme Diagnosen zu stellen.

Jurijs Flucht in den Ural kann in dieser Hinsicht als eine ordnungswiederherstellende Maßnahme gedeutet werden, bei der er sich und seine Familie vor der politischen Verfolgung rettet. In dieser dritten Phase wird Jurijs Lebenskonzept, das durch die Russische Revolution unmittelbar bedroht war, erneuert, wobei diese erneuerte Ordnung unter dem wachsenden Einfluss der Realität (alienes Raumkonzept) (sinn)bildlich komprimiert ist. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes schmilzt in der räumlichen Nähe zwischen «Varykino» und «Yuryatino» förmlich zusammen und reduziert ihren Geltungsanspruch auf einen begrenzten Teil der Textwelt. Mit seinen regelmäßigen Besuchen bei Lara lebt Jurij seine Idee von Alterität fernab der politischen Realität im Privaten. Grenzen sind hier bedeutungslos, können nach Belieben überschritten werden und verbinden zwei Teilbereiche miteinander, die Jurij beiderseits als Teilbereiche seiner Persönlichkeit empfindet: Tonja und Lara, Familie und Geliebte, Gesellschaft und Poesie.

Allerdings stellt auch diese erneuerte Ordnung lediglich eine Ordnung auf Zeit dar, die alsbald von der Grenze der Textwelt eingeholt wird. Mit Jurijs Entführung an die Front wird sein Lebensentwurf erneut gestört. Tonja und seine Familie wird er nie wiedersehen. Mit dieser zweiten Verschiebung der Grenze der Textwelt beginnt schließlich ein Prozess, in dem sich Jurijs Weltbild immer häufiger und deutlicher als realitätsfern erweist. In einer Welt, die durch Klassenkämpfe und politisch-ideologische Weltbilder geprägt ist, kann solch ein Weltbild keinen Bestand haben. Wenngleich Jurij die Flucht aus der Gefangenschaft der Partisanen gelingt, wird er nach wie vor politisch verfolgt, mit seiner unpolitischen Art bringt er sich (und Lara mit ihrem Kind) immer deutlicher in Gefahr.

Von diesem Standpunkt betrachtet stellt die Episode im «Eispalast» den letzten Versuch zur Rettung seines alternativen Lebensentwurfs dar. Dieser Rettungsversuch allerdings besteht in einem Kunstprodukt, in dem die Grenzen der politischen Realität förmlich ausgeblendet werden. Eine wichtige Funktion in diesem Kunstprodukt übernimmt die Art und Weise der filmischen Darstellung, die sich bereits seit der Episode im Lazarett immer häufiger und deutlicher der Wahrnehmung ihres Protagonisten verschreibt. Unter der mottohaften Leitidee «From here, she looks beautiful» lässt sich eine Reihe von Beobachtungen zusammenfassen, in denen die Darstellung der filmischen Welt einer aktantengebundenen Wahrnehmungslogik verschrieben ist. Überall dort, wo Jurij seine provokant unpolitische Sicht auf die Welt artikuliert, folgt ihr die filmische Darstellung und adaptiert einen Wahrnehmungsmodus, in dem Grenzen nicht die Funktion von Trennlinien übernehmen. Jurij schafft – verkürzt gesprochen – filmischen Raum, wo zuvor keiner war (Jahreszeiten), nimmt Einfluss auf die Gestaltung der Textwelt und die Art und Weise ihrer filmischen Darstellung. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich schließlich auch

der <Eispalast> als eine Projektion deuten, in der die Wahrnehmung des unpolitischen Poeten Jurij Zhivago zur Ästhetik des Filmbildes avanciert – eine Projektion, die mit der politischen Wirklichkeit jedoch unvereinbar ist.

Unter diesen Gesichtspunkten umfasst die letzte Phase der Alienisierung eine Grenzverschiebung, unter der Jurij's Lebensentwurf endgültig eliminiert wird. Komarovskij entdeckt Jurij's Versteck in Varykino, nimmt Lara und Katja mit nach Moskau und überlässt Jurij einer Wirklichkeit, in der sein unpolitisches Weltbild keinen <Raum> mehr zur Entfaltung findet. Sämtliche Denotate der Textwelt sind <besetzt> von einer Norm, in der Jurij's Weltbild nicht geduldet ist. Mit dem sinnbildlichen <Verbot>, metaphorische Räume semiotisch zu disambiguieren, verschwindet auch das alteritäre Raumkonzept von der Oberfläche der Textwelt, so wie schließlich auch Jurij als Figur mit seinem Tod verschwindet. Er hinterlässt eine Ordnung, in der das aliene Raumkonzept die absolute epistemische Deutungshoheit beansprucht. Die Grenze der Textwelt, die mit jeder Verschiebung Jurij vor sich hergetrieben hat, ist nunmehr am Ende der Textwelt selbst angelangt, die durch das Ende der Erzählung von Yewgraf Zhivago markiert wird. Überschritten wurde diese Grenze dabei allerdings kein einziges Mal.

Mit Blick auf diese Analyseergebnisse erweist sich DR. ZHIVAGO also letztlich als ein sujetloser Text. Keine Figur ist je von der Überzeugung abgewichen, dass das eigene Weltbild das einzig wahre und richtige ist. Jurij's Tod ist lediglich die Konsequenz eines immer weiter wachsenden Deutungsanspruches, bei dem das aliene Raumkonzept systematisch seine Alternativentwürfe eliminiert hat. Ein <Change of State> hingegen hat nicht stattgefunden, weder bei Jurij noch bei seinen Mitmenschen, die er von seiner Idee der friedlichen Koexistenz und der Bedeutungslosigkeit von Grenzen letztlich auch gar nicht überzeugen wollte.¹¹⁰

Vor dem Hintergrund dieser Analyse erhebt schlussendlich die aliene Ordnung die epistemische Deutungshoheit über die erzählte Textwelt; nicht, weil sie sich als die <richtigere> und <wahrere> erwiesen hat, sondern weil sie schlicht und ergreifend durchsetzungsstärker ist und aus der Logik ihres totalitären Geltungsanspruches keine andere Ordnung neben sich duldet. Die Textwelt, wie sie schlussendlich vom Erzähler Yewgraf Zhivago hinterlassen wird, definiert sich über die Gedankenfigur des <Entweder-oder>; die Idee des <Sowohl-als-auch> hingegen ist verschwunden. Unter diesen Gesichtspunkten gilt für den Film DR. ZHIVAGO also das Gleiche, was auch für alle anderen Filme von Lean gilt: Die Idee von Alterität ist gescheitert, die Ordnung des aliene Raumkonzeptes ist durchsetzungsstärker und verdrängt jedes Weltbild, das sich ihr als Alternativentwurf gegenüberstellt. Jurij's trauriges Schicksal

¹¹⁰ Auch Santas sieht hier einen signifikanten Unterschied zu allen anderen Epen von Lean. Wo dort die Protagonisten schlussendlich alle zu der Einsicht gelangen, dass ihre Entscheidungen falsch waren, ist dies bei Jurij eindeutig nicht der Fall: «To give such a status to Yuri Zhivago would be impossible, for he, along with his family and countless others, is swept by events beyond his control.» (Santas 2012: 75).

liefert in dieser Interpretation Zeugnis davon, dass die deutungsmächtige Ordnung der Geschichte schlussendlich unerschütterlich ist und von einem Einzelnen nicht verändert werden kann – eine Interpretation, die auch in der einschlägigen Forschung so und vergleichbar getroffen wird.¹¹¹

4.4.2 Die <Erzählung> als Konstrukt: Yewgraf Zhivago als <heterotope Figur>

Mit der hier unternommenen raumsemantischen Analyse zum Film DR. ZHIVAGO wird dem Phänomen der <Perspektive> eine zentrale Funktion zugewiesen, vor allem mit Blick auf den Verlauf der zentralen Konfliktlinie. Anstatt den Konflikt auf die Auseinandersetzung zwischen Jurij's Lebenskonzept und seiner politischen Repression zu verengen, hat dieses Kapitel nach der dahinterstehenden Ordnung gefragt, nach den strukturellen und ideologischen Invarianten. Diese ideologischen Invarianten sind die Raumkonzepte der Alienität und Alterität, die nicht von den Figuren selbst markiert werden, sondern aus der Perspektive des Textes. Was in der Forschung bislang unter dem Stichwort <Subjectification> ein Konglomerat unterschiedlichster Beobachtungen bildet, kann hier mit dem Fokus auf die Analyse-kategorie <Raumkonzept> analytisch fokussiert werden. <Perspektiven> übernehmen also eine besondere strukturbildende Funktion für die Erzählung – ein Befund, der vor allem auch deshalb so interessant ist, weil die Bedeutung der <Perspektive> in DR. ZHIVAGO auf einer weiteren Ebene noch einmal explizit zum Thema der Erzählung gemacht wird: in der Rahmenerzählung von Yewgraf Zhivago, dem bislang aus raumsemantischer Hinsicht noch keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Trägt man mit Blick auf die hier unternommene Analyse nämlich dem Umstand Rechnung, dass die diegetische Welt, die hier Gegenstand einer raumsemantischen Analyse war, genau genommen nicht die einzige diegetische Welt ist, die vom Film verhandelt wird, erfahren die hier getroffenen Aussagen eine weitere Dimension – eine Dimension, die in der Forschung zu DR. ZHIVAGO dergestalt unbeleuchtet ist. Wie bereits mehrfach angeklungen, wird die erzählte Welt in DR. ZHIVAGO in eine Art Rahmenerzählung gebettet, die Yewgraf Zhivago, der selbst wiederum Teil seiner eigenen Erzählung ist, seiner vermeintlichen Nichte vorträgt. Auch wenn die Erzählung von Yewgraf auf den ersten Blick die Vermutung nahelegt, es handle sich dabei um eine Geschichte, die er aus der eigenen Erinnerung rekonstruiert, lässt ein zweiter Blick Zweifel an dieser Vermutung aufkommen.¹¹² In den wenigsten Szenen ist

111 Siehe Brauerhoch 2008: 74f.; Phillips 2006: 358f.

112 In der einschlägigen Forschung dominiert jedoch vor allem der erste Eindruck. Silver und Ursini behaupten: «Of course, strictly speaking almost the entire story is from Yevgraf's point-of-view» und weiter: «[...] the story is unfolding as a series of remembered past events.» (Silver/Ursini 1992: 184) Auch Williams (vgl. 2014: 185f.) und Santas deuten die Rückblende der Erzählung als eine <Erinnerungssequenz>: «It's a story of memory, told backward, from the end, to the beginning, middle, and back to the end.» (Santas 2012: 58) Wenngleich dieser Eindruck nachvollziehbar ist

Yewgraf selbst als Figur anwesend und kann aus dem eigenen Erleben dieser Situation berichten; die aller meisten Szenen hingegen thematisieren Geschehnissen, bei denen er selbst nicht zugegen war und die er – wenn überhaupt – aus der Erzählung anderer hätte in Erfahrung bringen können. Die Behauptung, es handle sich bei der Diegese daher um ein an die Figur Yewgraf gekoppeltes Verfahren des Erinnerns, erscheint vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen ungenau, wenngleich auch die filmische Aufmachung der Erzählung selbst diesen Eindruck nahelegt.¹¹³

Genau genommen werden in DR. ZHIVAGO damit zwei diegetische Ebenen verhandelt. Aus der Situation der Rahmenerzählung (Metadiegesen) tritt Yewgraf Zhivago als eine deutlich markierte Erzählinstanz in Erscheinung. Als diese Erzählinstanz entwickelt Yewgraf die Intradiegesen, die sich allerdings im Rückblick als zweifelhaft und unsicher darstellt.¹¹⁴ Seine Erzählung ist das Produkt eines tendenziell unzuverlässigen Erzählers und auch die filmische Aufbereitung seines Erzählverhaltens untersteht bisweilen dem Modus einer zweifelhaften und unsicheren Wirklichkeitswiedergabe. Solche Sequenzen, in denen der Erzähler selbst als eine Figur der erzählten Welt auftritt, werden unmittelbar vom Standpunkt der Metadiegesen erzählt. Der Erzähler paraphrasiert dabei aus dem Off seine eigene intradiegetische Figurenrede, wobei die direkten Redeanteile des On-Screen durch indirekte Rede aus dem Off-Screen ersetzt und durch Kommentare aus dem Wissenshorizont der Metadiegesen ergänzt werden – ein auf den ersten Blick recht ungewöhnlicher Modus.¹¹⁵

Was in diesem Modus zunächst ganz grundsätzlich geschieht, kann als eine Differenzierung zwischen zwei verschiedenen ontologischen Standpunkten beschrieben werden. Der Wissenshorizont des Erzählers vom Standpunkt der Metadiegesen entspricht nicht dem vom Standpunkt der Intradiegesen. Besonders deutlich wird dieser Umstand dadurch, dass aus der zeitlichen Distanz zwischen beiden diegetischen Ebenen (Yewgraf erzählt eine Geschichte, die viele Jahre zurückliegt) eine

und aus der vielfachen Verwendung des Verbs «remember» (Disc1-Ch.3, 00:10:32; 00:10:35 und 00:10:39) resultiert, verkennt man mit ihm jedoch auch das Potenzial, das dem Modus der Rahmenerzählung zugrunde liegt.

- 113 Einzig und allein Phillips merkt diesen Widerspruch an und konstatiert: «Yewgraf could not possibly have been present for many of the incidents that he narrates. He has, presumably, pieced his half-brother's life together from reports he has heard from others.» (Phillips 2006: 346) Letzteres hingegen wird vom Film selbst nicht thematisiert und ist demnach spekulativ, wenngleich aus der Logik der Erzählung möglich. Die Berichtquelle einiger Szenen bleibt aber dennoch unklar.
- 114 So stellt beispielsweise Jurij's Tod eine Art «blinden Fleck» dar, den der Erzähler weder aus eigenem Erleben noch aus der Erzählung durch andere zuverlässig rekonstruieren kann. Jurij, der diese Situation als einziger miterlebt hat, ist tot, noch bevor er seinem Halbbruder hätte davon erzählen können.
- 115 Vergleichbar urteilen auch Silver und Ursini, wenn sie die filmische Aufmachung der Sequenzen, in denen der Erzähler selbst zugegen ist, als «unusual» (Silver/Ursini 1992: 184) betiteln. Santas bezeichnet den Modus des «voice-over» als einen «cinematic trick» (Santas 2012: 72), durch den die Erzählinstanz Abstand und Distanz von ihrer eigenen Erzählung gewinne. Unberücksichtigt dabei bleibt allerdings die Frage nach einer konkreten Standortbestimmung der Erzählinstanz, nicht nur emotional und räumlich, sondern vor allem auch perceptiv und ideologisch.

auch inhaltliche Distanziertheit zum erzählten Geschehen resultiert. Diese spiegelt sich nicht nur grammatisch in Form der indirekten Rede wider, sondern auch erzählerisch in Form von Selbstkommentaren: «I lied.» (Disc1-Ch.31, 01:39:29)¹¹⁶ – ein Urteil, das weit über die indirekte Paraphrasierung der eigenen Rede hinausgeht und in ontologischer Hinsicht zu dem, was auf der Tonspur faktisch gar nicht realisiert wird, Stellung bezieht. Die intradiegetische Welt wird hier als eine tendenziell «unsichere Wirklichkeit» kommentiert, in der Aussagen nicht immer der Wahrheit entsprechen und sich die Dinge aus der Retrospektive anders darstellen als damals gedacht. Gleichzeitig aber wird auch die Erzählung selbst als eine in Teilen unzuverlässige Form des Sich-Erinnerns kommentiert. So räumt der Erzähler selbst an mehreren Stellen ein, den exakten Wortlaut nicht mehr erinnern oder die genaue Abfolge der Ereignisse nicht mehr rekonstruieren zu können: «I think I even told him that we'd meet again in better times. But perhaps I didn't.» (Disc1-Ch.31, 01:40:20)¹¹⁷

Aus dieser Perspektive erweist sich die intradiegetische Welt, wie sie schließlich in der filmischen Erzählung dargestellt wird, als eine «unsichere Wirklichkeit», die vom Standpunkt der zeitlichen Distanz in Frage gestellt wird. Wenn Brauerhoch den Erzähler Yewgraf Zhivago als eine «glaubwürdige, nüchterne, historische Instanz» beschreibt, die «distanzierend auf ein Davor und ein Danach der Geschichte verweist»¹¹⁸, ist dieses Urteil also mehr als fragwürdig.

Mit Blick auf die symbolische Ordnung, die im Rahmen dieser intradiegetischen Welt entfaltet wird und im Rahmen der hier vorgenommenen raumsemantischen

116 Teilweise deckt sich die Tonspur mit den Lippenbewegungen der Figur, teilweise wird aber auch ersichtlich, dass die Synchronisation nicht wort- und lautgetreu sein kann. Das aus den Lippenbewegungen deutlich erkennbar gesprochene «Yes» (Disc1-Ch.31, 00:39:42) wird von Yewgraf beispielsweise nicht exakt synchronisiert, sodass eine ontologische Diskrepanz zwischen Bild und Ton entsteht – ein Befund, der in der Forschung schlicht und ergreifend übergangen wird, wenn dort von einem «einfachen» voice-over gesprochen wird, siehe Silver/Ursini 1992: 184f.; Santas 2012: 72f.; Williams 2014: 193.

117 Mit Blick auf Schmidts «Stratifikationsmodell» (Schmid 2008: 130ff.) ist der Status der Erzählperspektive somit unklar, sodass auch der Status der Erzählung «implizit» und «ungewiss» ist, weil er mit und ohne Introspektion zugleich stattfindet. Auf der einen Seite suggeriert eine beinahe lippensynchrone Synchronisierung eine «figural-perzeptive» Perspektive. Auf der anderen Seite zeigen sich aber auch in «allwissenden» Kommentaren und der Distanz der indirekten Redewiedergabe (die sowohl für den Erzähler selbst als auch für die intradiegetischen Figuren seiner Erzählung geleistet wird) Momente einer «narratorialen» Perspektive. Der Erzähler ist auf der einen Seite Teil der erzählten Welt und ist es auf der anderen Seite auch nicht bzw. nicht mehr. In der Distanzierung vom Geschehen der Erzählung verschmelzen ein «sekundärer diegetischer» und ein «sekundärer nicht-diegetischer» Erzähltypus, dessen Perspektive sich aus Momenten der «figuralen» und Momenten der «narratorialen» Perspektive zusammensetzt, siehe ibd.: 84ff.

118 Brauerhoch 2008: 70. Ähnlich urteilt auch Santas, wenn er den Modus der Erzählung als «reflective mode» (Santas 2012: 59) betitelt. Dieser nehme zwar bisweilen Züge einer märchenhaften Erzählung an, finde jedoch schlussendlich wieder zurück in den nüchtern-lakonischen Erzählmodus von Yewgraf Zhivago. Sein Blick in die Vergangenheit sei ein investigativer, ein nüchterner und abgeklärter. Die hiesige Analyse allerdings konnte deutlich machen: Genau das ist nicht der Fall, zumindest nicht bei einem zweiten Blick.

Analyse untersucht wurde, bedeutet diese Feststellung allerdings auch, dass auch ihr Wirklichkeitsgehalt vom Standpunkt der Erzählung in Zweifel gezogen werden muss. So wie die filmische Rückblende keine Form der subjektiven Erinnerung darstellen kann, so zweifelhaft ist auch das, was in der Rückblende erzählt wird. Die Ordnung der intradiegetischen Welt ist nicht nur das Produkt eines tendenziell unzuverlässigen Erzählers, sondern wird auch aus dem Wissenshorizont der Metadiegeese als eine Ordnung dargestellt, die nicht von Dauer war und im Hier und Jetzt bereits keinen Bestand mehr hat. So betont Yewgraf gegenüber dem leitenden Ingenieur des Staudamm-Projektes, dass Jurijs Gedichte, die damals zur Zeit des erzählten Geschehens unter politischer Zensur standen, nunmehr zu einem Stück weltbekannter Literatur zählen. («We admire your brother very much. / Yes. Everybody seems to, now.» (Disc2-Ch.3, 00:08:59)) Die allgemein geteilte Ansicht darüber, was als fremd und gefährlich erachtet wird, hat sich offenbar grundlegend gewandelt, sodass sich mit dem Zeitpunkt des Erzählens gleichsam auch eine Ordnung etabliert, in der die Grenzziehungen der intradiegetischen Welt nicht mehr gelten. Die Norm des alienen Raumkonzeptes, die in der erzählten Welt zur epistemischen Deutungshoheit gelangt ist, erweist sich als flüchtig und vergänglich. Ganz offensichtlich ist sie – wann und wie, wird nicht thematisiert – von einer anderen Norm abgelöst worden, in der Grenzen nunmehr anders verlaufen und Jurijs Gedichte keinen Störfaktor bilden, sondern zur Kunst zählen.

Vom Standpunkt des Erzählens aus hat sich folglich die Grenze der (intradiegetischen) Textwelt wieder zurück verschoben. Wo das alteritäre Raumkonzept von der Oberfläche der intradiegetischen Textwelt verschwunden war, tritt es nun in Gestalt der *«Lara-Gedichte»* in der metadiegetischen Textwelt wieder in Erscheinung und findet in ihnen ein Denotat zur physischen Repräsentation.¹¹⁹ Das, was von der alienen Ordnungslogik zum politischen Feind und ewigen Antagonisten erklärt wurde, ist nun wieder ein akzeptierter Alternativentwurf. Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes, in der Grenzen als manifest und unüberschreitbar semantisiert werden, ist hiermit faktisch widerlegt. Das, was vermeintlich ewig fremd war, ist es nicht für alle Zeit geblieben; das, was einst politisch verfolgt und für den immerwährenden Antagonisten der eigenen Weltsicht gehalten wurde, ist nun plötzlich die Norm. Die Idee von der Grenze, die zwei einander unvereinbare Widersprüche trennt, ist – vom Standpunkt der erzählerischen Gegenwart betrachtet – abgelöst worden von der Überzeugung, dass Grenzen prinzipiell justierbar sind und keine unauflösbaren Widersprüche voneinander trennen.

Für die Ordnung, die mit der intradiegetischen Welt hinterlassen wird, bedeutet diese Beobachtung schließlich eine radikale Relativierung. Dabei werden all jene Räume und Grenzen, die vom alienen Raumkonzept als die gültige Ordnung der

¹¹⁹ Zum Begriffspaar «intradiegetisch – metadiegetisch», wie es hier verwendet wird, siehe Schmid 2008: 88 ff.

Welt ausgegeben wurden, grundlegend in Frage gestellt. Wenngleich sie sich in der erzählten Welt als die deutungsmächtigere und letztendlich durchsetzungsstärkere Ordnung herausgestellt hat, erweist sich die Denkfigur von disjunkt-antagonistischen Teilräumen schlussendlich als falsch. In dieser Hinsicht verbirgt sich hinter dem Kunstgriff der Rahmenerzählung und der Figur Yewgraf Zhivago deutlich mehr als «nur» die Motivation für die Erzählung selbst.¹²⁰

Aus der Perspektive von Yewgraf Zhivago muss die Ordnung der intradiegetischen Welt relativiert werden, ihre Grenzen sind bedeutungslos geworden, die Ordnung des alienen Raumkonzeptes wurde von einer anderen abgelöst. Mit dieser Erkenntnis ist Yewgraf Zhivago als eine «heterotope Figur» zu deuten, aus deren Perspektive sich die Bedeutung von «Räumen» und «Grenzen» relativiert. Mit seinem Weltbild nimmt er Stellung zu dem, was war, wobei seine Perspektive als eine Art Gegenlager fungiert. Yewgraf gehört weder dem alteritären noch dem alienen Raumkonzept an. Seine damalige Überzeugung, dass sich die Welt in politische «Freunde» und politische «Feinde» teilt, hält er nunmehr für falsch. Sie ist der Einsicht gewichen, dass «Grenzen» prinzipiell perspektivgebunden sind, Differenzen in Wahrheit niemals unvereinbar sind und politische Feinde schneller zu Verbündeten werden, als sie es selbst für möglich halten. Die Zeit hat gezeigt, dass Grenzen einem immerwährenden Aushandlungsprozess unterworfen sind, ihre Beschaffenheit sich ändern kann und aus der Retrospektive anders beurteilt wird.¹²¹

In der Offenlegung des eigenen Erzählverhaltens liegt in raumsemantischer Hinsicht also ein Schlüssel zur Neubetrachtung. Der Konflikt, der im Film DR. ZHIVAGO zwischen einem alienen und einem alteritären Ordnungsparadigma verläuft, wird im Spannungsfeld zwischen einer geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Perspektive neu aufgerollt. Im Kontinuum von Grenzaushandlungen, politischen Umbrüchen und der räumlichen Neuaufteilung der Welt erweist sich schließlich jedes Konzept, das die Grenze zu einer statischen Differenzlinie erklärt, als realitätsfern. Aus der Perspektive eines «heterotopen Weltbildes» wird deutlich: Grenzziehungen beschreiben menschliche Strategien, die Welt zu sortieren. Sie geben nicht Auskunft über die tatsächlichen Grenzverläufe der Welt, sondern sind Abbilder

120 Interessant an dieser Stelle ist auch der Befund, dass die Figur Yewgraf Zhivago im Roman von Pasternak nicht existiert, sondern von Lean in der Funktion einer vermittelnden Erzählinstanz implementiert wurde, vgl. Phillips 2006: 328.

121 Wenn Brauerhoch hinter dem Erzähler eine Instanz vermutet, die auf ein «Davor und Danach der Geschichte verweist» (Brauerhoch 2008: 70), trifft diese Aussage genau genommen nicht zu. Yewgraf erzählt nicht von Ereignissen, die sich im Vorfeld seiner erzählten Geschichte zugetragen haben, sondern liefert selbst lediglich Zeugnis von Ereignissen, die im Nachfeld stattgefunden haben. Dennoch suggeriert sein Einblick in die Geschichte, dass es sowohl eine Zeit vor der Erzählung als auch eine Zeit nach dem Erzählen gibt, die – wenngleich beide streng genommen unerzählt bleiben – von Bedeutung für die Geschichte sind oder sein werden. Brauerhochs Schlussfolgerung, dass private und historische Geschichte «miteinander verwoben werden» (ibd.), ist mit Blick auf diesen Erzählkontext also durchaus berechtigt.

subjektiver Vorstellungen und folgerichtig Gegenstand einer ständigen Neuaushandlung.¹²²

Aus dieser Perspektive ist schließlich das ästhetisch verzerrte und unwirkliche Raumkonzept von Jurij, in dem Räume und Grenzen als Formen der filmischen Projektion verstanden werden konnten, eine Form der Wirklichkeitserzeugung, die dem tatsächlichen Wesen von Räumen und Grenzen näher ist, als ihr Gegenentwurf. Im Charakteristikum des Unwirklichen liegt paradoxerweise die Nähe zur Realität. Und mit der Erkenntnis, dass Grenzen immer perspektivgebunden sind, formuliert Yewgraf Zhivago einen Kommentar auf jedes Weltbild, das den Anspruch erhebt, eine dauerhafte und unveränderbare Ordnung zu erzeugen.

122 Unter dem Stichwort «historische Subjektivität» fasst Brauerhoch das besondere Verhältnis zwischen «individuellem Schicksal» und «bedeutender Geschichte» (Brauerhoch 2008: 75) zusammen und erkennt darin das Thema des Films: Die Frage nach dem menschlichen Sein. Mit Recht stellt sie damit ein Motiv heraus, das vor allem durch die filmische Aufbereitung der Rahmenerzählung dominant ist. Dennoch: Was unberücksichtigt bleibt, ist der Blick auf die ordnungsbildende Funktion der Rahmenerzählung.

5 A PASSAGE TO INDIA: Klaustrophobie zwischen Grenzverschiebung und Grenzverfestigung

5.1 Räume und Grenzen in A PASSAGE TO INDIA: Befunde einer Annäherung

Wie bereits in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* und *LAWRENCE OF ARABIA* arbeitet sich Lean auch mit seinem letzten Film *A PASSAGE TO INDIA* (1984) an einem Kapitel der britischen Geschichte ab, das bis heute für das Selbstbild Großbritanniens prägend ist. Im historischen Setting der britischen Kolonialherrschaft stellt Lean die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer kulturübergreifenden Interaktion und zeichnet mit *A PASSAGE TO INDIA* einen Entwurf für ihr Gelingen, aber vor allem auch für ihr Scheitern.

Nach dem herben Misserfolg seines letzten Filmes *RYAN'S DAUGHTER* (1971) gelang ihm mit *A PASSAGE TO INDIA* ein nicht nur kommerzieller Erfolg, sondern auch die Wiederherstellung seines Ansehens als internationaler Regisseur und Filmemacher. Mit insgesamt elf Academy-Awards Nominierungen, davon zwei Auszeichnungen sowie drei Golden Globe Gewinnen zählt der Film bis heute zu seinen erfolgreichsten, wenn auch nicht bekanntesten.¹ Auch wenn die zeitgenössische Rezeption großes Lob dafür fand, wie Lean eine Literaturvorlage (E. M. Forsters *A Passage to India*)

1 Die Premiere des Filmes in Los Angeles wurde beinahe ungetrübt positiv aufgenommen. Mit Kommentaren wie «a triumphant comeback film, a splendid visual spectacle» (Giannetti/Eyman 2006: 218) wurde *A PASSAGE TO INDIA* nicht nur für seine hohe Bildqualität, sondern vor allem auch für seine ausdifferenzierte Figurenpsychologie gelobt: «[M]aking a spectacle that never loses it's human focus.» (Ozer 1985: 1042) Einzig und allein die Besetzung der Figur Godbole sorgte für Diskussionen, hat aber der generell positiven Rezeption des Filmes keinen Abbruch getan. Zur differenzierten Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Rezeptionen und Kritiken siehe Phillips 2006: 432ff.; Santas 2012: 125ff.

in den Modus einer filmischen Erzählung transferiert und mit seiner epischen und bildgewaltigen Erzählung ein Genre bedient habe, das gemeinhin als veraltet und überholt galt² – *A PASSAGE TO INDIA* zählt heute zu Leans eher unbekannteren Werken und wird auch im Kontext der Forschung vergleichsweise randseitig besprochen. Was sich bereits für seine früheren Filme, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen wurden, als Tendenz herauskristallisiert hat, setzt sich damit auch hier fort.³ Mit dem Fokus auf der persönlichen Geschichte der Protagonistin «Adela Quested» verfolgt die Forschung einen Analysezugang, der weitgehend losgelöst vom historischen Setting stattfindet. Das wird lediglich dort in den Blick genommen, wo es im inneren Konflikt der Protagonistin wieder greifbar wird und eine Kontrastfolie darstellt, von der sich Adela und Mrs. Moore abgrenzen.⁴

Unter diesen Gesichtspunkten lasse sich der Konflikt des Filmes in einem psychologisierten «Clash of culture» terminieren, bei dem die beiden Protagonistinnen mit einer in kolonialer Tradition verankerten Weltordnung konfrontiert werden. Vor allem in Adelas innerem Konflikt zwischen «personal independence» und «social enfranchisement»⁵ sedimentiere sich ein Kulturverständnis, das mit seinem Ideal vom Abenteuer «Kulturkontakt» an seinem regressiv politischen Umfeld scheitere. Im Spannungsfeld zwischen der Distanz zur eigenen Heimat und der Nähe zur fremden und unbekanntem Kultur würden Adela und Mrs. Moore ein Weltbild repräsentieren, mit dem das innere Erleben der Figuren zum Gegenstand der Erzählung avanciere: «[...] sexual fears and desires, the emotions which are at the center not just of her character but also of the narrative itself.»⁶ Mit dieser sentenzartigen Zusammenfassung zur Thematik der Erzählung formulieren Silver und Ursini ein Paradigma, das für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leans Filmen generell exemplarisch ist. Die Systematisierung von Großmotiven und die Analysen

2 Vor allem im Vorfeld der Dreharbeiten wurde Leans Vorhaben, abermals eine Literaturvorlage zu verfilmen, mit Skepsis entgegengenommen. Das Sujet von Forsters Erzählung galt als pessimistisch, nicht zuletzt warf es einen unverhohlenen kritischen Blick auf das britische Herrschaftsregiment im kolonialisierten Indien. Zur Rezeption der Dreharbeiten siehe besonders Phillips 2006: 409 ff.; Levine 1986: 145 ff.; Williams 2014: 223.

3 Wo es zu Leans Verfilmung vergleichsweise wenige Beiträge gibt, existieren hingegen einige Abhandlungen, die sich entweder mit Forsters Roman auseinandersetzen oder sich mit der Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu Leans Verfilmung beschäftigen. Beide Schwerpunkte allerdings tangieren das hier skizzierte Forschungsvorhaben nicht, sodass hier lediglich randseitig auf weiterführende Literatur verwiesen sein soll, siehe beispielsweise Dowling (1985) Lindley (1986), Lago (1995).

4 Vgl. Silver/Ursini 1992: 213 f.; Phillips 2006: 414 f. Die Forschung ist sich uneinig darüber, wie viele Protagonistinnen *A PASSAGE TO INDIA* hat, ohne dabei jedoch der Frage auf den Grund zu gehen, in welchem konzeptionellen Verhältnis sich die beiden Figuren Adela und Mrs. Moore befinden. Um begriffliche wie auch inhaltliche Unschärfen zu vermeiden, werden hier zunächst beide Figuren als «Protagonistin» bezeichnet.

5 Silver/Ursini 1992: 213.

6 Ibd.: 219.

zur filmischen Erzählweise unterstehen beinahe ausnahmslos einem Analysefokus, der sich auf das innere Erleben der Protagonisten richtet und ihre persönliche Geschichte zu einem konfliktbeladenen Thema erklärt, für das die historischen Hintergründe lediglich eine Art Kulisse darstellen. Adelas Wahrnehmung – so jedenfalls argumentiert ein Gros der Forschung – bestimme auch hier den Kern der Erzählung, der randseitig zwar durchzogen sei von der Kontrastfolie des historischen Settings, sich in erzählerischer Hinsicht jedoch davon loslöse.⁷

Einzig und allein Susanne Marschall bildet hier eine Ausnahme, die in ihrem Aufsatz vor allem der Frage nachgeht, inwiefern die Protagonistinnen eine nicht nur inhaltliche, sondern auch strukturelle Sonderposition einnehmen. Neben den Kollisionslinien eines <Culture Clash> und <Gender Clash> verhandle die Erzählung verschiedene Ansätze von Kommunikation, in denen sich die Protagonistinnen rhetorisch von ihrem Umfeld abgrenzen. Der Konflikt sei unter diesen Gesichtspunkten weniger ein persönlicher als vielmehr ein sprachlich-rhetorischer, der vor allem daraus resultiere, dass Zeichen in unterschiedlichen Kulturkontexten unterschiedlich verwendet und gedeutet werden⁸ – ein Analysefokus, der auch für dieses Forschungsvorhaben aus mehreren Gründen interessant ist.

Die Vermutung, dass *A PASSAGE TO INDIA* neben der Frage nach dem persönlichen Erleben einer unbekanntem Topografie und Kultur vor allem auch einen Blick darauf wirft, wie unterschiedlich dieses Erleben ausfallen kann, wird bereits dort sichtbar, wo die Erzählung ihre Figuren einführt. Wie bereits in *LAWRENCE OF ARABIA* <Arabien> als ein Zeichenträger für Sehnsucht und Selbstfindung gedeutet werden konnte, avanciert auch hier <Indien> zu einem Ort, an dem unterschiedlichste Vorstellungen und Erwartungen aufeinandertreffen und schlussendlich gegeneinander laufen. Dabei fällt dem <Raum> in der Argumentation der Figuren eine besondere Bedeutung zu. Die Wahrnehmung des topografischen Raumes <Indien> sowie die Frage nach seiner Bedeutung führen bei den Figuren zu massiven Konflikten. Für die einen steht <Indien> im Kontext von militärischer Beherrschung und Selbststilisierung, für die anderen im Zeichen von Abenteuer und Faszination. Die unterschiedliche Wahrnehmung von Räumen scheint in *A PASSAGE TO INDIA* folglich eine gesteigerte Rolle für die Entwicklung zentraler Konfliktlinien zu spielen, an denen sich die Protagonistinnen von ihrem Umfeld nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell abgrenzen. So wie bereits die früheren Filme von Lean ihren Erzählkern maßgeblich aus einem strukturellen Spannungsfeld erzeugt haben, scheint auch *A PASSAGE TO INDIA* einen Konflikt zu inszenieren, der auf Räume in topografischer und metaphorischer Hinsicht abzielt. An der Frage, für welche Figur welche topo-

7 Vgl. ibd.: 220f.; Phillips 2006: 430f.; Levine 1986: 148f.

8 Vgl. Marschall 2008: 91 f. Unter dem Schlagwort «Face to Face with One's Self» analysiert Marschall die Funktion einzelner Episoden im Hinblick auf ihre sprachlichen Zeichen und gelangt zu dem Befund, dass sich das Thema des Films auf eine «chiffrierte Selbstbegegnung» (ibd.: 92) beläuft.

grafischen Räume welche Funktion und Bedeutung tragen, bricht sich schließlich der Konflikt der Erzählung – eine These, unter der Marshalls Ansatz der Kommunikationsstörung vor allem deshalb interessant wird, weil sich auch hier der Konflikt als ein Streit um sprachliche bzw. kulturelle Zeichen und ihre Bedeutung darstellt.

Unter diesen Aspekten kann eine Analyse der Raumstruktur in *A PASSAGE TO INDIA* insofern Auskunft über die Konfliktlinien der Erzählung liefern, als nach der Bedeutung des <Raumes> (topografisch oder metaphorisch) als <retorisches Zeichen> gefragt wird, das von den unterschiedlichen Figuren jeweils unterschiedlich eingesetzt und verstanden wird. Das historische Setting bildet dabei eine Art strukturelle Kontrastfolie für die Wahrnehmung der Protagonistinnen, sodass auch eine raumsemantische Analyse zuallererst fragen muss, wie sich beide erzählerischen Konstituenten (historisches Setting vs. Wahrnehmung der Protagonistinnen) im Einzelnen darstellen.

5.2 Die sujetlose Ebene

5.2.1 «East is East» and West is West: Das Raumkonzept der Alienität

Wie bereits in den früheren Filmen von Lean, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden, konstituiert auch hier in *A PASSAGE TO INDIA* das historische Setting eine strukturelevante Ordnung für die Erzählung. Auf der einen Seite formiert sich im historischen Setting die herrschende Ordnung der Textwelt, auf der anderen Seite dient es den Protagonistinnen als eine Art Kontrastfolie, vor deren Hintergrund sich ein raumsemantischer Alternativentwurf entwickelt. Die Art und Weise, wie Adelas Umfeld den topografischen und kulturellen Raum <Indien> semantisiert, scheint vor allem dort von besonderem Interesse, wo sie eine strukturbildende Norm ist, deren Abweichung ein Spannungsfeld provoziert, aus dem sich schließlich auch der Konflikt der Erzählung speist.

Bereits auf der Fahrt nach Indien deutet sich an, dass das Bild von <Indien>, wie es im historischen Setting formuliert wird, größtenteils von schematischen und schablonenhaften Mustern der Fremdsetzung bestimmt ist. Einen Hinweis darauf liefert beispielsweise die festliche Inszenierung der Abfahrt am Hafen. Mit der Zurschaustellung nationalstaatlicher Symboliken demonstriert die britische Kolonialherrschaft ihre ökonomische und militärische Dominanz auf dem indischen Subkontinent. Nationalstaatliche Insignien zeugen von der Beherrschung eines Kulturraumes, dessen Gesellschaft als zivilisatorisch rückständig bewertet und für die Demonstration der eigenen Vormacht missbraucht und instrumentalisiert wird. Jubelnde Menschenmassen, prunkvoll und pompös inszenierte Empfangsszenarien, stilisierte und eingeübte Militärparaden – die Selbstinszenierung und Glorifizierung des British Empire, das sich über die Okkupation eines fremden Kulturraumes

selbst zu einer omnipotenten Militärmacht stilisiert. So wie die Blaskapelle, die ausschließlich aus indischen Musikern besteht, mit traditionellen britischen Uniformen förmlich verkleidet wird, wird auch im übertragenen Sinne ‹Indien› als Kulturraum vereinnahmt und nach dem Muster eigener Maßstäbe umgestaltet.⁹

Aus der militärischen Beherrschbarkeit einer vermeintlich rückständigen Gesellschaft resultiert die Selbsterhöhung eigener kultureller Identität – ein Muster, das sich auch in sprachlicher Hinsicht nahtlos fortsetzt und Großbritannien in seinem Selbstverständnis als eine normbildende Ordnung ausweist. So verweist allein die Bezeichnung ‹British-India›, mit der Großbritannien sein Kolonialreich auf dem indischen Subkontinent benennt, auf eine Vorstellung, in der mit dem Attribut ‹British› nahezu jeder Begriff sprachlich disambiguiert werden kann, so wie auch im übertragenen Sinne jeder kulturelle Raum kurzerhand zum eigenen designiert wird. Wie eine Schablone legt sich das Selbstverständnis Großbritanniens über die Textwelt und überführt das, was dieser Schablone nicht entspricht, kurzerhand in den eigenen Verantwortungsbereich – sprachlich wie inhaltlich.

Auch im Kontext der Forschung ist die filmische Inszenierung der britischen Kolonialherrschaft ein vielbesprochener Gegenstand. Die ironische Wirkung ihrer Routinen und Handlungen erzeuge eine Art Kontrastfolie, von der sich nicht nur Adela und Mrs. Moore, sondern auch der Zuschauer emotional distanzieren. Die Selbstdarstellung des British Empire werde als eine lächerliche Schiefelage inszeniert, die auf dem schmalen Grat zwischen Verkleidung und Verklärung das Selbstverständnis Großbritanniens in einer Bildhaftigkeit illustriere, die vor allem mit Attributen des Circensischen und Skurrilen korreliere¹⁰ – eine Beobachtung, bei der eine raumsemantische Analyse nun nach den strukturellen Hintergründen fragen muss, mit denen diese ‹Bilder› erzeugt werden.

Interessante Befunde hierzu liefert die Semiotik der Zugfahrt nach Chandrapore. Bereits ihr Anfang steht im Zeichen einer kulturellen Vormachtstellung, unter der die britischen Kolonialherren mit der ‹Victoria Station› ein architektonisches Duplikat erzeugen, das eins zu eins vom britischen Vorbild in die besetzte Kolonie transferiert wird. Aber auch der Innenraum des Zugabteils, in dem Adela und Mrs.

9 Die repräsentative Inszenierung von Staatsinsignien übernimmt eine zentrale Funktion bei der Selbstbeschreibung des britischen Herrschaftsanspruchs und wird im Verlauf der Erzählung immer wieder thematisiert. Unter diesem Fokus analysiert auch die einschlägige Forschung die filmische Darstellung britischer Herrschaftsinsignien und ihre Repräsentationsfunktion für ein kolonialistisches Weltbild, siehe Silver/Ursini 1992: 214f.; Santas 2012: 125; Williams 2014: 226f.

10 Die Beobachtung, dass die britische Kultur bis ins Lächerliche karikiert und damit von Lean ironisch vorgeführt wird, ist nicht neu. Auch in der Forschung ist die filmische Aufmachung der britischen Kolonialherrschaft ein viel besprochener Gegenstand, siehe Silver/Ursini 1992: 215; Marschall 2008: 90f.; Phillips 2006: 409ff.; Williams 2017: 227. Unter dem Schlagwort ‹comedic scheme› (Silver/Ursini 1992: 220) resümieren Silver und Ursini, dass die britische Kolonialherrschaft Züge eines clownesken Spektakels annehme – ein Befund, aus dem zwischen Leans Verfilmung und dem Duktus ihrer Romanvorlage deutliche Parallelen abgeleitet werden, in denen ein durchaus kritischer und schonungsloser Blick auf die Geschichte der britischen Kolonialherrschaft geworfen werde.

Moore auf andere Reisende nach Chandrapore treffen, ist das Produkt einer symbolischen Selbststilisierung. In ihm drückt sich eine Ordnung aus, die Großbritannien als kulturelle Norm einsetzt und deren Muster selbst dort zur Anwendung gelangen, wo sie denkbar unpassend sind. Ein Beispiel hierfür ist die traditionell britische Teatime. Obwohl das Porzellangeschirr, von dem die Reisenden Tee trinken und Kuchen essen, bei jeder Erschütterung des Zuges klirrt und scheppert, wird die kulturelle Routine unbeirrt fortgesetzt – das Sinnbild für ein Kulturverständnis, das jedem Kontext die eigenen konstitutiven Merkmale förmlich aufzwingt und von der unhinterfragten Überzeugung getragen werde, dass diese die einzigen und wahren seien.¹¹

Trotz der großen räumlichen Entfernung zur Heimat <England> weigern sich die Figuren, die dieses Weltbild reproduzieren, sich mit den Eigenarten eines anderen Kontextes auseinanderzusetzen, geschweige denn sich diesen anzupassen. Das Zugabteil avanciert unter diesen Gesichtspunkten zu einem Verweisraum, in dem sich das unflexible und schablonenhafte Selbstverständnis seiner Figuren ausdrückt. Die bewegungslose Kamera, die diesen Verweisraum abbildet, kann dabei als eine Metapher verstanden werden: So bewegungslos die Kamera ist, so unflexibel ist das Weltbild, auf das dieser Verweisraum hindeutet.

Unter diesen Aspekten symbolisiert die räumliche Enge des Zugabteils die Geschlossenheit eines Weltbildes, das aus der vermeintlichen Rückständigkeit der indischen Kultur die Berechtigung ihrer Inbesitznahme ableitet. Es ist getragen von der Vorstellung, dass zwischen der indischen und britischen Kultur eine qualitative Diskrepanz besteht, die eine quasi natürliche und ewige Ordnung von Siegern und Besiegten hervorbringt: «East is East, Mrs. Moore. It's a question of culture.» (Ch.2, 00:07:55)¹² Mit Blick auf die hinter diesem Weltbild stehende Kultursemantik produziert das Selbstverständnis der britischen Vorherrschaft eine Ordnungslogik, die sich an der Denkfigur der Alienität ausrichtet. Topografische Räume werden zu Zeichenträgern kultureller Charakteristika. Als metaphorische Räume verweisen diese Kulturräume wiederum auf eine Semantik, die sich an der Logik einer hierarchischen Ordnung ausrichtet. In der Terminologie der Strukturalen Erzähltheorie konstituiert die indische Kultur ein zur britischen Kultur disjunktes semantisches Feld, das sich über die Negation all jener Attribute auszeichnet, die wiederum für das andere konstitutiv sind. Dem Westen steht der Osten, der Ordnung steht das Chaos, der Zivilisation steht die Rückständigkeit gegenüber. Die Grenze zwischen beiden semantischen Feldern ist ebenso manifest wie unüberschreitbar, ihr

11 Vgl. Santas 2012: 125; Williams 2014: 227. Weiter schreibt Williams: «This moment encapsulates the total lack of consideration for the Indians on the part of the British attitude.» (ibd.: 227) Damit sei A PASSAGE TO INDIA der Film von Lean, der mit der britischen Geschichte, respektive der Rolle Großbritanniens als Kolonialmacht am schonungslosesten abrechne.

12 Diese und alle nachfolgenden Zitationen aus dem Film A PASSAGE TO INDIA beziehen sich auf die Ausgabe Collector's Edition: A PASSAGE TO INDIA. Sony Pictures Home Entertainment 2008.

58 A PASSAGE TO INDIA,
GB/USA 1984: Vor den
«Stadttoren» (Ch.2, 00:11:24)



59 A PASSAGE TO INDIA: Die
Grenze zu Chandrapore
(Ch.2, 00:12:55)



60 A PASSAGE TO INDIA:
Architektur in Chandrapore
(Ch.2, 00:13:15)



Überschreiten hingegen nicht nur verboten, sondern regelrecht unmöglich. Als ein strukturbildendes Element dieses Weltbildes trennt sie zwei metaphorische Räume, deren Verhältnis zueinander disjunkt-antagonistisch ist. Wer dem einen Raum angehört, kann es denklogisch dem anderen nicht und umgekehrt. Ein Moment des Übergangs oder der Status eines «Sowohl-als-auch» ist hier ebenso unmöglich, wie auch die Grenze selbst nicht verschiebbar ist, weil sie zwei unvereinbare Gegensätze unterscheidet, in denen der Andere immer der Fremde bleibt.

Unter diesem Aspekt zeichnet sich auf der Zugfahrt nach Chandrapore eine Ordnung ab, die am Ziel der Reise schließlich zur vollen Entfaltung gelangt und

dem, was sich Adela und Mrs. Moore von Indien erwartet haben, diametral entgegensteht. Chandrapore entpuppt sich als eine Art raumsemantisches Duplikat, das seinem Referenzraum <Großbritannien> nicht nur architektonisch, sondern auch normativ eins zu eins nachempfunden ist. In der Manier einer Festungsmauer, die Eindringlinge davon abhalten soll, den Stadtkern zu betreten und seine Ordnung zu stören, ist Chandrapore gesäumt von Mauern, Toren und anderen physischen Barrieren, deren Übertreten streng geregelt ist (Abb. 59). Zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> wird eine physische Grenze konstituiert, deren symbolische Bedeutung darin besteht, zwei disjunkt-antagonistische Teilräume voneinander zu trennen, die nach dem Selbstverständnis eines alienen Weltbildes zwei unvereinbare Gegensätze ausbilden: Großbritannien auf der einen und Indien auf der anderen Seite.

Als Adela und Mrs. Moore in Chandrapore ankommen, offenbart sich ihnen ein Ort, dessen Architektur und Atmosphäre einen signifikanten Kontrast zum geschäftigen und bunten Trubel vor den Stadttoren erzeugen (Abb. 58). Sauber befestigte, künstlich beleuchtete und beschilderte Straßen; in Reih und Glied aus Stein erbaute und nummerierte Häuser; umzäunte, kultivierte Vorgärten, deren Parzellierung nicht nur Ausdruck einer gewissen Ordnungsabsicht ist, sondern auch das eurozentristische Konzept vom Privateigentum widerspiegelt. Kurzum: eine Ordnung, in der ein westlich-europäisches Verständnis von Struktur reproduziert wird (Abb. 60). Die zahlreichen Kameraeinstellungen von Straßenschildern, Wegweisern und anderen Schrifttafeln erhalten unter diesem Aspekt eine bedeutungstragende Funktion (siehe Ch.2, 00:05:45; 00:12:39; 00:14:47). Sie können als Formen der räumlichen Selbstbeschreibung und Selbstvergewisserung gedeutet werden, die nicht nur der Logik einer eurozentristischen Infrastruktur entlehnt sind, sondern auch die Arroganz verbildlichen, die eigenen Ordnungsmaßstäbe eins zu eins übertragen zu können.¹³

Unter diesen Gesichtspunkten bildet die Architektur von Chandrapore ein raumsemantisches Modell, mit dem sich die britische Kolonialherrschaft ihren eigenen Symbolraum geschaffen hat: «Lean manages to give the impression that the two ladies have never left England [...]»¹⁴ Ein weiteres Argument für diese These liefert ein Blick in die Ausgestaltung dieses Modellraums, nicht nur in architektonischer, sondern vor allem auch in normativer Hinsicht. Der Club und der Gerichtssaal

13 Marschall fasst die Herrschaftsausübung der britischen Kolonialmacht, wie sie in A PASSAGE TO INDIA dargestellt wird, unter den Schlagwörtern «territoriale Abgrenzung», «Ausbeutung» und «Unterdrückung» (Marschall 2008: 89f.) zusammen und nimmt mit dieser Aufzählung auf Inhalte Bezug, die auch im Rahmen einer raumsemantischen Analyse für die Ordnung des alienen Raumkonzeptes als konstitutive Charaktermerkmale ausgewiesen werden. Phillips berücksichtigt in seiner Argumentation überdies die Denkfigur der architektonischen Enklave und verweist damit implizit auf den Konstruktionscharakter des Modellraumes <Chandrapore>: «The colonials are cocooned in their own insulated world.» (Phillips 2006: 428).

14 Santas 2012: 125.

bilden hier zwei sog. «Extrempunkte».¹⁵ Als öffentliche Orte und gesellschaftliche Treffpunkte erzeugen und reproduzieren sie eine Ordnung, die nach dem Vorbild Großbritanniens strukturbildend ist. Auf der einen Seite ist der Club ein Ort der regelmäßigen Begegnung und Unterhaltung und bildet einen gesellschaftlichen Treffpunkt, an dem normatives Handeln reproduziert wird. Auf der anderen Seite ist der Gerichtssaal ein Ort, an dem Ordnung judikativ erzeugt wird. In ihm wird Norm zu geteiltem Recht und bildet damit die Erwartungshaltung eines Weltbildes ab, aus deren Negation heraus Unrecht ermittelt wird. In dieser Hinsicht übernehmen sowohl der Club als auch der Gerichtssaal eine strukturbildende Funktion und können als Orte einer raumsemantischen Selbstbeschreibung verstanden werden. In ihnen konstituiert und reformuliert der metaphorische Raum «Großbritannien» seine normative Ordnung, sanktioniert Abweichungen, zeichnet überdurchschnittliche Passung aus und stellt dort Ordnung wieder her, wo sie – vermeintlich oder tatsächlich – verletzt wurde. In Analogie zu dieser Raumsemantik fungiert die Figur Ronny als eine Art Stellvertreterfigur für das aliene Weltbild der britischen Kolonialherren. Als ein angesehenes Mitglied des Clubs und ehrenhafter Funktionsträger im judikativen Verwaltungsapparat von Chandrapore richtet Ronny sein Handeln an den normativen Erwartungen seines Bezugsraumes aus und gestaltet diesen aktiv mit, in öffentlicher wie privater Hinsicht.

Auf diese Weise hat British-India im Allgemeinen und Chandrapore im Speziellen eine für das aliene Weltbild modellbildende Funktion. Wo «Indien» als ein chaotischer, unzivilisierter und grundsätzlich rückständiger Kulturraum semantisiert wird, gilt Großbritannien, respektive dessen inhärente Ordnung als ein Vorbild für Moral, Sitte und Zivilisation. Der Andere ist darin immer der Fremde. Er bildet eine Ordnung aus, die mit der eigenen letztendlich unvereinbar ist, sodass im Umkehrschluss die notfalls militärische Durchsetzung der eigenen Ordnung recht und billig erscheint.¹⁶

Ein Blick in die Struktur der Textwelt also zeigt: Mit dem historischen Setting der britischen Kolonialherrschaft in Indien konstituiert sich ein Weltbild, das sich an der Kultursemantik der Alienität ausrichtet. Aus der Perspektive der britischen Ko-

15 Mit Renners Konzept der sog. «Extrempunkte» lassen sich Teilbereiche innerhalb eines semantischen Raumes beschreiben, die eine paradigmatische Stellvertreterfunktion übernehmen, vgl. Gräf et al. 2017: 191.

16 Die Gedankenfigur des Modells ist hier besonders auch deshalb interessant, weil sie bereits zu Beginn der Erzählung im Zusammenhang mit einem kulturellen Selbstbild thematisiert wird. Als Adela in die werbewirksam dekorierten Schaufenster des Reisebüros blickt, fällt ihr Blick auf mehrere überdimensionierte Modellnachbauten von Passagierschiffen. Sie sind das Aushängeschild eines Selbstverständnisses, das in der Tradition kolonialer Machtdiskurse die eigene Nation zum Ideal stilisiert, das nicht nur ein technisches, sondern vor allem auch ein moralisches Vorbild darstellt. Die Architektur des Modells ist für die Selbstbeschreibung des alienen Weltbildes also bedeutungstragend. Das «Modell» übernimmt die Funktion eines metatextuellen Zeichens, in dem es selbst wiederum auf ein Modell verweist, sprich: eine verkürzte und stilisierte Wirklichkeitsdarstellung.

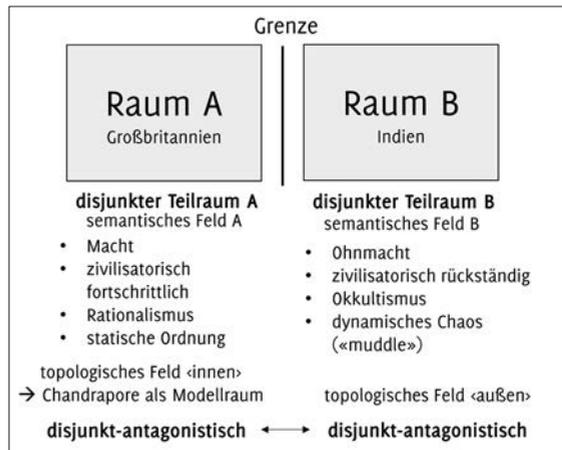
lonialherren besteht zwischen ihrer eigenen Kultur und der indischen eine unüberwindbare Diskrepanz, in Folge derer sich auch Zugehörigkeit eindeutig bestimmen lässt – eine Vorstellung, die allerdings nicht nur auf Seiten der Briten, sondern auch auf Seiten der indischen Bevölkerung herrscht. So wie nach Ronnys Ermessen der indische Raum fremd und unkultiviert ist, wird auch dort umgekehrt das Verhalten der Kolonialherrschaft Großbritanniens als illegitim und rückständig bewertet: «But they all become exactly the same. I give any Englishman two years.» (Ch.2, 00:11:53) Mit dem verallgemeinernden Blick auf den anderen Raum («any Englishman») verschwindet die Sensibilität für Transitzustände. Der Raum der Anderen stellt sich als ein vermeintlich homogenes Gebilde dar, das in seiner Uniformiertheit nicht nur einen Kontrast zur eigenen Vielfalt und Heterogenität darstellt, sondern auch als inhuman und moralisch zweifelhaft empfunden wird. Kurzum: In ihrer jeweils gegenseitigen Fremdsetzung sind sich «Inden» und «Briten» ironischerweise einig. In beiden Räumen wird nach dem Prinzip dichotomer Merkmalsbündel der andere Raum zum fremden erklärt, von dem eine omnipräsente Bedrohung für die Vitalität des eigenen ausgeht. In der Denklöge eines gespiegelten Musters adaptiert der indische Raum das ihm aufgezwungene Bild des Unterdrückten und formt es zum Selbstbild des zivilisatorisch Rückständigen um. Wo Fremdbild zum Selbstbild wird, willigt der Raum «Indien» in seine Beherrschung ein und reproduziert scheinbar bereitwillig das Vorurteil einer «rückständigen» und anpassungswilligen Kultur. Wie Spielzeugpuppen eines Kindes lassen sich die indischen Musiker der Blaskapelle mit britischen Uniformen verkleiden;¹⁷ in vorausgehendem Gehorsam salutiert das im Spalier stehende Personal bei der Ankunft seiner Kolonialherren; und der Dorfarzt Dr. Aziz ist in Anbetracht der hygienischen Missstände bei seinen Patienten und ihres obstinaten Unwillens zur medizinischen Prävention (Abkochen des Trinkwassers) schier verzweifelt. Trotz der Herabwürdigung der eigenen Kultur scheint ein Großteil der indischen Bevölkerung ihre Kolonialherren zu bewundern und das ihnen auferlegte Fremdbild bereitwillig zu akzeptieren: «Because we admire them, Doctor Sahib. / That's the trouble.» (Ch.2, 00:13:42) Hinter dem Willen zur Anpassung verbirgt sich paradoxerweise die Akzeptanz eines Weltbildes, dessen Ordnung als unveränderbar gilt, oder mit Marschalls Worten: «Ihre kulturelle Anpassung führt leider nicht dazu, dass sie ihr devotes Verhalten gegenüber den ungebetenen Gästen aufgeben.»¹⁸

Mit Blick auf diese raumsemantische Analyse erzeugt das historische Setting also eine Ordnung, die für die diegetische Welt die herrschende Ordnung bildet. In ihr gelangt ein Weltbild zum Ausdruck, das über den Gegensatz zweier Kulturräume organisiert ist («Großbritannien vs. Indien»), die sich als metaphorische

17 Das Motiv der Verkleidung ist im Kontext der Forschung ein viel zitiertes Bild. Kulturelle Unterdrückung werde hier in einem ironisch-sarkastischen Kommentar verarbeitet, mit dem Lean deutlich mache, mit welch absurden und herabwürdigenden Mitteln die koloniale Herrschaft legitimiert werde, vgl. Marschall 2008: 93; Silver/Ursini 1992: 215 f.

18 Marschall 2008: 91.

Schaubild 9 Raumkonzept der Alienität in A PASSAGE TO INDIA



Räume im Lotmanschen Sinne beschreiben lassen.¹⁹ Diese beiden metaphorischen Räume wiederum bilden zwei disjunkt-antagonistische Teilräume, deren Grenze zueinander als unüberschreitbar und unverrückbar gilt – ein Weltbild, das jedoch nicht nur auf Seiten der Sieger herrscht, sondern auch auf Seiten der Besiegten. Die Ordnung des alienen Weltbildes zementiert sich im unterwürfigen Willen zur Anpassung, durch den eine Hoffnung geschürt wird, die sich aus der Denklöge dieses Weltbildes niemals erfüllen kann. Hinter der Bewunderung der vermeintlichen Fortschrittlichkeit der Kolonialmacht «Großbritannien» verbirgt sich die Akzeptanz ihrer Fremdsetzungsmuster (Schaubild 9).

Über die Anordnung von Räumen, deren Semantik und die Bedeutung von Grenzen erzeugen die Figuren also eine ganz bestimmte Vorstellung von der Ordnung ihrer Welt. Diese Vorstellung speist sich aus einem Weltbild, in dem nach dem Prinzip von Dichotomie die Welt in «Sieger» und «Besiegte», «Freunde» und «Feinde» aufgeteilt ist. In dieser Hinsicht können «Räume» als rhetorische Strategien zur Wirklichkeitserzeugung verstanden werden, in denen sich weniger die Wirklichkeit als solche abbildet als vielmehr eine Vorstellung von ihr. Mit Blick auf die Terminologie, die dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, erfüllt das Weltbild der Alienität damit die Kriterien eines sog. «Raumkonzeptes». In der Art und Weise, wie die Figuren ihre

19 Auch mit Blick auf die Bedeutung von «Farben» lassen sich die Kulturräume «Indien» und «Großbritannien» als disjunkte Teilräume beschreiben, zwischen denen aus der Perspektive des alienen Weltbildes eine trennscharfe Grenze verläuft. Dabei wird der metaphorische Raum «Indien» als ein buntes und lautes Chaos gezeichnet, wohingegen der metaphorische Raum «Großbritannien» der Gestaltungslogik von Monochromie und Uniformiertheit folgt – eine Farbsemantik, die sich selbst bis in die Farbgebung der Speisen fortsetzt, die in den jeweiligen Kulturräumen konsumiert werden (bunte Gewürze auf dem Markt vs. grau-weißes Cornedbeef auf der Bridge Party).

Welt räumlich strukturieren und semantisieren, drückt sich ihre Vorstellung von normativen Grenzen aus, ihre Überzeugung vom richtigen und falschen Handeln. Die Topografie der Textwelt hat damit vor allem dort Symbolcharakter, wo sie architektonisch von ihren Figuren künstlich erzeugt wird und sich in der Anordnung und Gestaltung von Architektur das Selbstbild derjenigen ausdrückt, die diese Architektur zu verantworten haben.²⁰

5.2.2 «New horizons»: Das Raumkonzept der Alterität

Die Ordnung, wie der Zuschauer sie zu Beginn der Erzählung vorfindet, ist geprägt vom Weltbild des historischen Settings und dem dahinterstehenden Raumkonzept der Alienität. In ihr reproduzieren sich Muster kolonialer Fremdsetzung und die Kulturräume «Großbritannien» und «Indien» werden als disjunkt-antagonistische Teilräume semantisiert, zwischen denen eine non-permeable Grenze verläuft. Folgerichtig herrscht in diesem Raumkonzept auch die Überzeugung, dass sich «Identität» eindeutig definieren lässt, weil Zugehörigkeit eindeutig bestimmbar und unveränderbar ist. Aus dieser Perspektive bildet die Architektur der Textwelt, wo sie von diesem Raumkonzept errichtet wurde, das physisches Abbild einer aktantengebundenen Wahrnehmung, die sich jedoch – wie bereits in den ersten Szenen der Anfangssequenz erkennbar – von der Wahrnehmung der Protagonistin Adela Quested deutlich unterscheidet.

Die Erzählung beginnt in den Räumlichkeiten eines Reisebüros in England, in dem Adela den Besuch ihres Verlobten in Indien plant, ihre Reiseunterlagen in Auftrag gibt und mit dem Angestellten des Reisebüros eine auf den ersten Blick belanglose und oberflächliche Unterhaltung führt. Auf einen zweiten Blick allerdings fördert dieses Gespräch vor allem dort interessante Befunde zu Tage, wo Adelas Perspektive auf den Raum «Indien» von der ihrer Mitmenschen signifikant abweicht. Im Kontrast zum verregneten England und seiner anonymen und steifen Atmosphäre scheint Indien für Adela einen Ort zu repräsentieren, der gerade mit seiner Semantik des Unbekannten und Fremden faszinierend und anziehend wirkt. Was bereits den Vorspann des Films ikonografisch dominierte, finde in den Gemälden an der Wand im Reisebüro eine Entsprechung in der diegetischen Welt.²¹ In ihnen gelangt eine Vorstellung zum Ausdruck, die «Indien» unter der Logik einer roman-

20 In seiner Untersuchung zur literarischen Konstruktion von Grenzmotiven im kolonialen Raumdiskurs fasst Frank (2006) diese Beobachtungen unter dem Stichwort «obsessive Arbeit an der Grenze» (Frank 2006: 31) zusammen – ein Befund, der für das aliene Raumkonzept eine normbildende Funktion hat, nicht nur in *A PASSAGE TO INDIA*, sondern grundsätzlich in Leans Filmen, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden. Dabei falle besonders der Architektur eine wichtige Funktion zu, weil sich mit ihr ein räumlich artikuliertes Selbstbild ausdrücke, in dem Grenzen bewusst auch symbolisch zur Schau gestellt würden, vgl. *ibid.*: 56 ff.

21 Vgl. Santas 2012: 125.

61 A PASSAGE TO INDIA:
Gemälde der Marabar
Caves (Ch.2, 00:03:02)



tischen Erwartungshaltung zeigt: «The prints on the wall represent once more an unknown filled with promise of «new horizon», of adventure, but far from the security of familiar surroundings.»²² Wie gebannt betrachtet Adela mit den Gemälden an der Wand des Reisebüros eine aus der Perspektive ihrer soziodemografischen Heimat idealisierte Topografie (Abb. 61). Das aller erste Bild von Indien, das von der Erzählung mit Adelas Erwartungen verknüpft wird, ist damit auch im wahrsten Sinne des Wortes ein «Bild», dessen symbolisch überhöhte Darstellung kein realitätsgetreues Abbild eines physischen Raumes ist, sondern vielmehr eine romantisierte und idealisierte Erwartungshaltung ausdrückt.

Das Gemälde der Marabar Hills avanciert in seiner gestalterischen Geschlossenheit (Rahmung) zum Zeichenträger für eine Vorstellung, in der auch die Textwelt aus der Perspektive einer ganz bestimmten Wahrnehmung semantisiert wird. Mit seinem dramatischen Lichtspiel, dem hoch idealisierten Schattenwurf und der pathetischen Atmosphäre der gigantischen Felsformation ist das Gemälde ein künstliches Idealbild, dessen Referenz in der Wirklichkeit die Topografie eines realen Ortes ist. Die ungezähmte Wildheit und Rauheit scheinbar unkultivierter Naturschauplätze und die mystische, schier überirdische Atmosphäre eines dramatischen Wetterspiels – ikonografische Chiffren eines westlich-europäischen Kulturkontextes, der insbesondere im Zeitalter der Kolonialisierung (nicht zuletzt aus marketingtechnischen Gründen) in der unbekanntem und weit entfernten Kultur einen Gegenpol zum rationalisierten, anonymen und geschäftigen Treiben der Heimat installiert.²³

Hinter Adelas sehnsuchtsvollem Blick zum Gemälde an der Wand des Reisebüros verbirgt sich also eine gedankliche Flucht, die mit ihrer Reise nach Indien physisch fortgeführt wird. Den engen Konventionen der verregneten Heimat Großbritanniens steht eine Hoffnung entgegen, die mit dem unbekanntem und fernen Indien die Sehnsucht nach Mystik und Romantik verknüpft und eine Antwort auf die Frage

22 Silver/Ursini 1992: 212.

23 Zum «Bildarchiv» des tropischen Paradieses im Kontext kolonialer und postkolonialer Raumkonzepte siehe besonders Neumann 2009: 126ff.



62 A PASSAGE TO INDIA: Adelas Name auf den Reisepapieren (Ch.2, 00:02:32)



63 A PASSAGE TO INDIA: Adela blickt hoch zum Gemälde (Ch.2, 00:02:58)



64 A PASSAGE TO INDIA: Gemälde der Marabar Caves (Ch.2, 00:03:02)

nach der eigenen Identität vermutet – ein Befund, der auch durch die filmische Montage der einzelnen Einstellungen naheliegt. Mit der assoziativen Montage der folgenden Einstellungen wird eine gedankliche Verknüpfung zwischen der romantisierten Darstellung der Marabar Caves auf dem Gemälde und Adelas Selbstbild im Kontext ihrer soziografischen Heimat hergestellt.²⁴

Der lange Close Up vom Ausfüllen des Reiseformulars zeigt eine Handlung, in der eine aus dem westlich-europäischen Kulturkontext definierte Chiffre für Identität fixiert wird (Abb. 62). Der Name einer Person kann in dieser Hinsicht als ein sprachlicher Zeichenträger verstanden werden, der – in Anlehnung an die vorgedruckten Linien, auf die er geschrieben wird – für ein vergleichsweise starres und unflexibles Konzept von Identität steht. Noch während Adelas Name auf dem Reiseformular notiert wird, verflüchtigt sich ihr Blick auf das Gemälde an der Wand (Abb. 63). In einer dreischrittigen Assoziationsmontage wird das topografische Ziel ihrer Reise mit dem hoffnungsvollen Blick nach <oben> verknüpft, mit dem nicht nur die Abkehr

von bekannten und starren Konventionen, sondern auch die Frage nach der eigenen Person einhergeht. Folgt man der Logik der Montage, projiziert Adela in die idealisierte Darstellung der Marabar Caves auf dem Gemälde die Hoffnung, im unbekanntem Indien auf diese Frage eine Antwort zu finden (Abb. 64).

Was Adela mit ihrer Reise nach Indien in Verbindung bringt, hebt sich damit vom Weltbild ihrer Mitmenschen signifikant ab. Programmatisch hierfür steht auch der Kommentar des Reisebüroangestellten, der Adelas Reise in das exotische Indien

24 Auch Silver und Ursini nehmen die folgende Montage zum Anlass, die Marabar Hills als ein Symbol für Adelas Wunsch nach Persönlichkeitserweiterung zu deuten, aus dem sich schlussendlich auch der Konflikt der Erzählung ableiten lasse, vgl. Silver/Ursini 1992: 212. Die Beobachtung allerdings, dass es sich hier um eine auch filmisch markierte <Perspektive> handelt, die in einem Konflikt zu anderen Perspektiven steht, wird nicht weiter diskutiert.

mit einer Horizonterweiterung vergleicht: «new horizons» (Ch.2, 00:02:56). Dabei erzeugt der Horizont – eine Metapher für den persönlichen Erfahrungsbereich – eine Bedeutungsebene, die ganz besonders auch mit Blick auf die Semantik von Grenzen interessant ist. Hinter der Gedankenfigur der «Horizontverschiebung» verbirgt sich die Idee einer Grenzverschiebung, in der die Teilmenge zweier topologischer Felder jeweils relativ ist. Was vor oder hinter dem Horizont liegt, kann sich aus dieser Perspektive potenziell verändern, weil der hinter dem Horizont liegende Bereich zugänglich ist und in den eigenen Erfahrungsbereich überführt werden kann – eine Strukturformel, die für Adelas Perspektive auf Indien eine normbildende Funktion hat. Auch Adela versteht ihre Reise nach Indien als eine Abkehr von bekannten Strukturen und sozialisierten Wertemustern und nimmt mit ihrer Antwort auf die Frage «First time in India?» (Ch.2, 00:02:56) bezeichnenderweise nicht das Ziel ihrer Reise in den Blick, sondern den Ort, von dem diese Reise wegführen soll: «First time out of England.» (Ch.2, 00:02:52)

Im Gegensatz zum historischen Setting, bei dem Indien zum Sinnbild für den Fremden wird, drückt sich für Adela im unbekanntem topografischen Raum ihr Wunsch nach Grenzverschiebung aus. Über die topologischen Felder «innen» und «außen» werden die topografischen Räume «Großbritannien» und «Indien» zu metaphorischen Räumen des Bekannten und Unbekannten, deren Verhältnis zueinander allerdings kein antagonistisches, sondern ein komplementäres ist. Die Grenze zwischen ihnen ist verschiebbar, weil die semantischen Felder beider Teilräume einer ständigen Neujustierung unterliegen. Was sich heute noch außerhalb von Adelas Erfahrungshorizont befindet, muss es morgen bereits nicht mehr, und auch umgekehrt: Was sie heute noch als bekannt und vertraut empfindet, kann ihr morgen vielleicht schon fremd erscheinen. Hinter der Programmatik der «new horizons» verbirgt sich die Vorstellung, dass «bekannt» und «unbekannt» lediglich die Extrempunkte einer Skala definieren und kulturelle Unterschiede keine unauflösbaren Widersprüche bilden. Die Neugier und Faszination am Unbekannten schüren die Hoffnung auf eine Welt jenseits der bekannten Ordnungsmaßstäbe. Gleichzeitig kulminiert in ihnen die Sehnsucht nach Bereichen der eigenen Persönlichkeit, die wie eine unentdeckte Welt hinter dem Horizont liegen und förmlich darauf warten, erkundet zu werden.

Mit der Figur Adela konstituiert sich folglich ein Weltbild, das der Ordnung des alienen Raumkonzeptes insofern diametral entgegensteht, als Grenzen grundsätzlich eine andere Funktion übernehmen. Dieses Weltbild richtet sich am Prinzip einer alteritären Kultursemantik aus und bedient sich einer Semiotik, in der differente Kulturen disjunkt-komplementäre Teilräume bilden. Der grauen Tristesse in Großbritannien stehen die mystisch-geheimnisvollen Landschaften der unberührten Natur Indiens entgegen; dem starren und in nationalstaatlichen Kategorien verankerten Identitätskonzept die Hoffnung auf das Erkunden unbekannter Persönlichkeitsbereiche; und den bekannten und vertrauten Routinen der Wunsch nach Befreiung

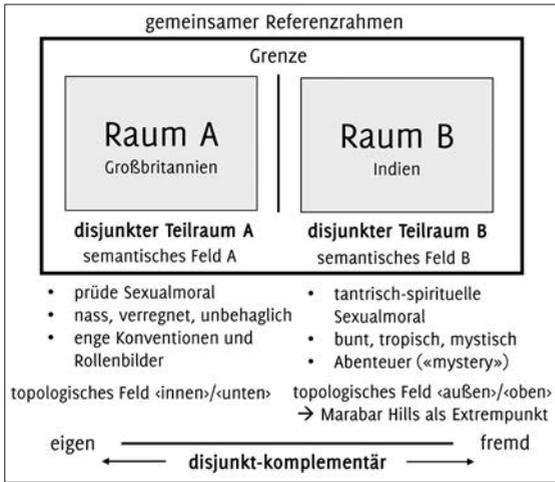


Schaubild 10 Raumkonzept der Alterität in A PASSAGE TO INDIA

und Entgrenzung. Kurzum: Fremdheit bedeutet hier <vorläufige Fremdheit>, weil auch die Grenze zwischen den semantischen Feldern <eigen> und <fremd> verschiebbar ist (Schaubild 10).

Unter diesen Gesichtspunkten erfüllt Adelas Weltbild die Kriterien eines sog. <Raumkonzeptes> und bildet einen inhaltlichen sowie strukturellen Alternativentwurf zum Raumkonzept ihrer Mitmenschen. Ein Indiz dafür liefert auch hier die Semiotik ihres Raumkonzeptes, die sich von der Semiotik des alienen Raumkonzeptes signifikant unterscheidet. Exemplarisch hierfür ist abermals die Zugfahrt nach Chandrapore. Wo das Zugabteil in seiner Architektur und Aufmachung für die einen Sicherheit und Heimat codiert (alienes Weltbild), erzeugt es für Adela hingegen eine Atmosphäre, die mit Attributen des Unbehaglichen und Klaustrophobischen korreliert. Dabei fällt Adelas Gefühl von Beengtheit mit der tatsächlichen Beschränkung ihres physischen Handlungs- und Bewegungsraums zusammen. So wird Adela beispielsweise kurz nach ihrer Ankunft von Mrs. Turton, die rücksichtslos und ungefragt die Tür ihrer privaten Kabine aufstößt, zwischen Wand und Türblatt ungesehen eingeklemmt (Abb. 65) und kann sich aus dieser <Beklemmung> erst dann befreien, als Mrs. Turton die Tür wieder von außen schließt. Und auch bei Tisch im Speisewaggon wird Adela nur so viel Bewegungsraum gelassen, wie es die Maße ihres Stuhls verlangen, auf dem sie Platz genommen hat (Abb. 66). Mit angelegten Armen und krampfhaft zusammengezogenen Schultern nimmt sie eine Körperhaltung ein, in der sie in die sinnbildlichen Grenzen ihres Mitspracherechts verwiesen wird. Kurzum: Der Innenraum des Zugabteils, der für die einen eine ordnungsbildende Funktion übernimmt, wirkt auf Adela beklemmend und provoziert Unwohlsein und Fluchttendenzen. Wie bereits im Reisebüro verliert sich ihr Blick

noch während des Tischgesprächs mit Mr. und Mrs. Turton in eine Welt, die der Atmosphäre dieses Innenraums diametral entgegensteht (Abb. 67).

In Adelas Blick aus dem Fenster des Zugabteils manifestiert sich die klassische Differenz von Körper und Geist, von Realität und Wunsch. Der Eindruck der mondlichtdurchfluteten Weite der Landschaft, die sich in der unbewegten Oberfläche eines Flusses spiegelt, erzeugt einen Stimmungsraum, der in seinem kontemplativen und spirituellen Wesen der lauten, aufdringlichen und unbehaglichen Atmosphäre des Zugabteils kontrastiv gegenübersteht (Abb. 68). Mit dem Blick aus dem Fenster korreliert daher nicht nur ein atmosphärischer, sondern auch ein raumsemantischer Alternativentwurf, bei dem die Grenze zwischen <innen> und <außen> (hier im Sinnbild der Fensterscheibe) keine trennende Funktion übernimmt. Im Gegenteil: Diese Grenze ist für Adela faszinierend und anziehend, wie auch der Bereich, der hinter ihr liegt, Hoffnung auf das Erleben unbekannter Welten macht.²⁵



65 A PASSAGE TO INDIA: Raumsemantik <innen> I (Ch.2, 00:06:02)



66 A PASSAGE TO INDIA: Raumsemantik <außen> I (Ch.2, 00:06:02)



67 A PASSAGE TO INDIA: Raumsemantik <innen> II (Ch.2, 00:07:00)

25 Ein Rückblick auf die früheren Filme von Lean, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden, zeigt: Lean scheint eine Affinität für dieses Motiv gehabt zu haben, insbesondere im Zusammenhang mit den Grenzvorstellungen seiner Protagonisten. So findet beispielsweise auch die Einführung der Figur Lawrence über den Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers statt. Auch hier symbolisiert der Blick aus dem Fenster eine <andere> Perspektive auf die Welt, die im Zusammenhang mit Freiheit, Abenteuer und Entgrenzung steht. In DR. ZHIVAGO schließlich avanciert der Blick durch Fenster zu einem hoch produktiven Motiv für das alteritäre Raumkonzept, mit dem untrennbar auch die Wahrnehmung des Protagonisten zusammenhängt. In all diesen Fällen codiert der Blick durch das Fenster eine alteritäre Raumvorstellung, in der Grenzen als Trennlinien bedeutungslos sind.



68 A PASSAGE TO INDIA: Raumsemantik <außen> II (Ch.2, 00:07:30)

Mit Adelas Faszination für die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> drückt sich eine Raumwahrnehmung aus, die einen strukturellen Gegenentwurf zur alienen Ordnung bildet. Was dort Anlass für Ressentiments und Unterdrückung ist, weckt hier Faszination und Interesse. Dabei erweist sich Adelas Weltbild, respektive die in ihm codierte Grenzvorstellung allerdings nicht nur als ein räumlich-ästhetischer, sondern vor allem auch als ein normativ-moralischer Alternativentwurf, der Auskunft darüber gibt, wie sich aus Adelas Perspektive die Ordnung der diegetischen Welt konstituiert. Besonders deutlich wird dies am Abend ihrer Ankunft in Chandrapore, an dem Adela auf ihrem Zimmer sehnsüchtig ihren Verlobten erwartet. Entgegen ihrer Hoffnung auf eine emotionale, vielleicht sogar körperliche Zuwendung jedoch verabschiedet sich Ronny durch die geschlossene Zimmertür ihres Appartements, an die er zuvor – wie an die einer Fremden – formgerecht angeklopft hat. Adelas sichtliche Enttäuschung über diese lakonisch-distanzierte Verabschiedung bedeutet dabei zweierlei: Zum einen ist sie die Reaktion auf eine persönliche Zurückweisung; zum anderen aber auch Ausdruck einer prinzipiellen Unzufriedenheit mit den dahinterstehenden Verhaltensnormen. Der Wertekontext ihrer soziodemografischen Heimat, der mit einer markiert unkörperlichen Sexual- und Interaktionsmoral einhergeht, löst bei Adela Unmut und Frust aus – Gefühle, die für Adela unmittelbar im Zusammenhang mit der Frage nach der eigenen Identität stehen.²⁶ Adelas anschließender Blick in die Spiegeltüren ihres Kleiderschranks ist hierfür symptomatisch. Die filmische Montage der einzelnen Einstellungen erzeugt einen gedanklichen Zusammenhang zwischen der eben erfahrenen Zurückweisung durch ihren Verlobten und Adelas Blick in den Spiegel. Dieser Blick ist jedoch kein Blick der Selbstzufriedenheit, sondern ein Blick der Selbstvergewisserung und des Selbstzweifels (Abb. 69). Dabei übernimmt die *mise-en-cadre* dieser Kameraeinstellung eine raumsemantische Bedeutung. Sie ist das Abbild einer Raumwahrnehmung, in der sich Adela gedanklich eingeeengt fühlt und mit den Strukturen ihres soziodemografischen Heimatraums sichtlich unzufrieden ist. So wie die massiven Holztüren des Kleiderschranks ihr Spiegelbild optisch rahmen, fühlt sich Adela auch sinnbildlich gefangen zwischen in den Erwartungen ihres Heimatraumes.²⁷

26 Rein phänotypisch entspricht Adela einem Frauenbild, das sich durch vergleichsweise androgyne Gesichtszüge und eine knabenhafte Figur auszeichnet. Mit ihrem hochgeschlossenen, tendenziell unsexualisierten Kleidungsstil entspricht sie damit den optischen Erwartungen ihres Heimatraumes. Gedanklich und charakterlich hingegen formiert sich mit Adela ein Gegenentwurf. In der Diskrepanz zwischen äußerem Erscheinungsbild und charakterlichen Eigenarten versinnbildlicht sich Adelas innerer Konflikt, bei dem sie zwischen den soziodemografischen Ansprüchen ihres Heimatraumes und ihren persönlichen Wünschen und Fantasien hin- und hergerissen ist, siehe zum inneren Konflikt der Protagonistin auch Marschall 2008: 94 f.; Silver/Ursini 1992: 212.

27 Auch Silver und Ursini deuten hier Adelas Blick in den Spiegel als ein «feeling of alienation» (Silver/Ursini 1992: 216), das sich aus der emotionalen Distanz zur Heimat und der Faszination am Frem-

69 A PASSAGE TO INDIA:
Adelas Konfrontation
mit ihrem Spiegelbild
(Ch.2, 00:14:42)



Als eine Figur mit Potenzial zur Fantasie und Schwärmerei verkörpert Adela damit nicht nur einen charakterlichen, sondern vor allem auch strukturellen Alternativenwurf. Hinter ihrer Sinnesart, die von ihrem Umfeld als seltsam und störend empfunden wird, verbirgt sich ein Ordnungsentwurf, in dem Grenzen keine manifesten Trennlinien bilden, die unvereinbare Gegensätze unterscheiden, sondern vielmehr hoffnungsvoll auf das verweisen, was hinter ihnen liegt – eine Raumwahrnehmung, die bereits im Blick durch die Glasscheibe des Zugabteils angeklungen ist und mit der Ankunft in Chandrapore nun eine weitere Dimension annimmt. Was sich bereits in Adelas Blick in den Spiegel angedeutet hat, gewinnt schließlich in den Marabar Hills einen Zeichenträger, der in diesem Zusammenhang eine «Extrempunktfunktion» übernimmt und auch für Adela zum Sinnbild ihrer unerfüllten Fantasien wird.²⁸

Als sie in ihrem Bungalow in Chandrapore ankommt, zieht es Adela – wie von einem unsichtbaren Sog erfasst – geradewegs zum Hintereingang auf die Veranda, von wo aus sie staunend in die wolkenverhangenen Höhen der Marabar Hills blickt (Abb. 70). Mit dem gleichen Gesichtsausdruck, mit dem sie bereits das Gemälde im Reisebüro in England bewundert hat, erkennt Adela in den Marabar Hills einen Ort, der nicht nur räumlich, sondern auch gedanklich weit entfernt von Chandrapore und seiner raumsemantischen Ordnung liegt. In ihm verbinden sich Sehnsucht und der Wunsch nach Mystik und Romantik sowie die Hoffnung auf eine Welt

den und Unbekannten speise. Unter dem Motto «how she sees herself» (ibid.) avanciere das Spiegelbild hier zum Selbstbild, vgl. auch Williams 2014: 228.

28 Renners Konzept des sog. «Extrempunktes» erscheint hier vor allem auch deshalb passend, weil mit der Expedition zu den Marabar Hills später ein dramaturgischer Wendepunkt in Verbindung steht. Häufig finden an Extrempunkten – laut Renner – Wendepunkte statt, an ihnen entscheiden oder entzünden sich Konflikte, so auch in diesem Fall. Gleichzeitig übernehmen die Marabar Hills aber auch die Funktion eines «Destinationspunktes» (Gräf et al. 2017: 219). Destinationspunkte zeichnen sich durch extreme topografische Lagen aus, das bedeutet: sind bereits durch ihre Position im physischen Raum besonders exponiert. Diese physische Exponiertheit werde schließlich in eine semantische Exponiertheit übertragen: «Destinationspunkte dienen also einer *Symbolisierung*.» (ibd.).



70 A PASSAGE TO INDIA:
Adelas Blick auf die
Marabar Hills
(Ch.2, 00:14:06)



71 A PASSAGE TO INDIA: Blick
auf die Marabar Hills
(Ch.2, 00:14:08)

jenseits ihres soziodemografischen Heimatraumes. Unter diesen Gesichtspunkten stellen die Marabar Hills einen Ort dar, an dem die topologischen Felder <außen> und <oben> einen Gegensatz zu den topologischen Feldern <innen> und <unten> bilden. Sie sind damit nicht nur auf inhaltlicher Ebene eine Art Brennpunkt für Adelas Erwartungen an Indien, sondern dienen auch in semiotischer Hinsicht als Bezugspunkt eines strukturellen Alternativentwurfes, bei dem Grenzen verschoben werden und Bereiche miteinander verbunden werden können, die für andere apodiktisch getrennt sind. Der sehnsuchtsvolle Blick nach oben setzt die Bewegung von <innen> nach <außen> auf einer nicht-körperlichen Ebene fort und etabliert in Adelas Weltbild ein semantisches Feld, das mit Romantik und Mystik korreliert. Der Anblick der tatsächlichen Marabar Hills überträgt die Vorstellung von einer mystisch-okkulten Naturszenenerie, die sich bereits in der überhöhten Künstlichkeit des Gemäldes angedeutet hat, in die Topografie der Textwelt (Abb. 71).

Die Marabar Hills stehen damit im Deutungszusammenhang jener <new horizons>, mit denen der topografische Raum <Indien> mit den Attributen des Unbekannten und Mystischen semantisiert wird – ein Befund, der sich nicht nur sprachlich in Adelas zaghafter Nachfrage ausdrückt («Are those the Marabar Hills?» (Ch.2, 00:02:56)), sondern auch auf der Bildebene ein markantes Gestaltungselement ist. Im Gegensatz zum Gemälde in England liegen die Marabar Hills hier im verschlei-

erden Nebeldunst der Hochebene. Von Adelas Standpunkt aus betrachtet, sind ihre Konturen unscharf, ihre Gestalt ist undeutlich. Die semantische Vagheit ihres Bedeutungspotenzials zeigt sich für die Kamera hier in ihrer optischen Unschärfe. Adelas Wahrnehmung und Wissenshorizont werden in die Ordnungs- und Gestaltungslogik des Filmbildes übersetzt, sodass der Anblick der Marabar Hills, wie er dem Zuschauer hier auf der Leinwand präsentiert wird, als das optische Abbild eines raumsemantischen Sachverhaltes gedeutet werden kann. Denn ebenso, wie der metaphorische Raum <Indien> in Adelas Weltbild mit der Assoziation des <Unbekannten> und <Ungewissen> belegt ist, liegen auch für die Kamera die Marabar Hills hier sinnbildlich im Nebel. In der Unschärfe zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf der Bildebene drückt sich die raumsemantische Unschärfe einer Grenze aus, bei der auch die topologischen Felder <innen> und <außen> keine trennscharfen Widersprüche bilden.

In Abgrenzung zur klaren Architektur in Chandrapore bilden die Marabar Hills für Adela damit einen optischen und gedanklichen Fluchtpunkt, der nicht zuletzt auch mit der Frage nach ihrer eigenen Person verknüpft ist. Der Close Up vom Blick nach oben verknüpft – wie bereits im Reisebüro – den metaphorischen Raum <Indien> mit der Frage nach der eigenen Person und projiziert in die optische Unschärfe der Marabar Hills die Hoffnung auf eine Antwort.²⁹

Mit der Etablierung der vertikalen Bezugsachse gewinnt die Topografie der Textwelt folglich eine weitere Bedeutungsdimension, die sich als eine Form der <Subjektivierung> und <Perspektivierung> beschreiben lässt. Mit den topologischen Feldern <oben> und <unten> konstituiert die alteritäre Ordnung ein Koordinatensystem, das über die vertikale Achse der Topografie (Erhöhung der Marabar Hills) das spiegelverkehrte Abbild einer aktantenspezifischen Selbstwahrnehmung erzeugt. Die nebelartigen Höhen der Marabar Hills repräsentieren darin die unentdeckten Tiefen von Adelas Persönlichkeit. <Räume> werden hier folglich zu <perspektivierten Räumen>, bei denen die filmische Darstellung des topografischen Raumes <Indien> über die Montage der einzelnen Einstellungen Adelas Raumwahrnehmung in die Gestaltung des Filmbildes überträgt. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes wird zur Ordnungslogik der mise-en-scène, sodass der Zuschauer auf der Leinwand genau genommen nicht nur die diegetische Welt sieht, sondern vor allem auch Adelas subjektive Vorstellung von ihr. So unscharf, vage und uneindeutig sich für Adela der indische Raum präsentiert, so unscharf und unklar ist auch die Sicht der Kamera auf die Marabar Hills.

29 In Adelas Gesichtsausdruck liegt hier ein Schlüsselmoment der Montage. Teils verängstigt und verstört, teils betört und hypnotisiert betrachtet sie die nebelartigen Höhen des Bergplateaus. In ihrem Gesichtsausdruck liegt ebenso viel Bewunderung für das Anschauungsobjekt wie auch unsicherer Selbstzweifel im Angesicht seiner Eindrücklichkeit. Adela ist hier nicht nur fasziniert vom Anblick des Bergpanoramas, sondern auch von ihrer eigenen Reaktion, die dieses Bergpanorama hervorruft, ihrer schwärmerischen und leidenschaftlichen Empfindsamkeit.

Aus dieser Perspektive verkörpert Adela eine von der alienen Ordnung differentes Raumkonzept und begibt sich damit in einen unmittelbaren Konflikt zur Wahrnehmung ihres Umfeldes. Gemeinsam mit Mrs. Moore verkörpert sie folglich ein Weltbild, das mit Blick auf die herrschende Norm nicht nur außergewöhnlich, sondern vor allem auch strukturell verschieden ist.³⁰

5.2.3 Die Grenze der Textwelt

Die Ordnung der Textwelt, wie sie dem Zuschauer zu Beginn der Erzählung A PASSAGE TO INDIA präsentiert wird, ist strukturiert über einen Konflikt zwischen zwei verschiedenen Raumordnungslogiken, die sich im Rahmen dieser Arbeit als sog. <Raumkonzepte> beschreiben lassen. In der Art und Weise, wie die Figuren ihre Welt räumlich strukturieren und Grenzen in ihr verorten, zeigt sich ihre Vorstellung vom richtigen und falschen Handeln. Der räumlichen Struktur der Textwelt fällt daher eine symbolische Repräsentationsfunktion zu. Dabei unterscheiden sich die Raumkonzepte der Alterität und Alienität nicht nur hinsichtlich der Bedeutung von topografischen Räumen, sondern vor allem auch hinsichtlich der Bedeutung von Grenzen. Dem alienen Raumkonzept liegt die Vorstellung zugrunde, dass die zivilisatorische Rückständigkeit des indischen Raumes seine Beherrschung legitimiert und Großbritannien im Gegenzug ein berechtigter und quasi natürlicher Herrschaftsanspruch zufällt. <Chandrapore> kann in diesem Zusammenhang als das Modell einer symbolischen Ordnung gedeutet werden, in der sich eine aus dem Selbstverständnis kolonialer Machtansprüche geronnene Idee von Staatlichkeit, westlicher Zivilisation und Handlungsnorm zeigt. Über die topologischen Felder <innen> und <außen> drückt sich hier das Spannungsfeld zwischen zwei disjunkt-antagonistischen Teilräumen aus. Zwischen ihnen verläuft eine Grenze, die weder überschritten noch verschoben werden kann. <Indien> und <Großbritannien> bilden in diesem Raumkonzept zwei metaphorische Teilräume, deren semantische Felder keine Überschneidungen aufweisen und in denen Zugehörigkeit eindeutig und unwiderrufbar bestimmt werden kann.

30 Mit Mrs. Moore tritt Adela eine Art <Alter Ego> an die Seite, inhaltlich wie strukturell. Beide sind fasziniert von der Unbekanntheit des indischen Raumes, beide haben für das Verhalten ihrer Landsleute und die dahinterstehende Ordnung kein Verständnis. Auf der anderen Seite jedoch sind vor allem dort signifikante Unterschiede auszumachen, wo beide Frauen ihre Welt durch die Brille ihres biologischen Alters wahrnehmen. In diesem Zusammenhang ist etwa die Beobachtung zu deuten, dass Mrs. Moores Rückreise nach Großbritannien bereits terminiert ist, Adela ihr Rückfahrticket hingegen noch nicht ausstellen lässt. Mrs. Moores Reise nach Indien steht damit im Zeichen einer Kreisstruktur, in der die Assoziation mit Tod und Wiedergeburt aufgerufen wird. Für Adela hingegen scheint eine zentrale Größe ihres Lebens noch unbesetzt zu sein: ihre Heimat. In Anlehnung an Bärs Typologie zum <Doppelgänger-Motiv> signalisiert diese Variante eines Doppelgängers eine Lebenssituation, die als unvollkommen und klärungsbedürftig empfunden wird, vgl. Bär 2005: 45 ff. Hinter der Spaltung einer Figur verberge sich der Hinweis auf das Gefühl von Unvollständigkeit.

Dieser Ordnung steht mit dem alteritären Raumkonzept eine Vorstellung gegenüber, in der die Grenze nicht die Funktion einer apodiktischen Trennlinie übernimmt. Für Adela bilden die topografischen Räume <Großbritannien> bzw. <Chandrapore> und <Indien> zwar differente, aber dennoch komplementäre Teilräume ein und desselben Referenzrahmens. Zwischen ihren semantischen Feldern verläuft eine Grenze, die weder manifest noch unverrückbar ist. Die Strukturformel der Horizontverschiebung (<new horizons>) verweist dabei auf eine Ordnung, die sich am Prinzip der Skalarität ausrichtet und Zugehörigkeit als einen reziproken Aushandlungsprozess versteht. Zwischen den Extrempunkten der Skala <bekannt – unbekannt> können die topografischen Räume <Großbritannien> und <Indien> hier stets neu disambiguiert werden, infolgedessen auch die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> eine vorläufige ist.

In der Logik dieser Argumentation bildet die Textwelt von A PASSAGE TO INDIA keine einheitliche Ordnung in dem Sinne aus, dass sie vom Standpunkt des Textes normbildend und von allen Figuren der Textwelt gleichermaßen anerkannt ist. Indem die Figuren jeweils unterschiedliche Perspektiven auf die räumliche Ordnung ihrer Welt einnehmen, ist auch diese Welt selbst geordnet über perspektivgebundene Vorstellungen und Erwartungen. Die strukturbildende Grenze, an der sich schließlich auch der Konflikt der Erzählung bemessen lässt, positioniert sich folglich – bildlich gesprochen – oberhalb der inhaltlichen Konflikte zwischen den Figuren. Mit den alteritären und den alienen Raumkonzepten verhandelt die Erzählung zwei unterschiedliche <Wirklichkeitskonzepte>. Diese wiederum bilden metaphorische Teilräume im Lotmanschen Sinne, weil zwischen ihnen eine Grenze verläuft, die unabhängig von Figurenperspektiven besteht, nicht permeabel ist und deren Überschreiten einen Normbruch darstellt.

Mit Blick auf diese raumsemantischen Beobachtungen gewinnt das erzählerische Element der <Perspektive> in A PASSAGE TO INDIA also vor allem dort an Bedeutung, wo es die räumliche Ordnung der Textwelt als ein von den Figuren erzeugtes Konstrukt zur Wirklichkeitsbeschreibung ausweist und darin rhetorische Muster zur Verteidigung des eigenen Weltbildes hervorbringt – sprachlich sowie architektonisch. Darüber hinaus avanciert die <Perspektive> zu einem bedeutungstragenden Element der Erzählung, wenn es um das Verhältnis zwischen Kamerabild und Figurenwahrnehmung geht. Über die assoziative Montage von Close Ups, die Adelas subjektive Erwartung und Hoffnung an eine künstlich verzerrte Darstellung von <Indien> koppeln, erhält auch der metaphorische Teilraum <Indien> im Rahmen des alteritären Raumkonzeptes die Bedeutung des Subjektiven. Diese Bedeutungsdimension drückt sich in der vertikalen Ausdehnung der Textwelt aus, die in den Marabar Hills einen nicht nur topografischen Hochpunkt, sondern auch einen raumsemantischen Fluchtpunkt findet. Als topografischer Zeichenträger für das Geheimnisvolle und Unbekannte repräsentieren die Marabar Hills aus dieser Perspektive unbekannte Bereiche der eigenen Persönlichkeit, wobei sich hinter der Hoffnung

auf die Erkundung des Unbekannten gleichsam auch die Distanz zu den vertrauten Strukturen der soziodemografischen Heimat verbirgt. Im <perspektivierten Raum> wird der Wahrnehmungsmodus einer Figur zur Ordnungslogik des Kamerabildes und erzeugt in der Topografie der Textwelt den spiegelverkehrten Abdruck einer aktantenspezifischen Selbstwahrnehmung. Was Adela in den unentdeckten Tiefen ihrer Persönlichkeit vermutet, repräsentiert die Textwelt – verkürzt gesprochen – in ihrer topologischen Erhöhung.

Der Konflikt um die Semantik des metaphorischen Raumes <Indien> kann somit als ein symbolischer Konflikt um die topologische Ordnung der Textwelt gedeutet werden. Mit dem alteritären und dem alienen Raumkonzept stehen sich in dieser Hinsicht nicht nur zwei unterschiedliche Vorstellungen vom richtigen und falschen Handeln gegenüber, sondern auch zwei unterschiedliche Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der diegetischen Welt. Die eindimensionale Architektur in British-India (Differenzlinie <innen – außen>) steht im Widerspruch zur zweidimensionalen Topologie im alteritären Raumkonzept, in der nicht nur die topologischen Felder <innen> und <außen> anders semantisiert, sondern auch um die vertikale Achse als Bedeutungsträger erweitert werden.

Mit dieser Analyse formuliert das vorliegende Kapitel einen Analysezugang, der in dieser oder vergleichbarer Form lediglich ansatzweise von der einschlägigen Forschung berücksichtigt wird. Wenngleich mit dem Schlagwort <Subjectification>, dem Silver und Ursini ein eigenes Unterkapitel gewidmet haben, die Vermutung nahegelegt wird, dass eine Verknüpfung zwischen <Figurenwahrnehmung> und <Filmbild> stattfindet, führen dennoch all diese Beobachtungen nicht über die Feststellung hinaus, dass die Kamera die Wahrnehmung ihrer Figuren imitiere: «Adela's inner feelings, her repressed emotions, emerge on screen.»³¹ – eine Beobachtung, die Silver und Ursini zu Recht treffen, als es um Adelas späteren Ausflug zur Tempelruine geht. Die narrative Funktion hinter diesem Zusammenhang bleibt jedoch ungeklärt. Marschall geht auch hier einen Schritt weiter, indem sie die Wahrnehmung der Hauptfigur von der Wahrnehmung der anderen Figuren abgrenzt: «In seiner Bildlichkeit [sc. des Filmbildes] manifestieren sich geheime Wünsche, deren Artikulation, geschweige denn Erleben eine puritanische Haltung verbietet.»³² – eine Beobachtung, die mit dem hier unternommenen Ansatz noch weiter ausgeschärft werden kann.

Mit dem Konzept des sog. <perspektivierten Raumes> wird ein Darstellungsmodus beschrieben, der über eine reine Subjektivierung hinausreicht und das Kamerabild als das gestalterische Produkt einer aktantenspezifischen Raumwahrnehmung deklariert. Wo eine Subjektivierung, wie Marschall oder Silver und Ursini sie beobachten, das Filmbild in seiner Abbildungsfunktion beleuchtet, wird es unter dem

31 Silver/Ursini 1992: 217.

32 Marschall 2008: 94.

Konzept des <perspektivierten Raumes> als eine optische Projektion verstanden, in der die filmische Erzählung den Wissenshorizont und die Wahrnehmungslogik ihrer Figuren übernimmt. Mit diesem Argument führt die These vom <perspektivierten Raum> also noch einen Schritt weiter. Der Modus des Subjektiven ist hier als ein erzählerisches Muster zu verstehen, das vom Film immer dort eingesetzt wird, wo die Erzählung die Raumwahrnehmung ihrer Protagonistinnen zum Thema macht und die Darstellung der filmischen Welt an einer Strukturformel ausrichtet, die dem Raumkonzept der Alterität entstammt.³³ Mit dieser Beobachtung lässt sich schließlich auch das Thema von *A PASSAGE TO INDIA* neu formulieren. Entgegen der Vermutung, dass in *A PASSAGE TO INDIA* inhaltliche Konflikte in der Denkfigur eines <Clash of ...> stattfinden, legt eine raumsemantische Analyse vielmehr die Vermutung nahe, dass der zentrale Konflikt auf einer anderen Ebene stattfindet. Dieser Konflikt ist struktureller Natur und dem inhaltlichen und ideologischen Konflikt auf der Ebene der Figurenhandlung quasi vorgelagert. Die Struktur der Textwelt ist definiert über die Diskrepanz zweier Wirklichkeitskonzepte, die sich wiederum an zwei unterschiedlichen Kultursemantiken ausrichten und aus zwei vollkommen unterschiedlichen Grenzauffassungen resultieren. Wo das aliene Raumkonzept mit der Grenzüberschreitung eine koloniale Raumeignung verbindet, in der dem fremden Raum kurzerhand die eigene Ordnungslogik aufgezwungen wird, gründet sich Adelas Vorstellung von der Grenzverschiebung vielmehr auf der Idee einer touristischen Raumerkundung. Der Konflikt der Erzählung ist also ein Konflikt um die Bedeutung von Grenzen. Hier treffen Alterität auf Alienität, Grenzverschiebung auf Grenzverfestigung, die Faszination am Abenteuer auf Distinktion, Unterdrückung und Ausbeute.

Das immer wiederkehrende Motiv des <adventure>, das bereits in den Paratexten des Filmes (Titel und Kapitelüberschriften) anklingt, verweist in raumsemantischer Hinsicht also auf zweierlei. Zum einen drückt sich im Begriff <Abenteuer> die Faszination am Unbekannten aus, die sich häufig auch aus der Vorstellung speist, mit dem phänomenalen Erleben neuer Welten einen Anreiz zur Erweiterung der eigenen Persönlichkeit zu setzen. Zum anderen impliziert das Abenteuer aber auch die Möglichkeit, sich diese fremden Welten zu eigen zu machen. Das Abenteuer ist

33 Das Schlagwort der <Subjektivierung> wird in der einschlägigen Forschung zu *A PASSAGE TO INDIA* vergleichsweise häufig verwendet, wenngleich mit ihm ein anderes Konzept in Verbindung steht als in diesem Forschungsvorhaben. Silver und Ursini konstatieren beispielsweise einen signifikanten Zusammenhang zwischen der filmischen Inszenierung von Blicken und der Darstellung ihrer Referenzobjekte. Im Blick verberge sich die metaphorische Bedeutung des Subjektiven, die der Blick auf sein Referenzobjekt quasi übertrage, vgl. Silver/Ursini 1992: 223; siehe hierzu auch Marschall 2008: 94f.; Phillips 2006: 430f. Die Frage nach der narrativen Funktion dieser Bedeutungsübertragung wird jedoch nicht gestellt, sodass die Befunde, die im Kontext des sog. <perspektivierten Raumes> zu Tage befördert werden, vor allem diesbezüglich weiter gehen: Im <perspektivierten Raum> werden nicht nur Zusammenhänge, sondern auch Bedingtheitsrelationen deutlich.

das Resultat einer Grenzverschiebung – ein Befund, aus dem auch strukturelle Konsequenzen für die Bewertung ereignishafter Bewegungen abgeleitet werden können. Die Grenzverschiebung ist eine Bewegung, die für das alteritäre Raumkonzept normbildend und ereignislos ist. In der Vorstellung einer touristischen Raumerkundung ist die Grenzverschiebung die Konsequenz eines quasi natürlichen Forscherdranges, der sich schließlich nicht nur auf eine unbekannte Kultur richtet, sondern auch auf die eigene Persönlichkeit. Im Raumkonzept der Alienität hingegen besteht die Norm gerade darin, vermeintlich natürliche Grenzen als manifest zu begreifen, ihr Überschreiten zu verhindern und zu bestrafen. Das Interesse und noch mehr die Bereitschaft, sich in persönlicher Hinsicht mit dem Fremden auseinanderzusetzen, stellen dort eine seltsame und letztendlich illegitime Abweichung von der Norm dar.

Welche Bewegung ein Ereignis konstituiert und eine strukturell relevante Versetzung einer Figur von einem Bereich in einen anderen Bereich beschreibt, ist damit eine Frage der Perspektive. Was in der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes eine Störung bildet, ist umgekehrt ordnungsbildend für die Norm des anderen. Die Analyse des weiteren Handlungsverlaufes muss also maßgeblich nach solchen Momenten fragen, in denen Grenzaushandlungen stattfinden, die eine Bedeutung für die Ordnung der textlichen Invarianten (Raumkonzepte) haben. Wo findet Bewegung statt, mit der entweder die Ordnung des alteritären oder die Ordnung des alienen Raumkonzeptes tangiert wird? Und weiter: Welche Struktur erzeugen all diese Prozesse für die Erzählung?

5.3 Die sujethafte Ebene

5.3.1 Die erste Grenzverschiebung: Die Moscheeruine als alteritärer Transitraum

Mit der raumsemantischen Analyse der Ordnung der Textwelt in *A PASSAGE TO INDIA* kann der Konflikt der Erzählung über die Differenz zwischen zwei Raumkonzepten terminiert werden. Diese zwei Raumkonzepte sind wiederum an verschiedene Figurenperspektiven geknüpft, in denen die Vorstellung von den physischen wie normativen Grenzverläufen der diegetischen Welt jeweils unterschiedlich ist. Der touristischen Idee von einer im Abenteuer codierten Grenzverschiebung steht das koloniale Weltbild von starren, kulturell determinierten und unverrückbaren Differenzlinien entgegen. Die Beantwortung der Frage, welche räumliche Ordnung schlussendlich deutungsmächtiger und durchsetzungsstärker ist, erfordert daher eine Analyse all jener Prozesse, die im Kontext von Grenzverschiebungen, Grenzübertritten oder Grenzverortungen stehen. Die Art und Weise, wie die Figuren ihre Grenzvorstellungen in die physische Textwelt übertragen und diese nach den eigenen Vorstellungen semantisieren, gibt also nicht nur Auskunft über die rhetorische

Überzeugungskraft ihres Weltbildes, sondern im übertragenen Sinne auch über die strukturelle Belastbarkeit der dahinterstehenden Ordnung.

Die erste Bewegung, die vor diesem Hintergrund als eine strukturelle Bewegung gedeutet werden kann, ist Mrs. Moores zufällige Entdeckung einer dem Club nahegelegenen Moscheeruine. Im Kontrast zu der circensischen Abendveranstaltung im Club bilden die Ruhe und Abgeschiedenheit der bereits stark verfallenen Moschee einen atmosphärischen Gegensatz.³⁴ Überdies ist die Moschee ein Performanzort, der entgegen dem stereotypen Bild von <der> indischen Kultur ein ritueller Ort der islamischen Religion ist. Wenn aus der Perspektive der Kolonialmächte die indische Kultur gleichgesetzt wird mit dem Hinduismus, zeugt dies also nicht zuletzt auch von der Oberflächlichkeit eines Weltbildes, das dem indischen Raum fälschlicherweise kulturelle Homogenität unterstellt. Die Moscheeruine kann unter dieser Perspektive als ein Ort verstanden werden, der – verkürzt gesagt – repräsentativ für das Unterrepräsentierte ist, und das in zweifacher Hinsicht: zum einen, weil er das Vorurteil von der homogenen indischen Kultur untergräbt; zum anderen, weil er auch im übertragenen Sinne eine Gedankenwelt eröffnet, die Mrs. Moore in ihrem Heimatraum für <unterrepräsentiert> hält: Mystik, Spiritualität und Romantik.³⁵

Unter diesen Gesichtspunkten steht Mrs. Moores Aufenthalt in der Moscheeruine im Kontext einer nicht nur atmosphärischen, sondern auch strukturellen Grenzerfahrung, die durch ihre Begegnung mit Dr. Aziz auf die Figurenebene transferiert wird. Im Spannungsfeld zwischen <bekannt> und <vertraut> auf der einen Seite und <neuartig> und <fremd> auf der anderen Seite avanciert die Moscheeruine zu einem Raum, in dem eine strukturelle Grenzaushandlung stattfindet, bei der im Kontakt mit dem <Anderen> die Grenzen zwischen <eigen> und <fremd> neu ausgelotet werden.

Mit Blick auf die Strukturformel der <Grenzverschiebung> übernimmt vor allem auch die Art und Weise, wie das Aufeinandertreffen zwischen Mrs. Moore und Dr. Aziz filmisch kontextualisiert wird, eine bedeutungstragende Funktion. Das sichtbare Erleben von <Fremdheit> wird zu einer Kollision zwischen Selbstbild und Fremdbild, bei der sich nicht nur die Grenzen zwischen <fremd> und <eigen> auflösen scheinen, sondern auch die filmischen Grenzen zwischen unterschiedlichen Perspektiven. Besonders eindrücklich hierfür ist die Schnittmontage der einzelnen

34 Obwohl Mrs. Moore von der Existenz dieses Ortes nicht gewusst hat und sein Entdecken zufällig und ungeplant ist, erzeugt die Moscheeruine eine Atmosphäre, die mit den Attributen des Bekannten und Vertrauten aufgeladen ist. Mit dem Ablegen ihrer Schuhe vor dem Eingang der Moschee dokumentiere Mrs. Moore ihre differenzierte Kenntnis um die indische Kultur, aber auch ihren Respekt vor ihren Routinen, vgl. Santos 2012: 128; Silver/Ursini 1992: 219.

35 Auch Marschall interpretiert die Moscheeruine als einen Ort, an dem Indiens kulturelle Heterogenität sichtbar werde. Der indische Raum zeichne sich über ein streng reglementiertes und kompliziertes Kastensystem aus, das überdies durchzogen sei von den Differenzlinien «Geschlecht», «Glaube» und «Glaubenspraxis» (Marschall 2008: 91) – die Moscheeruine sei ein Ort, an dem all dies offenbar werde.

Kameraeinstellungen, kurz bevor Mrs. Moore und Dr. Aziz aufeinandertreffen. Als sich Dr. Aziz in Anbetracht seines noch langen Heimweges an einem kleinen, inmitten der Moschee künstlich angelegten Wasserbecken erfrischen möchte, scheidet von dem Ort, an dem er sich soeben befindet, urplötzlich eine seltsame Eindrücklichkeit auszugehen. Bewegungen entstehen plötzlich unvermittelt, scheinen nicht mehr den Gesetzen von Ursache-Wirkung zu folgen und das diffuse Mondlicht, das durch die blätterverhangenen Ruinen bricht, lässt die Konturen des Ortes unscharf werden – Eindrücke des Unwirklichen und Mystischen, die durch die Bewegung der Kamera und die Montage ihrer Einstellungen zusätzlich intensiviert werden. Der rhythmische Perspektivwechsel, bei dem die Kamera ihre Position ständig und ohne ein erkennbares Muster wechselt, führt beim Zuschauer zum Verlust räumlicher Orientierung. Die Moscheeruine wirkt plötzlich unübersichtlich, ihre Atmosphäre seltsam bedrohlich und übersinnlich.³⁶

Darüber hinaus geht auch von der Gerätschaft «Kamera», die als Gegenstand von den Figuren gemeinhin nicht wahrgenommen wird, eine besondere Wirkung aus, die damit eine zentrale Funktion bei der Genese einer unwirklichen Atmosphäre übernimmt. Obwohl die Kamera eigentlich eine Instanz ist, die für die diegetische Welt nicht existiert, übt sie auf Dr. Aziz eine seltsame Eindrücklichkeit aus (Abb. 72–74). Wenngleich im Gegenschnitt deutlich wird, dass die Position der Kamera, von der die Einstellung zuvor gefilmt wurde, in der diegetischen Welt «leer» ist, scheint Dr. Aziz dennoch das Gefühl zu haben, dass dort, wo sich die Kamera befindet, eine unsichtbare Instanz lauert. Der sinnliche Eindruck, den die Kamera auf ihre Figur macht, wird überführt in eine Atmosphäre, die sich in einer unscharfen und zweifelhaften Raumwahrnehmung niederschlägt. Die Perspektivwechsel der Kamera provozieren bei Dr. Aziz Reaktionen verängstigter Übersensibilität und damit den Eindruck einer zwar unmittelbaren, dennoch nicht greifbaren Raumpräsenz.

Die Differenz zwischen Innensicht und Außensicht, zwischen subjektiver und objektiver Kameraperspektive bleibt ungeklärt. Im Zoom auf Dr. Aziz drückt sich die Intensivierung einer unheimlichen Raumwahrnehmung aus: Je näher die Kamera an Dr. Aziz heranzoomt, desto intensiver ist seine Wahrnehmung, desto eindrücklicher ist die Wirkung des Schauplatzes.³⁷ Der Ort und seine Atmosphäre konfrontieren ihn mit einer imaginierten und fiktiven Perspektive, die nicht in Gestalt einer physischen Instanz der diegetischen Welt aufgelöst wird, sondern im Gegenteil nahezu paranoide Ängste der Fremdbetrachtung auslöst.³⁸

36 Das unvermittelte Aufwirbeln vertrockneter Blätter führt bei Dr. Aziz zu einem Moment des Schreckens (siehe Ch.2, 00:19:15). Hektisch wendet er sich um, fühlt sich anscheinend verfolgt und misstraut der Atmosphäre des Ortes, dessen plötzliche Veränderung er nicht nachvollziehen kann.

37 Dieser Eindruck entsteht auch vor allem deshalb, weil hier nicht mehr eindeutig zwischen «subjektiven», «halbsubjektiven» und «objektiven Kamerabewegungen» unterschieden werden kann, siehe Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 101.

38 Auch Silver und Ursini erkennen in der Art und Weise, wie die Kamera den Schauplatz darstellt,

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Die unheimliche Atmosphäre der Moscheeruine resultiert maßgeblich aus der Gedankenfigur der Grenzverwischung. So wie sich sinnlich erfahrbare und ontologische Grenzen im Raumeindruck des Unheimlichen förmlich auflösen, werden auch die strukturellen Grenzen zwischen «eigen» und «fremd» zur Disposition gestellt. Unter dieser Perspektive verweist die Atmosphäre des Übersinnlichen und Undeutlichen auf eine strukturelle Bewegung, die kurze Zeit später mit der Begegnung zwischen Mrs. Moore und Dr. Aziz auf die Ebene der Figurenhandlung transponiert wird.³⁹

Nach einem ersten Schrecken stellen Mrs. Moore und Dr. Aziz im Gespräch fest, dass sich ihre Ansichten ähnlicher sind als zunächst vermutet und die Fremdheit des Anderen nur eine vermeintliche ist. Die augenfällige Symmetrie ihrer beiden Lebensläufe signalisiert nicht nur inhaltliche Gemeinsamkeiten, sondern auch strukturelle Ähnlichkeiten, in Folge derer Grenzen neu justiert werden müssen.⁴⁰ Dr. Azizs Vorurteile und Erwartungen an eine «prototypische



72 A PASSAGE TO INDIA: Zoom auf Dr. Aziz (Ch.3, 00:19:51)



73 A PASSAGE TO INDIA: Dr. Aziz erschrickt (Ch.3, 00:19:57)



74 A PASSAGE TO INDIA: Blick in die Moscheeruine (Ch.3, 00:19:59)

ein stilistisches Mittel, mit dem die Moscheeruine ein unheimliches Ambiente erhält. Vor allem die filmische Aufmachung von Naturelementen spielt dabei eine gesonderte Rolle und erzeuge eine atmosphärische und geistige Kontrastfolie zum Club in Chandrapore. Unter den Schlagwörtern «power of nature» und «powerful impression» (Silver/Ursini 1992: 219) fokussieren Silver und Ursini hier besonders solche Motive, in denen sich eine pantheistische Weltordnung ausdrücke – eine Art Kontrastprogramm zum rationalen Weltbild der Kolonialherren.

- 39 In der Erscheinungsform von Mrs. Moore erkennt die Forschung deutliche Parallelen zur literarischen Vorlage, in der das Motiv des Geistes noch um Einiges prominenter verhandelt werde, vgl. Silver/Ursini 1992: 220; Marschall 2008: 93. Vor allem in Verbindung mit Mrs. Moores latenter Todesahnung habe die Gestalt des geisterhaften Wesens einen metaphorischen Mehrwert und verweise auf eine ontologische Ambivalenz (lebendig vs. tot), die in der Atmosphäre Indiens genuin angelegt sei, vgl. ibd.: 94f.
- 40 Sowohl Mrs. Moore als auch Dr. Aziz sind verwitwet, beide haben jeweils eine Tochter und einen Sohn und die Faszination, die von der Moschee und ihrem mystischen Szenario ausgeht, empfinden beide als anziehend.

Briten> scheinen bei Mrs. Moore ganz offenbar an ihre Grenzen zu gelangen, ebenso umgekehrt: «Then we are in the same box.» (Ch.3, 00:22:45) Dr. Aziz verkörpert mit seiner Bereitschaft zum Dialog eine Grenzvorstellung, in der sich die Hoffnung auf Gemeinsamkeiten ausdrückt – Gemeinsamkeiten, die schließlich bis auf die Ebene der sprachlichen Performanz reichen. Im sprachlichen Echo wird der unbekannte Raum zu einem Resonanzraum und offenbart im Fremden das Eigene: «But so few ladies take the trouble. Especially thinking no one is here to see. / God is here / God is here.» (Ch.3, 00:20:49)

Mit diesen raumsemantischen Befunden avanciert die Moscheeruinne zu einem Ort der inhaltlichen wie strukturellen Grenznivellierung, oder mit Williams Worten: «There is an un-reality [...] temporally free from the usual social barriers.»⁴¹ Durch das Erkennen des Eigenen im Fremden wird der unbekannte und zunächst fremde Raum zum integralen Bestandteil des eigenen Erfahrungshorizontes. Er ist nicht nur den Denkmustern des eigenen Raumes näher als erwartet, sondern formuliert auch einen zur räumlichen und gedanklichen Beengtheit der soziodemografischen Heimat kontrastiven Fluchtpunkt.⁴² Unter diesen Gesichtspunkten fällt dem Fluss – hier dem Ganges – eine zentrale raumsemantische Funktion zu. In seinem gespenstischen und zugleich romantischen Anblick kulminieren Fremdheit und Bekanntheit, Faszination und Schrecken, Identifikation und Distanz: «What a terrible river. What a wonderful river.» (Ch.3, 00:22:16) Hinter der Widersprüchlichkeit seiner Semantik verbirgt sich die Denkfigur des Alteritären, bei der Elemente, die auf den ersten Blick widersprüchlich sind, aufeinander bezogen und als komplementäre Bestandteile einer unteilbaren Einheit verstanden werden. Das, was unter seiner Oberfläche auf der einen Seite Gefahr und Bedrohung birgt («There are crocodiles. / Crocodiles? How terrible!» (Ch., 00:22:10)), ist auf der anderen Seite die Projektionsfläche für eine romantisierte Naturidylle.⁴³ Der Mond, der sich in der kräuselnden Wasseroberfläche des Ganges spiegelt, bildet dabei ein Motiv, das im weiteren Verlauf des

41 Williams 2014: 227. Indirekt nimmt Williams mit dieser Formulierung auch die Funktion von «Grenzen» in den Blick, wenngleich sie diese nicht weiter argumentativ verfolgt.

42 Diese Funktion tritt besonders dort in den Vordergrund, wo Mrs. Moore ihre «Flucht» aus dem Club rechtfertigt. Ihre Begründung «It was very hot.» (Ch.3, 00:21:24) lässt sich auf einen Raumeindruck zurückführen, der in doppelter Hinsicht Unbehagen codiert. Wo das Adjektiv «hot» auf der einen Seite ganz wörtlich verstanden werden kann und den Kontrast zwischen dem schwülwarmen Innenraum des Clubs und der kühlen Nacht meint, umschreibt es auf der anderen Seite auch einen Raumeindruck, der im übertragenden Sinne mit bedrückender, hitziger und klaustrophobischer Enge in Verbindung steht.

43 Die semantische Ambivalenz, die hier dem Ganges zugesprochen wird und auch generell auf den metaphorischen Raum «Indien» zutrifft, setzt sich im weiteren Verlauf der Erzählung in der Architektur der «Ruine» fort. Silver und Ursini beispielsweise deuten die Ambivalenz des Schauplatzes als Ausdruck des inneren Konfliktes, den die beiden Protagonistinnen im Spannungsfeld zwischen «bekannt» und «fremd» austragen, vgl. Silver/Ursini 1992: 218f. Marschall interpretiert das Bildmotiv der Ruine als eine «emotional ambivalente Bildidee» (Marschall 2008: 93), die mit Adelas Ausflug in die Tempelruine später noch einmal an Bedeutung gewinne.

Filmes immer wieder thematisiert wird und eine Denkfigur illustriert, die für die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes charakteristisch ist: das der Projektion. Auf der Motivebene findet hier folglich die Abbildung eines raumsemantischen Sachverhalts statt. So wie die Wasseroberfläche des Ganges bildet im alteritären Raumkonzept auch der Raum <Indien> eine Art Projektionsfläche. Die Hoffnung auf die Entdeckung des Eigenen im Fremden ist getragen von der Vorstellung, im Fremden sein sprichwörtliches Spiegelbild zu finden, das schließlich zur Komplettierung der eigenen Persönlichkeit führt.⁴⁴

Die Atmosphäre der Moscheeruine speist sich folglich aus unterschiedlichen Raumeindrücken, die sich allesamt auf die Strukturformel der Grenzverwischung zurückführen lassen. Die Moschee wird so zu einem Ort der transzendenten Selbstbegegnung, einer mystischen und unheimlichen Raumerfahrung. Bei dieser Raumerfahrung werden die Grenzen zwischen <eigen> und <fremd> neu ausgelotet und im vermeintlich Fremden offenbart sich das Spiegelbild des Eigenen – eine Bedeutungsverschiebung, bei der die Atmosphäre der <Nacht> eine wichtige Funktion übernimmt, so wie generell die <Tageszeiten> in *A PASSAGE TO INDIA* eine zentrale Bedeutung für die Struktur der Erzählung haben.

Mit den Tageszeiten <Tag> und <Nacht> wird die diegetische Welt in zwei Bereiche geteilt, die sich nicht nur atmosphärisch, sondern auch semiotisch voneinander unterscheiden. Was im Raumkonzept der Alienität mit <Indien> in Verbindung gebracht wird, schlägt sich in der drückenden Schwüle des tropischen Klimas nieder: Unbehagen und das Gefühl buchstäblicher <Aufdringlichkeit>, hinter der sich die Angst vor Grenznivellierungen verbirgt. In den körperlichen Anzeichen wie Kurzatmigkeit, Schweißausbruch oder Schwindel drückt sich eine Raumwahrnehmung aus, bei der dem fremden Raum eine omniprésente Bedrohlichkeit unterstellt wird. Umgekehrt werden dieselben körperlichen Reaktionen bei Mrs. Moore und Adela immer dann ausgelöst, wenn sie sich in der räumlichen und sinnbildlichen Enge ihrer soziodemografischen Heimat aufhalten. Sei es im Zugabteil auf der Fahrt nach Chandrapore, im Club oder auf der Bridge Party – vor allem Mrs. Moore reagiert auf die Ordnung ihres Heimatraumes mit körperlichen Stresssymptomen, die dem Angstzustand der Klaustrophobie entlehnt sind.⁴⁵ Dieser Semantik steht die Atmo-

44 Wie ein Metakommentar auf die Metapher des Spiegelbildes lässt sich schließlich auch Mrs. Moores Aussage deuten: «I had a small adventure. I saw the moon in the Ganges.» (Ch.3, 00:24:38) Die Tatsache, dass sie ihren Ausflug auf ein optisches Trugbild reduziert, wirkt auf den ersten Blick merkwürdig und unpassend. Auf den zweiten Blick allerdings verbirgt sich hinter dieser rhetorischen Verkürzung aber auch der Verweis auf die konstitutive Ordnung ihres Weltbildes: Mit dem Erkennen des Eigenen (<moon>) im Fremden (<Ganges>) werden die Grenzen zwischen <eigen> und <fremd> neu justiert: eine Grenzverschiebung, die jedoch – folgt man dieser rhetorischen Verkürzung – auf ein optisches Trugbild zurückzuführen ist.

45 Insbesondere im Kontext der Bridge Party zeigt Mrs. Moore körperliche Belastungssymptome. Schweißgebadet schnappt sie nach Luft, als sie sich in den Schatten eines Baumes flüchtet, die Hände auf der Brust, die Augen geschlossen, ihre Atmung stoßweise und mühsam. Mit zunehmenden

sphäre der Nacht kontrastiv gegenüber. Mit ihren Attributen der Abkühlung, Ruhe und Kontemplation repräsentiert sie ein Bild von Indien, das im Kontext von geistiger Befreiung steht. Sie erzeugt ein Setting, das allein seinem Wesen nach für die Idee der Grenzverwischung steht: Mit Einbruch der Nacht verlieren Gegenstände ihre Konturen, im Grenzgang zwischen Traum und Wirklichkeit entsteht ein ontologischer Schwellenzustand. Kurzum: In der Atmosphäre der Nacht wird der Raum <Indien> einer Wahrnehmung verschrieben, die charakteristisch für die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ist und <Indien> zu einem Repräsentationsort für Mystik und Romantik macht.

Unter diesen Aspekten steht die Episode der <Moscheeruine> also vor allem im Kontext einer alteritären Grenzverschiebung. Mit der Entdeckung des Eigenen im Fremden hat sich die Grenze zwischen <eigen> und <fremd> verschoben sowie sich auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes verändert hat – ein Befund, der sich besonders deutlich bei Mrs. Moores Rückkehr in den Club niederschlägt, in den sie <als eine Andere> wiederkehrt, als die sie ihn verlassen hat. Ihre Sprache und Rhetorik können als Indiz dafür genommen werden, dass sich mit ihrem Aufenthalt in der Moscheeruine Grenzen verschoben haben. Aber nicht nur Mrs. Moore, sondern auch Adela bedient sich plötzlich einer Rhetorik, die nicht nur deutlich direkter und aggressiver geworden ist, sondern vor allem auch mit den ontologischen Kategorien <wahr> und <falsch> operiert: «Mr. Turton, I'm longing to see something about the real India.» (Ch.3, 00:25:16) Der Club und seine normative Ordnung («Indians are not allowed» (Ch.3, 00:24:10)) sind für Adela plötzlich inakzeptabel – ein Selbstbewusstsein, das in dieser Deutlichkeit eine augenfällige Entwicklung beschreibt.⁴⁶ Vor allem auch die Intonation und die Art und Weise, wie sie ihre Position gegenüber Mrs. Turton vorträgt, zeugen von einer veränderten Sicht auf die Welt, hinter der sich die Gewissheit verbirgt, dass sich diese Welt in eine <wahre> und eine <falsche> teilt. In dieser veränderten Ordnung übernimmt die Chiffre von «real India» (Ch.3, 00:25:16) eine zentrale Funktion. Auf der einen Seite steht sie für die Erwartung, im Fernen und Unbekannten die Komplettierung der eigenen Persönlichkeit zu finden. Auf der anderen Seite drückt sich mit ihr aber auch Zweifel am Wahrheitsgehalt der alienen Ordnung aus. In der unausgesprochenen Differenz zwischen <real> und <not real> wird die Grenze der Textwelt zu einer Frage

der Eskalation des Konfliktes wird auch ihr Gang sichtlich unsicherer, bis sie sich schließlich auf ihren Sonnenschirm stützen muss und die Stufen der Veranda nur noch mühsam hinaufwanken kann. Im medizinischen Zustand zwischen Ohnmacht und Bewusstsein schlägt sich die Ablehnung einer Ordnung nieder, in der Grenzen die Funktion manifester Trennlinien übernehmen – Grenzen, durch die Mrs Moore – verkürzt gesprochen – krank und schwach wird.

46 Ein Blick auf Adelas Körperhaltung zeigt: Ihre Haltung gegenüber dem Weltbild ihrer Landsleute hat sich deutlich geändert. Wo sie im Zugabteil noch sichtlich beengt auf einem schmalen Stuhl saß, zeugt nun ihre entspannt zurückgelehnte und offene Sitzposition in einem ausladenden Ledersessel von einer auch im übertragenen Sinne deutlich raumeinnehmenden und selbstbewussteren Haltung zur Welt.

nach dem Sein der Dinge. Was aus der Perspektive des alienen Raumkonzeptes mit ›Indien‹ in Verbindung steht, wird in Zweifel gezogen, wohingegen der Grenzverschiebung die Bedeutung des ›Wahren‹ und ›Richtigen‹ anhaftet.

Die raumsemantischen Konsequenzen der Grenzverschiebung sind unter diesen Gesichtspunkten folglich zweierlei: Zum einen provoziert die Grenzverschiebung im alteritären Raumkonzept eine Veränderung seiner inneren Ordnung, die sich in der Verschiebung semantischer Felder ausdrückt. Zum anderen bringt diese veränderte Ordnung eine Perspektive hervor, unter deren Prämissen die Grenze der Textwelt zum Konflikt um die Tatsächlichkeit und Wahrhaftigkeit der diegetischen Welt wird. Das, was vertraut und bekannt schien, gerät nunmehr in Zweifel, unwirklich und unecht zu sein, wohingegen die eben erst neu entdeckte Welt als die wahrhaftige und wirkliche gilt: «I've scarcely spoken to an Indian since we landed.» (Ch.3, 00:25:31)

Unter dieser ontologischen Neujustierung zeigt sich die Grenze der Textwelt schließlich als eine verhärtete Konfliktlinie. An ihr brechen sich jetzt nicht mehr nur zwei verschiedene Vorstellungen vom richtigen und falschen Handeln, sondern auch zwei unterschiedliche Auffassungen von der Beschaffenheit der Welt – eine Radikalisierung, die auch für die Dramaturgie der Erzählung eine Rolle spielt, als kurze Zeit später der Konflikt zwischen Mrs. Moore und ihrem Sohn von einer unausgesprochenen Meinungsverschiedenheit zu einem handfesten Streit eskaliert. Auf der ›Bridge Party‹⁴⁷ offenbart sich nicht nur die inhaltliche Unvereinbarkeit zweier Weltbilder, sondern auch der strukturelle Unterschied, der diesen beiden Weltbildern zugrunde liegt. Hinter dem Vorwurf einer künstlichen und diffamierenden Fremdinszenierung verbirgt sich die Überzeugung, dass die Ordnung des alienen Raumkonzeptes unecht und unwirklich ist. Der Wunsch nach dem ›real India‹ kommt immer mehr einem Akt emanzipatorischer Befreiung gleich, der nicht nur im Erkennen der wirklichen Welt besteht, sondern auch im Erkunden der eigenen Persönlichkeit.

Die Figuren sind sich uneinig darüber, was richtig und falsch, was echt und künstlich ist – ein Konflikt, der bis auf die Ebene der lexikalischen Bedeutung von Begriffen reicht: «This is one of the most unnatural affairs I have ever attended. / Of course, it's unnatural. Now you see!» (Ch.3, 00:29:52) In der Uneinigkeit darüber, was unter den Begriffen ›natürlich‹ und ›unnatürlich‹ zu verstehen ist, drückt sich

47 ›Indien‹ wird hier förmlich zur Abgrenzung missbraucht, seine Bevölkerung degradiert und verunglimpft: «Would you please tell the ladies I wish we could speak their language? / Perhaps we speak yours little. / Why, fancy, she understands!» (Ch.3, 00:27:58) Die Bemühungen der jungen indischen Frau zur Anpassung werden kurzerhand lächerlich gemacht, sie selbst wird in die Rolle eines domestizierten und dressierten Tieres versetzt. Für die britischen Kolonialherren ist die Bridge Party eine Plattform zur Selbstdarstellung und Selbststilisierung, bei der unter dem Deckmantel der Toleranz der eigene Herrschaftsanspruch zementiert wird – ein Weltbild, von dem sich Adela entschieden abgrenzt: «It makes me quite ashamed.» (Ch.3, 00:29:06) Auch Santas merkt zur Bedeutung der ›Bridge Party‹ an, dass sich ›Cultural Clash‹ und ›Gender Clash‹ hier förmlich entzünden, vgl. Santas 2012: 128.

ein symbolischer Konflikt um die Norm und Ordnung der Welt aus. Unter dieser Deutungsprämisse prallen auf der Bridge Party zwei Raumkonzepte aufeinander, die aus jeweils unterschiedlichen Vorstellungen von der natürlichen Ordnung ihrer Welt resultieren und deren Unvereinbarkeit sich hier in einer sprachlichen Polysemie zeigt.⁴⁸ Was von dem einen Raumkonzept als normative, legitime Bewegung empfunden wird, ist es für das andere nicht. Und umgekehrt: Auf Ronny macht der Wunsch seiner Mutter den Eindruck eines wahnwitzigen und nahezu verrückten Vorhabens, das dem Verlauf der natürlichen Grenzen der Welt widerspricht: «We're not out here to be pleasant. [...] India isn't a drawing room.» (Ch.3, 00:30:03)⁴⁹

Mit Blick auf die raumsemantischen Auswirkungen der Grenzverschiebung, die mit Mrs. Moores Besuch der Moscheeruine und ihrem Treffen mit Dr. Aziz stattgefunden hat, lässt sich also eine deutliche Zuspitzung des Konfliktes beobachten. Der offene und vergleichsweise aggressive Streit um die Bedeutung des Begriffes «natürlich» repräsentiert die verhärtete Grenze der Textwelt. Sie trennt nunmehr zwei Raumkonzepte voneinander, die der Ordnung des jeweils anderen unechte, künstliche und widernatürliche Grenzverläufe vorwerfen. Der inhaltliche Streit um die Bedeutung von «Indien» ist hier zu einem ontologischen Streit um die Ordnung der Welt eskaliert, hinter dem generell die Frage nach der Beschaffenheit und Semantik von Grenzen steht.

5.3.2 Das Störpotenzial der Grenzverschiebung

Mit Blick auf die Ordnung der Textwelt hat sich mit der ersten Grenzverschiebung im alteritären Raumkonzept ein Konflikt verschärft, bei dem sich zwei unterschiedliche Vorstellungen vom richtigen und falschen Handeln diametral entgegenstehen. Sie

48 Auch im weiteren Verlauf der Bridge Party zeigt sich der strukturelle Konflikt als ein sprachliches Nicht-Verstehen: «Good? You're speaking about power.» (Ch.3, 00:30:29) Nicht nur der Begriff «good», sondern auch der Begriff «power» wird von den Figuren unterschiedlich ausgelegt – die Diskrepanz zweier Zeichensysteme, in denen «Herrschaft» ethisch-moralisch jeweils unterschiedlich hergeleitet wird. Das «Ringen» um die Bedeutung von Wörtern ist auch ein Ringen um die Deutungsvorherrschaft über die Textwelt – eine Beobachtung, die vergleichbar bereits in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* getroffen werden konnte.

49 Mit dem Begriff «drawing room» (Ch.3, 00:30:12) wird eine Bedeutungsebene eröffnet, die vor allem aus raumsemantischen Gründen interessant ist. Wo «drawing room» als lexikalisierte Junktur auf der einen Seite «Wohnzimmer» oder «Gesellschaftszimmer» bedeutet und damit den Aspekt von Heimat und Zugehörigkeit in den Vordergrund stellt, tangiert es auf der anderen Seite auch das Bedeutungsfeld von «to draw», sprich «zeichnen, malen». Ronnys Vorwurf an seine Mutter ist hier also als ein doppelter zu verstehen. Er kritisiert auf der einen Seite den Glauben, in Indien eine neue Wahlheimat gefunden zu haben. Auf der anderen Seite erhebt er den Vorwurf der Künstlichkeit – eine Bedeutungsebene, die vor allem mit Blick auf das Ende des Filmes beinahe prophetisch klingt und das Weltbild von Mrs. Moore in den Deutungskontext des Konstruierten und Unechten stellt. Mit Adelas Zeugenaussage vor Gericht («I withdraw everything.» (Ch.7, 02:09:35)) nimmt der Film am Ende wieder Bezug auf diesen Vorwurf und lässt schließlich auch Adela und Mrs. Moore erkennen, dass ihr Weltbild künstlich und unecht war.

werden repräsentiert durch jeweils unterschiedliche Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der diegetischen Welt, die aus einer wiederum unterschiedlichen Vorstellung von der Beschaffenheit von Grenzen resultieren. Dem in der Tradition kolonialer Machtdiskurse stehenden Weltbild von Binarität steht die Vorstellung gegenüber, dass Grenzen Aushandlungsprozesse auf der Skala zwischen <bekannt – unbekannt> darstellen. Die Bridge Party, auf der dieser Konflikt verbal eskaliert, ist hierfür beispielhaft. Sie formuliert ein Setting, in dem nicht nur das Unverständnis für den Ordnungsentwurf des jeweils anderen offensichtlich, sondern dieses Unverständnis nun auch vergleichsweise aggressiv nach außen getragen wird. Die inhaltliche Unvereinbarkeit beider Raumkonzepte ist zu einem ontologischen Konflikt um die Beschaffenheit der Textwelt avanciert. An der Grenze der Textwelt entscheidet sich nun nicht mehr nur die Frage nach dem richtigen und falschen, nach dem angemessenen und unangemessenen Handeln, sondern auch nach dem Sein der Dinge – eine Veränderung in der Raumstruktur der Textwelt, die bei den Figuren des alienen Raumkonzeptes Reaktionen hervorruft, die auf eine krisenhafte Erschütterung ihres Weltbildes hindeuten.

Ein gewichtiges Argument dafür liefert das gemeinsame Treffen in Fieldings Bungalow, bei dem Adela und Mrs. Moore das <wahre Indien> kennenlernen wollen. Strukturell betrachtet signalisiert dieses Treffen eine Grenzverwischung, die aus dem Kontext des alienen Raumkonzeptes als unnatürlich, illegitim und falsch bewertet wird. Für die Ordnungslogik des alteritären Raumkonzeptes hingegen bedeutet der unvoreingenommene und vermeintlich ergebnisoffene Austausch mit Personen aus der indischen Bevölkerung eine natürliche Form der Grenzaushandlung, hinter der sich die Überzeugung verbirgt, dass unbekannte Kulturen, Räume oder Personengruppen nicht für immer unbekannt bleiben müssen. Unter diesen Gesichtspunkten wird mit dem kurzerhand beschlossenen Treffen in Fieldings Bungalow die Ordnungslogik des alienen Raumkonzeptes erschüttert, weil ihr Konzept der manifesten und unverrückbaren Grenze in Frage gestellt und untergraben wird – eine <Erschütterung>, die bei den Figuren, deren Weltbild damit in Frage gestellt wird, unterschiedliche Reaktionen hervorruft.

Auf der einen Seite schlägt sich diese Erschütterung in solchen Verhaltensformen nieder, in denen sich Ablehnung und Unverständnis in aggressiven Versuchen der Grenzverteidigung niederschlagen: «You can take it from me. That picnic will never come off.» (Ch.3, 00:40:23) Auf der anderen Seite führen Grenzverwischungen und Grenzverschiebungen zu Verunsicherung und Irritation – eine Reaktion, die sich besonders in solchen Verhaltensmustern zeigt, in denen die Figuren aus der antizipierten Erwartungshaltung ihres Gegenübers eine förmlich übersteigerte Anpassungsbereitschaft demonstrieren. Wo Ronny einen gemeinsamen Ausflug zu den Marabar Hills vehement und aggressiv ablehnt, reagiert Dr. Aziz, als er mit den Plänen eines gemeinsamen Ausfluges konfrontiert wird, mit sichtlichen Stresssymptomen. Aus der Adaption einer Fremdzuschreibung, in der er die nicht nur fremde,

sondern auch rückständige Kultur verkörpert, befürchtet Dr. Aziz, den Ansprüchen und Erwartungen der beiden Frauen nicht gerecht werden zu können. Und in der Tat: Was Adela und Mrs. Moore von ihrem Ausflug erwarten, stellt an Dr. Aziz eine nicht nur finanziell, sondern auch logistisch und inhaltlich schier unlösbare Aufgabe: «I rather like mysteries, but I do dislike muddles.» (Ch.3, 00:36:37) In den begrifflichen Opponenten <mystery> und <muddle> drückt sich der schmale Grat zwischen Erwartung und Enttäuschung aus, zwischen Anspruch und Wirklichkeit.⁵⁰

Mit seiner großzügigen Einladung zu einem Picknick bei den Marabar Caves, die zunächst mehr Ablenkungsmanöver als ernstgemeinter Vorschlag ist, begibt sich Dr. Aziz folglich in einen Gewissenskonflikt, der sich aus dem Spannungsfeld seines eigenen Weltbildes ableitet. Mit der an ihn herangetragenen Bitte, als eine Art <Vermittler> zwischen den Kulturen zu fungieren, ist auch gleichzeitig die Bedingung verbunden, die ordnungsbildende Grenze seines Weltbildes zu nivellieren – eine Bedingung, unter der sich Dr. Aziz plötzlich zwischen den Erwartungshaltungen zweier unterschiedlicher Wirklichkeitsbilder wiederfindet. Auf der einen Seite möchte er den Erwartungen seiner Kolonialherren gerecht werden (<mystery>). Auf der anderen Seite jedoch hat er aus der Adaption der alienen Fremdzuschreibung ein defizitäres Selbstbild entwickelt, in dessen Logik der gemeinsame Ausflug unangemessen und falsch ist (<muddle>). Mit seiner Aussage «Ladies, this will be a most magnificent outing» (Ch.3, 00:37:08) versteigt er sich zu einem Versprechen, das im grammatischen Superlativ die Erfüllung aller Erwartungen in Aussicht stellt, wohingegen seine Körperhaltung allerdings verrät: Die Verpflichtung, dieses Versprechen auch einzuhalten, setzt ihn massiv unter Druck. Der Ausflug zu den Marabar Caves bedeutet – strukturell betrachtet – die Nivellierung der ordnungsbildenden Grenze seines Weltbildes, das Sich-Hinwegsetzen über ein normatives Verbot. Nervöses Zittern, hektische Bewegungen, stotternde Antworten – körperliche Anzeichen von Verunsicherung, die im übertragenen Sinne als Reaktionen auf eine ordnungsstörende Grenzverwischung zu deuten sind.⁵¹ Wo die Figuren des alienen

50 Was sich hinter Mrs. Moores Konzept vom «Abenteuer» verbirgt, ist das abendländische «Imaginaire» der Tropen als ein «paradiesischer Lustort», hinter dem die «Erwartung einer zunehmenden Tilgung aller kulturellen wie ethnischen Differenzen [steht]» (Ette 2009: 143). Aus dem Selbstverständnis eines kolonialen Herrschaftsbilds würden die Tropen häufig als ein «Abweichungsort» klassifiziert, bei dem der unzivilisierten und fremden Topografie das Potenzial zur Entgrenzung und Selbstfindung unterstellt werde – ein «Topos», der nicht minder problematisch sei, als der Topos vom immer fremden Anderen, vgl. ibd.: 145 ff.

51 Ein weiteres Indiz hierfür liefert Dr. Azis Verhalten im Bungalow von Fielding. Beinahe aufdringlich devot begutachtet Dr. Aziz die Devotionalien und nationalstaatlichen Insignien, die Fielding in seinen Regalen aufbewahrt, und ist von ihrer Wirkung sichtlich eingeschüchtert. Mit einem vergleichbar unterwürfigen und dienerischen Auftreten bietet Dr. Aziz kurze Zeit später Fielding seinen Kragenknopf an und verschweigt dabei, dass es sich hierbei um seinen eigenen und auch einzigen handelt (siehe Ch.3, 00:33:52). Mit der sinnbildlichen Selbstaufgabe adaptiert Dr. Aziz das Fremdbild des Unterlegenen, erhöht die Position des Überlegenen und akzeptiert eine Ordnung, in der er selbst der Unterdrückte ist.

Raumkonzeptes also auf der einen Seite den gemeinsamen Ausflug zu den Marabar Caves verurteilen (Ronny), sind sie auf der anderen Seite (Dr. Aziz) irritiert und verunsichert. Die strukturellen Ursachen allerdings sind dieselben. Die Verabredung zu einem gemeinsamen Ausflug konstituiert im Kontext des alienen Raumkonzeptes eine Grenzverwischung, mit der seine konstitutive Ordnung erschüttert wird. Mit ihr setzt man sich über ein Verbot hinweg, das nicht nur moralischen, sondern auch ontologischen Geltungsanspruch erhebt und darin eine Norm etabliert, deren Missachtung potenziell krisenhaft ist. Die Reaktionen auf diese Krise allerdings fallen unterschiedlich aus. Was die Kolonialherren erzürnt und brüskiert, löst bei den Unterdrückten Verunsicherung und Selbstzweifel aus.

Mit der Verhärtung der Grenze der Textwelt steht folglich eine strukturelle Irritation für die Ordnung des alienen Raumkonzeptes in Verbindung. Sowohl Ronny als auch Dr. Aziz werden mit einer Vorstellung konfrontiert, hinter der das Konzept einer alteritären Kultursemantik steht und die im eigenen Weltbild einen Normverstoß darstellt. Dabei avancieren die Marabar Hills zu einem ambivalenten Verweisraum, an dem sich nicht nur der inhaltliche Konflikt der Erzählung entzündet, sondern auch die Grenze der Textwelt verläuft. Für die einen sind sie ein Ort, der eine Gefahr darstellt. Für die anderen repräsentieren sie eine Vorstellung, die in der indischen Kultur ein mystisches und geheimnisvolles Abenteuer sieht – eine Vorstellung, die im Verlauf des Gesprächs in Fieldings Bungalow allerdings auch zunehmend deutlich Züge einer realitätsfernen Wunschvorstellung annimmt.

Vor allem Godbole, der als Professor für Hinduismus dem gemeinsamen Treffen in Fieldings Garten beiwohnt, übernimmt hierbei eine zentrale Rolle, insbesondere mit Blick auf die Semiotik der Textwelt und den Konflikt um die Bedeutung von «Räumen». Wo Dr. Aziz, Adela und Mrs. Moore von der Idee eines Ausfluges zu den Marabar Caves förmlich besessen sind, äußert sich Godbole – wenngleich mehr sibyllinisch als erhellend – deutlich verhaltener. Mit seinen teils nebulösen Spekulationen, kryptischen Andeutungen und prophetischen Ahnungen unterstellt er die Marabar Caves einer Bedeutung, deren Charakteristikum paradoxerweise darin besteht, keine zu haben. Gegenläufig zum Bild eines mystischen und bedeutungsvollen Naturschauplatzes fällt Godboles Beschreibung deutlich nüchterner aus, wenn auch in raumsemantischer Hinsicht nicht gehaltloser: «Yes, they [sc. the caves] have a reputation [...] they are all the same. Empty and dark.» (Ch.3, 00:38:16) Aus seiner Sicht ist die Architektur der Marabar Caves eher belanglos. Außer der Tatsache, dass sie dunkel und leer sind und überdies nur einen Eingang besitzen, scheint Godbole in den Höhlen keinen weiteren Mehrwert zu sehen, sodass im Umkehrschluss gerade in der Ermangelung eines semantischen Mehrwertes ihr raumsemantisches Verweispotenzial liegt. Mit seiner beinahe provokanten Reduktion auf ihre physische Materialität, die bei den Gesprächsteilnehmern sichtliche Irritation hervorruft, stilisiert Godbole die Marabar Caves zu einem Ort, dessen semantischer Gehalt genau genommen in seiner semantischen Unter-

determiniertheit besteht. In der materiellen und architektonischen Analogie zu einer Schaukastenartigen Kulisse repräsentieren die Marabar Caves in dieser Vorstellung die Idee eines Projektionsraumes. Wie in einen Schaukasten optisch ein Lichtbild hineinprojiziert und an seiner hinteren Wand spiegelverkehrt abgebildet wird, sind auch die Marabar Caves im übertragenen Sinne als ein Projektionsraum zu deuten, in dem statt eines physikalischen Lichtbilds gestaltlose Vorstellungen und Erwartungen zur Abbildung gelangen. Mit dieser semiotischen Analogie zu einem Schaukasten avancieren die Marabar Caves zu einem Zeichenträger, dessen Verweispotenzial sinnbildlich ins Leere zielt. Das, was Adela, Mrs. Moore und letztlich auch Dr. Aziz mit den Caves verbinden, demaskiert Godbole als eine raumsemantische Projektion. So wie der Lichtstrahl nicht seine Projektionsoberfläche abbildet, sondern das Objekt, von dem diese Projektion optisch ausgeht, spiegeln auch die Erwartungen an die Marabar Caves lediglich das wider, was als Idee mit ihnen in Verbindung steht. Oder verkürzt gesprochen: In ihnen ist nichts weiter als die Vorstellung von dem, was in ihnen sein könnte.⁵² Mit Godboles Perspektive auf die Marabar Caves entsteht auch für die Raumsemantik der Textwelt eine semiotische Unschärfe. In der Uneinigkeit darüber, welche Bedeutung die Marabar Caves übernehmen und welche Bedeutung sie als Denotat der Textwelt besitzen, wird generell die Frage nach der Belastbarkeit textlicher Zeichenträger aufgeworfen. Auch die Ordnung der Textwelt und ihre semiotischen Repräsentationsformen geraten in den Verdacht, das Resultat einer Projektionsleistung zu sein und vielmehr über das, wovon diese Projektion ausgeht, Auskunft zu geben als über die Projektionsfläche selbst – eine Gedankenfigur, die bereits im Motiv des <Spiegelbildes> angelegt war: «I saw the moon in the Ganges.» (Ch.3, 00:24:38) In dieser Argumentationslogik hat weder Mrs. Moore – genau genommen – den Mond im Ganges gesehen noch sind die Marabar Caves im übertragenen Sinne ein Träger von konkreten semantischen Merkmalsbündeln. Mit Godboles Kommentar avancieren die Marabar Caves folglich zu einem metatextuellen Zeichen, dessen semantische Unbestimmtheit die Frage nach der Bedeutung von Räumen auch für die Textwelt aufwirft, vor allem in Abhängigkeit von der Perspektive, die mit diesen Räumen jeweils verknüpft ist.

52 Wie auch Fielding ist Godbole eine Figur, der im Kontext der einschlägigen Forschung wenig bis keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Marschall sowie Levine bemerken lediglich am Rande die fragwürdige Besetzung durch Alec Guinness und konstatieren weiter, dass die Figur unfreiwillig komische Züge annehme, «gerade dann, wenn der Professor in Rätseln spricht, deren Lösung offensichtlich ist.» (Marschall 2008: 96) Vor allem aber sein passives, beinahe ignorantes Desinteresse am Handlungsverlauf sorge für Irritation – Irritation, deren Funktion für die Erzählung leider unhinterfragt bleibt. Was Marschall als <skurril> betitelt, ist unter einem anderen Blickwinkel ein Metakommentar, mit dem nicht nur die Höhlen, sondern auch die Textwelt auf ihre zeichenhafte Funktion reduziert wird. Dass dieser Kommentar seltsam und deplatziert wirkt, ist also weniger das Resultat einer Fehlbesetzung als vielmehr der Hinweis auf die Tiefenstruktur der Erzählung.

Unter raumsemantischen Gesichtspunkten stehen mit der Verfestigung der Grenze der Textwelt folglich mehrere Prozesse der strukturellen Irritation in Verbindung, die sich auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung ansiedeln.

Zum Ersten bedeutet die Planung des Ausfluges zu den Marabar Hills die Anbahnung einer weiteren Grenzverschiebung, mit der die Ordnung des alienen Raumkonzeptes bedroht und erschüttert wird. Der touristischen Sehnsucht nach dem geheimnisvollen Abenteuer steht die Überzeugung entgegen, dass kulturelle Grenzen qua ihrer Natur unüberwindbar sind. Ihre Nivellierung provoziert Aggression und Brüskierung auf der einen Seite, Verunsicherung und Selbstzweifel auf der anderen Seite. Beide Verhaltensweisen beschreiben Reaktionen auf eine krisenhafte Erschütterung der eigenen Ordnung, bei der die Figuren mit einer Grenzvorstellung konfrontiert werden, die ihnen fremd und seltsam erscheint.

Zum Zweiten zeigt sich die Raumstruktur der Textwelt nach der ersten Grenzverschiebung als temporär und vorläufig. Wie eine Art Kettenreaktion scheint die erste Grenzverschiebung weitere Grenzverschiebungen zu provozieren. Die Planung eines gemeinsamen Picknicks bei den Marabar Hills ist hierfür programmatisch. Mit gewachsenem Selbstbewusstsein verkörpern Adela und Mrs. Moore eine Haltung, in der kulturelle Grenzen grundsätzlich in Frage und rhetorisch zur Disposition gestellt werden. Diese Grenzen haben lediglich so lange Bestand, bis sie sich wieder verschoben haben.

Zum Dritten wird mit der Episode in Fieldings Garten allerdings auch eine Bedeutungsebene für die Textwelt etabliert, die sich bereits im Motiv des Spiegelbildes angedeutet hat. Mit der semiotischen Reduktion der Marabar Caves auf ihre architektonische Materialität geht auch grundsätzlich die Infragestellung textlicher Verweispotenziale einher. Indem Godbole in Aussicht stellt, dass die Erwartungen von Adela, Mrs. Moore und Dr. Aziz an die Marabar Caves eine Illusion sind, stellt sich im übertragenen Sinne auch auf der Textebene die Frage nach dem Gehalt semiotischer Repräsentationsformen. Die Raumstruktur der Textwelt gerät in Zweifel und wird plötzlich mit den Attributen des Unwirklichen und Subjektiven in Verbindung gebracht. Was mit dem Prozess der Grenzaushandlung zusammenhängt, ist folglich nicht nur die Irritation auf der Ebene der Figurenhandlung, sondern auch die Irritation auf der Ebene der Textwelt.

5.3.3 Die zweite Grenzverschiebung: Die Tempelruine als verstörender Transitraum

Aus der Struktur der Erzählung ist bislang hervorgegangen, dass mit dem Prozess der Grenzverschiebung unterschiedliche Formen der Irritation in Verbindung stehen, sowohl für die Figuren als auch für die Textwelt. So wie die Grenzverwischung die Ordnung des alienen Raumkonzeptes erschüttert und seine Figuren mit einem Weltbild konfrontiert, das dem eigenen diametral entgegensteht, etabliert die Bewegung der

Grenzverschiebung auch für die Textwelt eine Bedeutungsebene, die mit Irritation in Verbindung steht. Wenn Godbole die Höhlen auf ihre schaukastenartige Materialität reduziert, steht im übertragenen Sinne auch die Topografie der Textwelt in Verdacht, eine Projektionsfläche für unterschiedliche, teilweise sogar widersprüchliche Bedeutungen zu sein. «Räume» sind in dieser Deutungslogik die Produkte aktantenspezifischer Wahrnehmungsmuster, bei denen die Physis der Textwelt als Projektionsfläche für die eigenen Erwartungen genutzt wird – ein Prozess, der bereits im Motiv des Spiegelbildes angeklungen ist, mit dem Auftritt der Figur Godbole fortgesetzt wird und in der Episode der «Tempelruine» nun zu einem vorläufigen Höhepunkt gelangt.⁵³

Auf einen ersten Blick wirkt Adelas zufälliger und ungeplanter Ausflug in die nahegelegene Tempelruine wie eine Variation jener Grenzverschiebung, die bereits mit Mrs. Moores Besuch der Moscheeruine stattgefunden hat. Diesen Eindruck legt nicht nur das bereits konstatierte Symmetrieverhältnis zwischen den beiden Figuren nahe, sondern vor allem auch die narrativen Rahmenbedingungen, unter denen jeweils beide Grenzverschiebungen stattfinden. Sowohl Mrs. Moore als auch Adela machen die Begegnung mit einem Ort, dessen Atmosphäre der ihres Heimatraumes, aus dem sie fliehen, kontrastiv entgegensteht. Mrs. Moore flüchtet von einer Abendveranstaltung im Club; Adela löst ihre Verlobung mit Ronny und verlässt unter dem Eindruck dieses emanzipatorischen Befreiungsschlags Chandrapore. Auf einen zweiten Blick allerdings sind gerade dort signifikante Unterschiede zu verzeichnen, wo beide Grenzverschiebungen im atmosphärischen Kontext des Unwirklichen stehen – eine Beobachtung, die besonders auch in raumsemantischer Hinsicht von Bedeutung ist, zumal die Strukturformel der Grenzverschiebung grundsätzlich im Verdacht steht, mit Attributen der Einbildung und Irritation in Verbindung zu stehen. In der Logik dieser Argumentation muss eine raumsemantische Analyse von Adelas Besuch in der Tempelruine vor allem nach solchen Variationen fragen, die im Vergleich zur ersten Grenzverschiebung eine Atmosphäre der nicht nur inhaltlichen, sondern vor allem auch semiotischen Irritation erzeugen.

Mit Blick auf diesen Analysefokus lässt sich zuoberst eine inhaltliche Radikalisierung des Kontextes feststellen, aus dem Adelas Besuch der Tempelruine motiviert wird. Im Vergleich zu Mrs. Moores Flucht aus dem Club stellt Adelas Flucht aus Chandrapore eine deutlich aggressivere Abkehr von vertrauten Strukturen dar.⁵⁴ Wie

53 Vor allem die Tatsache, dass die Episode der Tempelruine eine signifikante Abweichung von der literarischen Vorlage darstellt, hat die Forschung dazu veranlasst, ihr eine besonders große Aufmerksamkeit zu schenken. Ihr Fokus liegt dabei vor allem auf der Analyse symbolischer Bildinhalte sowie der These, dass in diesen Bildinhalten Adelas Wahrnehmung zum Ausdruck gelangt. Eher randseitig hingegen sind solche Untersuchungen, in denen nach der narrativen Funktion der Episode gefragt wird. Lediglich Marschall konstatiert hier den «Anfang eines Schwellenzustandes» (Marschall 2008: 91), der erst wieder mit Adelas Zeugenaussage vor Gericht aufgelöst werde.

54 Auch Silver und Ursini bemerken hier eine Radikalisierung, die besonders deutlich in der harten Schnittmontage zwischen den einzelnen Einstellungen zum Ausdruck gelange, vgl. Silver/Ursini 1992: 213.

bereits im Reisebüro in England («First time out of England.»), legt auch hier die Episode den erzählerischen Fokus zunächst auf den Ort, von dem die Bewegung weggeführt. Aus Frust über Ronnys unterkühlte Reaktion auf die Lösung der Verlobung schwingt sich Adela entschlossen auf ihr Fahrrad und verlässt Chandrapore in dem Gefühl, sich in Gedanken von der Norm ihrer soziodemografischen Heimat gelöst zu haben – eine Beobachtung, die auch semiotische Tragweite hat.⁵⁵ Als Adela mit ihrem Fahrrad an einer kleinen Wegmündung angelangt, hält sie plötzlich an, steigt ab und entschließt sich dazu, den halb-befestigten Hauptweg mit seinen Wegweisern zu verlassen. Vor allem auch die Tatsache, dass diese Entscheidung als eine lange, ungeschnittene Plansequenz gezeigt wird, die deutlich sichtbar Adelas mehrfaches Zögern und Abwägen erkennen lässt, legt die Vermutung nahe, dass dieser Szene eine metaphorische Bedeutung inhärent ist. Der nicht nur befestigte, sondern auch beschilderte Weg repräsentiert die Ordnung des alienen Raumkonzeptes. So wie sich Adela von Ronny distanziert hat, verweist also auch die Semiotik ihres Ausfluges auf einen bewussten Akt der Loslösung. Hinter dem Verlassen des Hauptweges verbirgt sich die Distanzierung von bekannten und vertrauten Bezügen. Und umgekehrt: Mit der Entscheidung, dem verwilderten Trampelpfad in die Natur zu folgen, ist eine Grenzverschiebung in jenen metaphorischen Teilraum verbunden, der für Adela die bislang unentdeckten Teilbereiche der eigenen Persönlichkeit symbolisiert.⁵⁶

Mit der Semiotik dieser Sequenz stehen in raumsemantischer Hinsicht folglich mehrere Semioseprozesse in Verbindung, die den topografischen Raum, den Adela nun abseits vom Hauptweg betritt, als einen Symbolraum ausweisen. Mit seiner Semantik, nicht nur räumlich, sondern auch sinnbildlich «abseits» des Hauptweges zu liegen, repräsentiert er Adelas Vorstellung von einem Persönlichkeitsbereich, der ebenso jenseits ihrer bekannten und vertrauten Bezüge liegt. Hinter Adelas Expedition ins Unbekannte verbirgt sich also die Vorstellung, den unbekanntem Raum in den eigenen Erfahrungsbereich zu überführen.

Aus diesem Befund leitet sich schließlich eine weitere Variation zur ersten Grenzverschiebung ab. Im Gegensatz zu Mrs. Moores Besuch der Moscheeruinne,

55 Auch ein weiterführender Blick in die Semiotik zeigt: Adelas Aufbruch aus Chandrapore ist ein Ausbruch aus bekannten und vertrauten Strukturen. Als Adela die Stadtgrenzen von Chandrapore verlässt, passiert sie augenfällig viele Tore und Torbögen, auf denen auch die Kamera lange und bedeutungsvoll verharrt. Das Tor ist hier als eine nicht nur architektonische, sondern auch sinnbildliche Schwelle zu einem anderen Raum zu deuten, über die eine Bewegung vom topologischen Feld «innen» in das topologische Feld «außen» stattfindet – eine Strukturformel, die für das altertäre Raumkonzept eine ordnungsbildende Funktion hat.

56 Die in der Erzählung bereits mehrfach und vielerorts thematisierten Wegweiser dienen somit nicht nur der topografischen, sondern auch sinnbildlichen Orientierung in einem Raum, der prinzipiell als unübersichtlich, ungeordnet und «fremd» empfunden wird. Mit ihnen findet man sich dort zurecht, wo ansonsten Orientierungshilfen fehlen; und mit ihnen kehrt man auch sicher wieder an den Ort zurück, aus dessen Ordnungslogik diese Orientierungshilfen konstituiert wurden. Siehe zur Bedeutung des «Hauptweges» auch Marschall 2008: 95; Williams 2014: 228.

dessen Vorfeld quasi unerzählt bleibt und retrospektiv lediglich erahnt werden kann, wird diesem Vorfeld hier vergleichsweise viel Aufmerksamkeit geschenkt. In ihm werden Adelas Wunschvorstellungen mit der Semantik des metaphorischen Raumes ‹Indien› in Verbindung gebracht, sodass auch die Episode der Tempelruine insgesamt im Deutungszusammenhang einer persönlichen Grenzverschiebung steht. Indem die metaphorischen Teilräume ‹Großbritannien› und ‹Indien› an Adelas Selbstbild gekoppelt und darin als Teilbereiche ihrer Persönlichkeit begriffen werden, wird auch die Strukturformel der Grenzverschiebung mit Attributen des Subjektiven verknüpft. Wie bereits in Adelas Blick auf die Marabar Caves von der Veranda ihres Bungalows wird auch hier der Wahrnehmungshorizont einer Figur zur Gestaltungslogik der diegetischen Welt. Der kleine Trampelpfad, den Adela einschlägt, ist im Kontrast zum asphaltierten Hauptweg verwildert und von hohen Gräsern bewachsen, sein Verlauf ist nur schemenhaft erkennbar – eine Bildästhetik, unter der schließlich auch der Raum, in den dieser Pfad führt, Adelas unbekannte Persönlichkeitsbereiche repräsentiert. Aus dieser Perspektive erweist sich die diegetische Welt, wie sie hier dargestellt wird, als ein Repräsentationsraum, in dem die Erwartungen und Vorstellungen einer Figur in die Gestaltungslogik des Filmbildes transferiert werden und dort eine symbolische Bedeutung haben. Als ein sog. ‹perspektivierter Raum› zeigt sich der topografische Raum ‹Indien› hier in einer Art und Weise, wie er von seiner Figur subjektiv empfunden wird.

Unter diesem Aspekt fällt den Motiven des Zerfalls und der Verwilderung eine zentrale Funktion zu.⁵⁷ Sie weisen den topografischen Raum, den Adela nun in Begriff ist, abseits des Hauptweges zu betreten, als einen Schwellenraum aus, der sich über unterschiedliche Attribute des Transitorischen auszeichnet.⁵⁸ Begonnen beim Trampelpfad, der halb zugewachsen und beinahe bis zur Unpassierbarkeit verwildert ist, bis hin zur Tempelruine selbst, an die Adela dieser Trampelpfad

57 Das Motiv der ‹Rückeroberung› wird auch im Kontext der einschlägigen Forschung vielfach besprochen und schließlich im Bild der ‹Ruine› exemplarisch analysiert, siehe Silver/Ursini 1992: 222f.; Marschall 2008: 93ff. In der ‹Ruine› erkennt Marschall einen ikonografischen Topos, der sich aus den Gegensätzen ‹tot› und ‹lebendig› speise und die Erzählung märchenhaft und unwirklich erscheinen lasse: ‹So treffen kunstvolle Ordnung und lebendiges Chaos in einem exotisch anmutenden Überfluss der Formen aufeinander.› (ibid.: 95) In der Ästhetik des ‹undurchdringlichen Dickichts› und des ‹verfallenden Prunks› entfalte sich ein Schauplatz der Gegensätze, dessen ontologisches Spannungsfeld seine Protagonistin zur Selbstbetrachtung anhalte, vgl. ibid.: 94f. Dabei erfüllen ‹Ruinen› in der Literatur häufig die Funktion von Erinnerungs- und Selbstbegegnungsstätten. Ruinen sind oft ‹Schwellenräume› und Orte rätselhafter und unvollständiger Zeichen, die von den Figuren wieder zusammengesetzt und decodiert werden müssten, vgl. Kolter 2002: 34ff. Auch Marschall nimmt mit ihrer These zur Kommunikationsstörung indirekt Bezug auf diesen Topos, wenn sie Adelas verstörte Reaktion auf eine kulturelle Fehlinterpretation von Zeichen zurückführt, siehe Marschall 2008: 90.

58 Auch Marschall benennt hier Motive des Übergangs und fasst sie in Anlehnung an Victor Turner unter dem Begriff einer ‹schwellenähnlichen Phase› zusammen, die aus dem Spannungsfeld zwischen ‹individueller psychologischer Befindlichkeit der Hauptfigur› und der ‹kulturellen Fremdheit zwischen England und Indien› (Marschall 2008: 95) hervorgehe.

75 A PASSAGE TO INDIA:
Verweisraum <Indien> I
(Ch.4, 00:45:36)



76 A PASSAGE TO INDIA:
Verweisraum <Indien> II
(Ch.4, 00:46:33)



77 A PASSAGE TO INDIA:
Verweisraum <Indien> III
(Ch.4, 00:46:42)



schließlich führt – Räume, deren Semiotik das Ergebnis eines Prozesses von Beherrschung, Zerfall und Rückeroberung darstellen. Was einst durch Menschenhand künstlich geschaffen wurde, wird nun wieder langsam, aber kontinuierlich von der Natur zurückerobert, bis es schließlich wieder in eine Ordnung überführt wird, die der Vorstellung von westlicher Zivilisation und Architektur diametral entgegensteht.

Wie das Tor in eine andere Welt eröffnet die halb-zerfallene Mauer der Tempelruine den Zugang an einen Ort, dessen Silhouette in der flimmernden Hitze am Horizont unscharf wird (Abb. 75). Wo im Vordergrund der Verlauf des Trampelpfades noch mehr oder minder deutlich zu erkennen ist, wird er mit zunehmender

Bildtiefe immer undeutlicher. Der optische Fluchtpunkt der *mise-en-cadre*, an dem sich Horizont und Trampelpfad treffen, verwischt schließlich im dichten Gras- und Blätterwuchs einer subtropischen Naturszenerie. Je weiter sich Adela vom Hauptweg entfernt, desto dominanter ist der Gestaltungseinfluss der Natur, die eine Grenze, die einst künstlich durch die Implementierung zivilisatorischer Strukturen geschaffen wurde, nun wieder sukzessive tilgt (Abb. 76–77). Hinter den Motiven des Verfalls und der Verwilderung verbirgt sich also eine Gedankenfigur, in der Grenzverschiebung eine Rückeroberung darstellt. So wie die Natur ihren ursprünglichen Raum förmlich zurückgewinnt, steht auch für Adela die Grenzverschiebung im Kontext einer Rückbesinnung. Sie führt sie in einen Teilbereich ihrer Persönlichkeit, der das offenlegt, was ursprünglich und natürlich ist. Je weiter sie in die Natur vordringt, desto höher wächst das Gras, desto mehr verschwindet Adela in einem Gestaltungselement, das gegenläufig zur geometrischen Architektur in Chandrapore einen unübersichtlichen und ungeordneten Raumeindruck erzeugt. Und auch die Gestalt der Tempelruine zeugt schließlich von einem Prozess, bei dem sich die Natur sukzessiv einen Raum zurückerobert hat, der sich einst künstlich von ihr abgrenzte.⁵⁹ Ihre Säulen, die vor Zeiten höchstwahrscheinlich einmal parallel und symmetrisch standen, kennzeichnen nunmehr Verfall und Marodierung. Der feste Säulenuntergrund ist offenbar porös geworden, sodass schließlich auch die Tragkonstruktion im Allgemeinen instabil und unsicher erscheint – ein Sinnbild für den Zerfall zivilisatorischer Stabilität, das nicht nur die Tempelruine als ein vom Einsturz gefährdetes Bauwerk ausweist, sondern auch im übertragenen Sinne Adelas sozio-demografische Bezüge als brüchig und instabil darstellt.⁶⁰

Mit Blick auf diese raumsemantischen Befunde lässt sich der Ort der Tempelruine als ein *«perspektivierter Raum»* verstehen. In der Ordnung der diegetischen Welt

59 Der literarische Topos der *«Ruine»* ist ebenso vielschichtig und facettenreich wie seine Analysen und Typologien. *«Ruinen»* können zum Beispiel ein apokalyptisches Weltbild repräsentieren, in dem sich jede Ordnung als vergänglich entpuppt. Sie sind Erinnerungsräume, zeugen von Verfall, Niedergang, aber auch Auferstehung, Metamorphose und Wiederbeginn. Sie sind Orte der Identitätssuche, manchmal auch der Identitätsfindung, ein anderes Mal der Bewusstseinsstörung, vgl. Böhme 1989: 34ff.; Kolter 2002: 12ff. Für eine raumsemantische Analyse der Tempelruine in *A PASSAGE TO INDIA* scheinen dabei besonders zwei Typen der *«Ruine»* interessant zu sein: Zum Ersten die ästhetische Deutung der *«Ruine»* als einen Ort der Entgrenzung und Befreiung, zum Zweiten die Darstellung der *«Ruine»* als einen Schreckensraum. Beide Formen gehen auf die Typologie von Hennigfeld (2008: 144ff.) zurück und fließen in der Darstellung der Ruine in *A PASSAGE TO INDIA* zusammen.

60 Eine psychoanalytische Interpretation der Tempelruine, in der sie den Raum des *«Triebhaften»* und *«Unbewussten»* symbolisiert, liegt auf einen ersten Blick vielleicht nahe, liefert darüber hinaus jedoch keine weiteren Erkenntnisse. Im Gegenteil: Beschränkt man sich auf das Paradigma vom *«Bewussten»* und *«Unbewussten»* verliert sich gerade der Blick für solche Transitzustände, die – wie die obige Argumentation dargelegt hat – für den Schauplatz der Tempelruine charakteristisch sind. Auch die Forschung sieht von einer solchen Interpretation weitgehend ab und bringt die Gedankenfigur des Unterbewusstseins lediglich dort in die Diskussion ein, wo sich im Motiv des Zerfalls eine Art Rückeroberung zeige, bei der Verdrängtes wieder an Deutungs- und Gestaltungsmacht gewinne, vgl. Marschall 2008: 94f.

drückt sich die Erwartung und Vorstellung derjenigen Figur aus, die sie soeben betritt. Wie eine Projektionsfläche wirft sie das Selbstbild desjenigen zurück, in dessen Wahrnehmungskontext diese Projektionsfläche einer ganz bestimmten Bedeutung verschrieben wird. So wie die Natur sukzessive zivilisatorische Beherrschungsmuster tilgt, dringt auch Adela mit jedem weiteren Schritt in einen Bereich vor, der ihr soziodemografisches Fundament in Frage stellt. Was bereits auf der Bridge Party zum Anlass eines verbalen Streits wurde, avanciert hier zur Gestaltungslogik der *mise-en-scène*. Dabei sind es nicht nur die Motive der Verwilderung und des Zerfalls, die den Ort der Tempelruine als einen Raum der Grenzverwischung ausweisen, sondern besonders auch die des Irrationalen, Mystischen und – nun auch offenkundig – Erotischen. Sei es die tantrische Ikonografie der altindischen Kunstdarstellungen, in denen sich die körperliche Grenze zwischen Mann und Frau im ekstatischen, hingebungsvollen und leidenschaftlichen Geschlechtsakt förmlich auflösen; sei es die zunehmend unwirkliche Atmosphäre des Ortes, die bei Adela einen Bewusstseinszustand hervorruft, in dem die Grenze zwischen Einbildung und Realität unscharf wird – Momente der nicht nur semiotischen, sondern auch ontologischen Grenzverwischung, mit denen die Architektur der Tempelruine zu einem Verweisraum für eine alteritäre Grenzvorstellung avanciert.⁶¹ Wie bereits das erzählerische Vorfeld des Ausfluges thematisiert also auch der Ausflug selbst eine deutliche Abkehr von bekannten und vertrauten Strukturen. Sie werden sukzessiv in eine Ordnung überführt, in der die Idee der *«Natürlichkeit»* untrennbar mit den Attributen des Träumerischen und Erotischen aufgeladen wird und die Strukturformel der Grenzverwischung mit der Architektur des Schauplatzes an die Oberfläche der Textwelt tritt. Die Tatsache allerdings, dass mit Adelas Wahrnehmung des Schauplatzes auch zunehmend deutlich Attribute des Bedrohlichen und Gefährlichen in Verbindung stehen, rückt die zweite Grenzverschiebung in den Kontext von Irritation und Verunsicherung. Was mit Mrs. Moores Besichtigung der Moscheeruine noch ungetrübt als *«adventure»* betitelt wurde, gerät hier förmlich außer Kontrolle und nimmt Züge einer Raumwahrnehmung an, die dem Krankheitsbild der Paranoia und Klaustrophobie entlehnt sind. Symptomatisch für dieses Gefühl steht die nicht nur große Anzahl, sondern vor allem auch die semiotische Grundidee all jener Kameraeinstellungen, in denen der Ort der Tempelruine über seine ikonografischen Elemente anthropomorphe Züge annimmt.

In Folge der Schuss-Gegenschuss-Montage der beiden *«Gesichter»* entsteht der Eindruck von zwei gleichberechtigt wahrnehmenden Subjekten (Abb. 78–80). Die

61 Auch die einschlägige Forschung befasst sich vergleichsweise ausgiebig mit dem Motiv des Erotischen, das den Schauplatz der Tempelruine zu einem Repräsentationsraum des Unerfüllten und Begehrenswerten mache: *«In short, Lean wanted to show how Adela's dormant sexuality had been aroused by the graphic detail of the primitive erotic art.»* (Phillips 2006: 412) Die Ikonografie der Tempelruine stehe in einen Widerspruch zur tendenziell pruden und keuschen Sexualmoral Großbritanniens und avanciere so zu einem moralischen Kontrastraum, vgl. Marschall 2008: 94; Williams 2014: 228f.



78 A PASSAGE TO INDIA: Animation Tempelruine I (Ch.4, 00:46:14)



79 A PASSAGE TO INDIA: Animation Tempelruine II (Ch.4, 00:46:18)



80 A PASSAGE TO INDIA: Animation Tempelruine III (Ch.4, 00:46:27)

filmische Montage unterstellt dem Ort über seine ikonografischen Elemente die Fähigkeit zur Wahrnehmung. Leblose Gesichter lebloser Gegenstände werden durch filmische Montage <animiert>, ohne allerdings in der diegetischen Welt in Tat und Wahrheit lebendig zu sein. Was Marschall unter dem Schlagwort der «lebendigen Ruine»⁶² zusammenfasst, beschreibt eine filmische Illusion, bei der Gegenstände lebendig und leblos zugleich sind. In ihr schlägt sich Adelas Wahrnehmung des Schauplatzes nieder, die zunehmend deutlich Züge des Wahnhaften annimmt und in der sich auch die Grenzen des Bewusstseins förmlich auflösen: «Die Kamera registriert die Wirkung der Skulpturen und Reliefbilder auf Adelas Gemüt [...]»⁶³ Immer deutlicher hat sie das Gefühl, beobachtet zu werden – ein Gefühl, das schließlich auch in die Syntagmatik der filmischen Einzelbilder übersetzt wird. Je paranoider Adela reagiert, desto höher ist die Frequenz der Schnitte zum Gegenschuss; je eindringlicher sie sich beobachtet fühlt, desto dichter rückt die Kamera dem Gegenstand der diegetischen Welt, von dem diese Wirkung

vermeintlich ausgeht – filmische Beobachtungen, die bereits in der Moscheeruine dem Ort eine mystische Atmosphäre verliehen, in dem Grenzverwischungen im Kontext einer irrationalen Raumwahrnehmung stand. Hier jedoch eskaliert diese Raumwahrnehmung im Angstzustand.

62 Marschall 2008: 94.

63 Ibid.: 98. Mit dieser Beobachtung bemerkt Marschall einen signifikanten Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung der Protagonistin und der Art und Weise, wie die diegetische Welt von der Kamera abgebildet wird. Im Vergleich dazu geht das Konzept des perspektivierten Raumes noch einen Schritt weiter, indem hier nicht nur dieser Zusammenhang konstatiert wird, sondern daraus auch Rückschlüsse auf das Erzählverhalten abgeleitet werden. Das, was Marschall hier für den Einzelfall beschreibt, avanciert im <perspektivierten Raum> zu einem erzählerischen Muster, das – so die These – charakteristisch für Leans Filme ist.

Wie bereits in der Moscheeruine wird auch hier der filmische Zoom im Kontext einer unwirklichen Raumwahrnehmung funktionalisiert (Abb. 81–83). Er «animiert» den Raum zu einer gestaltlosen und unheimlichen Wirkungsinstanz, die nicht nur immer eindrücklicher, sondern vor allem auch zunehmend bedrohlich wirkt. Im Gegensatz zur Moscheeruine jedoch wird diese zunehmend bedrohliche Atmosphäre hier nicht aufgelöst. Unter dem verstörenden Eindruck der Fremdbeobachtung reagiert Adela schließlich mit körperlichen Stresssymptomen. Hektische Bewegungen, Hypersensualismus, Schweißausbruch, Atemnot – Anzeichen, die dem Krankheitsbild der Klaustrophobie entlehnt sind und eine Raumillusion beschreiben, bei der die Wahrnehmung eines Raumes das krankhafte Gefühl der Beklemmung auslöst.⁶⁴

Die Raumsemantik der Tempelruine lässt sich unter diesen Aspekten folglich als ein Set unterschiedlichster Grenzverwischungen beschreiben, motivisch, semiotisch sowie ontologisch. Sei es die Grenze zwischen «bekannt» und «vertraut», zwischen «Kultur» und «Natur», «Mann» und «Frau», Eigenperspektive und Fremdperspektive, Realität und Wahn – Grenzverwischungen, die Adela schließlich zur panischen Flucht veranlassen. Die Tempelruine codiert mit ihrer Architektur also nicht nur einen Ort des materiellen Verfalls, sondern auch den Verlust vertrauter Bezugsparameter und den Beginn einer Wahrnehmungsstörung. Im Bewusstseinszustand



81 A PASSAGE TO INDIA: Raum-Eindruck I
(Ch.4, 00:48:43)



82 A PASSAGE TO INDIA: Raum-Eindruck II
(Ch.4, 00:48:51)



83 A PASSAGE TO INDIA: Raum-Eindruck III
(Ch.4, 00:49:02)

64 Aus dem exotisch-geheimnisvollen Schauplatz wird so eine verstörend-bedrohliche Gefahrenzone. Verantwortlich dafür ist nicht nur die sich sukzessiv erhöhende Schnittfrequenz (zur Ermittlung von Schnittfrequenzen siehe Gräf et al. 2017: 149 ff.), sondern vor allem auch die psychodelisch-verzerrte Musik der Extradiegese, die mehr und mehr Züge einer atonalen Geräuschkulisse annimmt: «Even as every image in the sequence both frightens and fascinates Adela, every sound, both music and the noises of nature, externalizes her turbulent state of mind.» (Silver/Ursini 1992: 213) So wie Adela die Tempelruine immer deutlicher als eine unübersichtliche und bedrohliche Kulisse wahrnimmt, eskaliert auch musikalisch die Polyphonie im akustischen Chaos. Siehe zur Funktion von «Atonalität» Maas/Schudack 1994: 63 ff.

der Wahnvorstellung werden Grenzen unscharf, geraten Grundpfeiler in Schiefelage, architektonisch wie metaphorisch.⁶⁵

Unter dem Deutungsaspekt des sog. <perspektivierten Raumes> repräsentiert die Tempelruine einen metaphorischen Raum, der Außen- wie Innenraum zugleich beschreibt. Der leblose und durchdringende <Blick> der Statuen hat dabei eine semiotische Doppelfunktion. Er versinnbildlicht Fremdbetrachtung und Selbstbetrachtung, Projektion und Projektionsfläche. Was sich in der Architektur des Filmbildes und der Montagelogik niederschlägt, ist also die Raumwahrnehmung jener Figur, unter deren Logik der Schauplatz soeben mit <Bedeutung> gefüllt wird. Wie ein «metaphysical mirror»⁶⁶ wirft der topografische Raum dieser Figur ihr Spiegelbild zurück, entwickelt unter ihrer Wahrnehmung anthropomorphe Züge und avanciert damit zu einem verstörenden Resonanzraum.

Die Episode der Tempelruine stellt eine der meist besprochenen Narrative aus *A PASSAGE TO INDIA* dar und wird von der Forschung vor allem dort genauer in den Blick genommen, wo sie als eine Form der Selbstbegegnung und als «the product of her [sc. Adela's] own sexual fantasy»⁶⁷ gedeutet wird. Einen gedanklichen Schritt weiter geht Marschall mit ihren Überlegungen zur <Narrativierung der Spiegelfigur>, die besonders am Schauplatz der Tempelruine prominent verhandelt werde und letztendlich zu einer Identitätsstörung der Protagonistin führe. In der Spiegelfigur des «skulpturalen Echos»⁶⁸ gelange eine kulturelle Fehlinterpretation zum Abbild, bei der Adela aus der Perspektive des eigenen Sozialisationshintergrundes die Ikonografie des Schauplatzes schlichtweg missverstehe und ihr eine erotische Bedeutungsdimension zuweise, die in der Form nicht intendiert sei⁶⁹ – eine Deutung, die aus mehreren Gründen interessant und auch für die Raumsemantik des Schauplat-

65 In Anlehnung an Böhme (1989) verliert hier die <Ruine> ihre Bedeutung der <Lebensstätte>, in der sich im Anblick der omnipräsenten Vergänglichkeit das Gefühl von tiefstem Frieden niederschlägt. Dieser auf Simmel zurückgehenden kultursemantischen Interpretation der <Ruine> wird ein Bild gegenübergestellt, in dem die Ruine Dissonanzen und psychosomatische Störungen provoziert, die schlussendlich im Identitätsverlust münden, vgl. Böhme 1989: 288f. Mit Blick auf Hennigfelds Typologie der <Ruine> entscheidet sich der Text für eine Interpretation, in der die Architektur der <Ruine> ein Spannungsfeld erzeugt, dessen einzelne Komponenten nicht mehr konstruktiv zusammengesetzt werden können. Aus Vielfalt wird Dissonanz, aus Vielstimmigkeit verstörender Lärm, siehe Hennigfeld 2008: 146ff.

66 Williams 2014: 229. Unter dem Fokus einer kultursemantischen Interpretation, in der die Augen oft auch als der <Spiegel der Seele> bezeichnet werden, klingt hier eine weitere Variante zum bereits thematisierten Spiegel-Motiv an. Die leblosen Augen der Statuen, die selbst keine Seele haben, werfen das Spiegelbild desjenigen zurück, der als beseeltes Subjekt in sie blickt.

67 Phillips 2006: 430.

68 Marschall 2008: 94.

69 Vgl. ibd.: 92f. Treffend beschreibt sie dieses Phänomen mit einer «Blindheit für das Zeichenrepertoire der anderen Kultur» (ibd.: 91) und stellt vor allem die Episode der Tempelruine in den Deutungszusammenhang einer «chiffrierten Selbstbegegnung im Spiegel der exotischen Fremde» (ibd.). Ein weiteres Argument, das Marschall für ihre These der Fehlinterpretation kultureller Zeichen anführt, bezieht sich auf das Motiv des Schwitzens. Als körperliche Reaktion auf einen

zes, wie sie aus der obigen Analyse hervorgegangen ist, gewinnbringend ist. Die motivischen wie ikonografischen Elemente der Tempelruine sind sprachliche Zeichen eines bestimmten Kultursystems. Gerät die Wahrnehmung des Schauplatzes jedoch in den Kontext des Subjektiven (perspektivierter Raum), verschieben sich auch die Verweisorte seiner sprachlichen Zeichen. Die subjektive Wahrnehmung der Tempelruine führt also dazu, dass sprachliche Zeichen einem anderen Bedeutungskontext unterstellt werden. Diese Bedeutung wiederum konfrontiert denjenigen, von dem sie erzeugt wird, mit seinem eigenen Wahrnehmungshorizont. Unter diesen Gesichtspunkten steht die Spiegelfigur im Kontext einer fehlerhaften Kulturinterpretation, die – in Anlehnung an Marshall – auch die Tempelruine als einen raumsemantischen Projektionsraum ausweist, dessen ikonografische Zeichen für Adela deshalb so bedrohlich wirken, weil sie durch die Brille einer anderen Kultursozialisation (fehl)interpretiert werden.

Ein auf den ersten Blick vielleicht trivialer, wenngleich nicht unbedeutender Unterschied zu Mrs. Moores Ausflug zur Moscheeruinne fällt überdies der Tatsache zu, dass Adelas Ausflug in die Tempelruinen bei Tag stattfindet. Was in der Nacht ein Ort der nicht nur körperlichen, sondern auch geistigen Befreiung war, ist hier unter dem gleißend hellen Licht und der tropischen Hitze des Tages ein Ort der traumatischen Beklemmung. Dabei fällt der körperlichen Reaktion des Schwitzens, das bereits mehrfach als Reaktion auf Hitze und Unwohlsein verhandelt wurde, eine besondere Funktion zu. Ihm liegt eine Strukturformel zugrunde, bei der ein <Stoff>, der sich im körperlichen Normalzustand eigentlich <innen> befindet, plötzlich nach außen tritt. Strukturell betrachtet beschreibt das Schwitzen folglich einen Vorgang, der sich auch in raumsemantischer Hinsicht mit Adelas Besuch der Tempelruine beobachten lässt und im sog. <perspektivierten Raum> seine Entsprechung findet. So wie bei Erregung oder Anstrengung Schweiß nach außen tritt, kommt auch in der Architektur der Tempelruine ein Konzept zum Ausdruck, das eigentlich in der Figur, die diesen Raum betritt, selbst angelegt ist. Das, was Adela in den metaphorischen Teilraum <Indien> hineinprojiziert, ist ihre persönliche Fantasie ungelebter Identitäten und Rollen. Hinter der Strukturformel des Schwitzens verbirgt sich folglich ein alteritäres Grenzkonzept, bei dem die topologischen Felder <innen> und <außen> keine trennscharfen Einheiten bilden.⁷⁰

unpassenden Kleidungsstil verdeutliche das Schwitzen eine kultursemantische Schiefelage, die schließlich zu Kommunikationsproblemen führe.

70 Der konkrete Auslöser für ihre Flucht ist nicht eindeutig. Vielleicht sind es die Affen, die plötzlich an den Ruinenmauern erscheinen, lautstark und aggressiv ihr Revier verteidigen und Adela gefährlich nahe kommen. Bemerkenswert ist jedoch die Schnittmontage, mit der Adelas Flucht erzählt wird. Obwohl sich Adela kein einziges Mal mehr zur Tempelruine umwendet, wirft die Kamera noch einen letzten Blick zurück. Mit dem Close Up von einer Statue, deren leblose Augen frontal und eindringlich in die Kamera blicken, wird eine gedankliche Verbindung zwischen den Ursachen für Adelas panikartige Flucht und einer sinnbildlichen Fremdbetrachtung hergestellt:

Mit Blick auf diese raumsemantischen Strukturen kann die Episode der Tempelruine schließlich als eine ‹Perspektivierung› und ‹Radikalisierung› unterschiedlichster Grenzverwischungen betrachtet werden. Im Vergleich zu Mrs. Moores Ausflug steht Adelas Besuch der Tempelruine im Kontext einer subjektiven und wahnhaften Raumwahrnehmung, hinter der die Strukturformel der Grenzverschiebung Züge des Bedrohlichen und Unheimlichen annimmt: ‹Der zauberhafte Ort verwandelt sich unversehens von einem ‹locus amoenus› in einen ‹locus terribilis›, in eine Gefahrenzone.›⁷¹ Mit der filmischen Animation des Schauplatzes werden Paranoia und Klaustrophobie in die Gestaltungslogik des Filmbildes übertragen, das unter diesen Gesichtspunkten als ein ‹perspektivierter Raum› das architektonisch-filmische Abbild einer aktantengebundenen Wahrnehmung beschreibt. ‹India forces one to come face to face with oneself. It can be rather disturbing.› (Ch.4, 00:52:01) – ein Kommentar von Mrs. Moore, der wie eine mottohafte Überschrift die Raumwahrnehmung der Tempelruine als das Produkt einer Selbstprojektion ausweist. Die Semantik des metaphorischen Teilraumes ‹Indien›, wie sie in der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes angelegt ist, wird plötzlich inkohärent. Ihm haften Elemente des Bekannten und Unbekannten zugleich an, des Romantischen und Bedrohlichen, des Eigenen und Fremden. Was bereits in der ambivalenten Semantik des Ganges angeklungen ist (‹terrible – wonderful›), avanciert hier zur Inkohärenz eines ganzen semantischen Feldes.⁷²

Mit Blick auf den Fortgang der Erzählung erzeugt die Episode der Tempelruine ein nicht nur inhaltliches, sondern vor allem auch strukturelles Störpotenzial, infolgedessen die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes grundsätzlich in Frage gestellt werden muss. Mit Adelas Bedürfnis, wieder in alte Normstrukturen und Verhaltensmuster zurückzukehren, drückt sich also nicht nur ihre situative Verunsicherung, sondern auch eine strukturelle Irritation aus: ‹I want to take back what I said at the polo. Oh, Ronny ... I'm such a fool!› (Ch.4, 00:50:56) Hinter dem Versuch, Geschehenes wieder rückgängig zu machen, verbirgt sich die Infragestellung textlicher Semioseprozesse. ‹I don't feel a bit excited. Well, nothing's really changed,

eine Verbindung, unter der die Affen zwar den konkreten Auslöser zur Flucht bilden, die wahren Gründe jedoch – so suggeriert jedenfalls die Montage – liegen woanders.

71 Marschall 2008: 95. Zu vergleichbaren Beobachtungen gelangt auch Levine 1986: 143.

72 Die ‹ambivalente Semantik der Tropen› ist ein Motiv, das besonders häufig in kolonialen Raumdiskursen aufgerufen werde und dort die Tropen als einen Ort der unterschwelligen Bedrohung ausweise. Seine faszinierende und romantische Postkartenoptik bestehe lediglich an der Oberfläche, darunter hingegen schlummere Gefahr. Diese Gefahr bestehe vor allem in einem traumatischen Wahrnehmungsverlust, vgl. Neumann 2009: 128. Auch Adelas körperliches Erscheinungsbild bei ihrer Rückkehr zeugt von einer solchen traumatischen Begegnung. Verschwitzt, zerzaust und verweint flüchtet sie unter das schutzbietende Vordach des Bungalows. Gesten der Verunsicherung (Nesteln in den Haaren und im Gesicht) und der körperlichen Selbstvergewisserung (legt die Hände auf die bebende Brust) zeugen von einem erschütternden Erlebnis, unter dem die ‹Tropen› – in Anlehnung an Neumann – zu einem ambivalenten Raummotiv avancieren.

has it? I feel perfectly ordinary.» (Ch.4, 00:51:23) – eine Selbstauskunft, deren Kontext jedoch deutlich macht, dass Gegenteiliges der Fall ist. Nervöse Übersprungshandlungen, ein skeptischer Blick in den Spiegel, sprachliche Unsicherheitsmarker («has it» oder «I suppose so» (Ch.4, 00:51:36)) – Anzeichen für die Störung einer Ordnung, die aus der Inkohärenz semantischer Felder resultiert. Was auf der einen Seite mystisch und spirituell ist, führt auf der anderen Seite zu Verunsicherung und Irritation, ist gefährlich und anziehend zugleich.

Ein weiteres Argument dafür, dass sich mit Adelas verstörenden Erlebnissen in der Tempelruine die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes verändert hat und seine semantischen Felder inkohärent geworden sind, liefert die nachfolgende Kontextualisierung der Tageszeiten.⁷³ Als Adela am Abend ihres ungeplanten Ausfluges allein in ihrem Bett liegt und nicht in den Schlaf finden kann, schaut sie verträumt zum halb geöffneten Fenster ihres Schlafzimmers. Am zarten Stoff der transparenten Gardinenvorhänge spielt eine laue Nachtbrise und Adela nestelt sinnlich an ihren Haaren, während sie sich gedanklich an jenen Ort begibt, der für sie bei Tag noch verstörend und bedrohlich war. Die Assoziationsmontage zwischen dem Close Up ihres nachdenklich verträumten Gesichtsausdruckes und der Halbtotalen einer Statue in der Tempelruine legt zunächst den Eindruck nahe, es handle sich hierbei um eine Erinnerung. Auch Silver und Ursini folgen dieser Interpretation, wenn sie in diesem Zusammenhang von «her [sc. Adela's] flashbacks»⁷⁴ sprechen. Die Beobachtung jedoch, dass diese filmischen «Erinnerungsbilder» der Tempelruine in die Nacht verortet werden, lässt Zweifel an diesem ersten Eindruck aufkommen. Weil die Bilder von der Tempelruine in einer anderen Tageszeit kontextualisiert werden, müssen sie als das Produkt eines mentalen Verarbeitungsprozesses gedeutet werden, der verstörende Elemente der Erinnerung kurzerhand ausblendet und durch andere ersetzt. Wo der Tag und seine schwüle Hitze dem Schauplatz der Tempelruine noch eine bedrohliche Atmosphäre verliehen, formuliert die Nacht ein Setting, in dem Bedrohliches mystifiziert und Verstörendes romantisiert wird. Ein nachdenklicher Gesichtsausdruck, eine tiefe und gleichmäßige Atmung und schließlich das rekelnde Aufdecken der Bettdecke – körperliche Anzeichen einer entspannten

73 Ein Blick in die Forschung zeigt: In *A PASSAGE TO INDIA* wird den Tageszeiten keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ebenso ungeklärt bleibt daher auch ihre erzählerische Funktion – ein Desiderat, wie sich hier zeigt. Lediglich einzelne Motive, die im Kontext von unterschiedlichen Tageszeiten von der Erzählung thematisiert werden, werden randseitig besprochen, beispielsweise der Mond (siehe Silver/Ursini 1992: 214f.) oder das Motiv des Schwitzens in Folge eines unangemessenen Kleidungsstils (siehe Marschall 2008: 95f.). Dass beide Konstituenten jedoch im Zusammenhang eines semantischen und narrativen Komplexes betrachtet werden können, bleibt unbeleuchtet. Einzig und allein Williams merkt an, dass der Wechsel zwischen «Tag» und «Nacht» eine zentrale Rolle bei der Wahrnehmung der Figuren spielt, vgl. Williams 2014: 229ff. Eine systematische Analyse der Tageszeiten bleibt aber auch hier aus.

74 Silver/Ursini 1992: 217. Zu vergleichbaren Überlegungen gelangt auch Levine (vgl. 1986: 149). Williams ist allerdings die Einzige, die erkennt, dass es sich nicht um eine «einfache» Erinnerung handeln kann, vgl. Williams 2014: 229.

und zufriedenen Grundstimmung, in der Adela ihre Erlebnisse in der Tempelruine bei Tage offenbar verdrängt hat.⁷⁵

Mit diesen Beobachtungen avanciert die Nacht also zu einem Setting, das nicht nur mystisch und geheimnisvoll ist, sondern auch die Gefahr zur Verzerrung und Verfälschung birgt. Im schemenhaften Halbdunkeln der Nacht erscheinen Schauplätze gefahrenloser als bei Tageslicht; Grenzverwischungen, die in der Hitze der Tagessonne verstörend und bedrohlich sind, werden in der Nacht mit Attributen des Träumerischen und Leidenschaftlichen verbunden; und als sich Adela nachts an ihren Ausflug am Tag zurückerinnert, hat dieser sein Störpotenzial vermeintlich verloren.

Mit Blick auf die Bedeutung der <Tageszeiten> in A PASSAGE TO INDIA kann diese Szene also als eine Schlüsselszene verstanden werden. Was im Kontext des alteritären Raumkonzeptes mit <Indien> in Verbindung steht und durch die Nacht, respektive ihre Atmosphäre des Mystischen und Träumerischen repräsentiert wird, wird hier dem Modus des Irrealen und Träumerischen verschrieben. Das Setting der Nacht verschleiert das wahre Wesen der Dinge und im diffusen Licht des Mondes lässt es sie gefahrenloser wirken, als sie sind. In der Atmosphäre des Träumerischen liegt unweigerlich auch die Gefahr der Wirklichkeitsverzerrung – ein raumsemantischer Befund, der im Motiv des <Hitzegewitters> an die Oberfläche der Textwelt tritt. Wie bereits von Ronny beim Abendessen prophezeit («It always happens before the hot weather, generally with dust and thunder.» (Ch.4, 00:44:15)), bricht nach der Hitze am Tag in der Nacht ein heftiges Gewitter aus, das von Sturm und Starkregen begleitet wird. Reduziert man dieses Wetterphänomen auf die ihm zugrunde liegende Strukturformel, kann das Gewitter als eine plötzliche Entladung angestauter Energien verstanden werden, die während der schwülen Hitze des Tages nicht entweichen konnten und sich nun blitzartig entladen – eine Gedankenfigur, die vor allem auch in raumsemantischer Hinsicht bedeutungstragend ist und – verkürzt gesprochen – die Umwälzung topologischer Ordnung beschreibt. Denn ebenso wie der Wind Bäume und Büsche zu Boden drückt, die Fenster ins Rauminnere von Adelas Schlafzimmer schlägt und Erdmassen ins Rutschen geraten, geraten auch im übertragenen Sinne elementare Bestandteile des alteritären Raumkonzeptes ins Wanken. Im Prozess der topologischen Umwälzung liegt folglich ein metaphorischer Mehrwert: Das, was oben war, ist nun unten, und umgekehrt; das, was außen war,

75 In Anlehnung an Metz' Typologie zu «autonomen Einstellungen» handelt es sich bei den <Bildern> von der Tempelruine um sog. «subjektive Einfügungen» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 115), die mehr oder minder losgelöst von ihren Umgebungseinstellungen sind, d. h. nicht in einen sequenziellen Zusammenhang gestellt werden können – ein Argument dafür, dass es sich hier nicht um eine <einfache Erinnerung> handelt. Das, was der Zuschauer hier auf der Leinwand sieht, sind also keine «Erinnerungsbilder», sondern – in Anlehnung an Deleuze – sog. «Kristallbilder». Im <Kristallbild> verschwimmen «aktuelle und virtuelle Bilder» (ibid.: 289). Das Gesehene erhält infolgedessen einen unsicheren ontologischen Status. Es ist weder Erinnerung noch Gegenwart, weder Traum noch Realität.

ist nun innen. Die topologische Ordnung des Tages verkehrt sich in der Nacht ins Gegenteil, sodass auch im übertragenen Sinne mit dem Setting der Nacht eine Ordnung in Verbindung steht, die unwirklich und instabil ist.⁷⁶

Ein zusammenfassender Blick auf die Episode vom Tempelbesuch also zeigt: Die zweite Grenzverschiebung steht im Kontext einer Radikalisierung. Die Tempelruine repräsentiert dabei einen Ort, an dem Attribute und Motive des Transitorischen plötzlich bedrohliche Gestalt annehmen. Im Gegensatz zur ersten Grenzverschiebung, die eine Verschiebung semantischer Merkmalsbündel auf der Skala <unbekannt – bekannt> zur Folge hatte, werden hier semantische Felder plötzlich uneindeutig und inkohärent. Der metaphorische Teilraum <Indien> ist mit Adelas Ausflug nicht vertrauter, sondern im Gegenteil fremder und verstörender geworden, wohingegen die ursprüngliche Abneigung gegenüber den Bezügen ihres soziodemografischen Heimattraumes neu hinterfragt werden muss («I feel perfectly ordinary.»). Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ist nunmehr zweifelhaft und instabil, so wie auch den Elementen der diegetischen Welt, die mit dieser Ordnung in Verbindung stehen, die Gefahr innewohnt, erschüttert zu werden. Was sich im Hitzegewitter motivisch niederschlägt, ist die potenzielle <Einsturzgefahr> der alteritären Ordnung, die mit der zweiten Grenzverschiebung nunmehr im Verdacht steht, unwirklich und unbeständig zu sein. Was nachts oben liegt, läuft Gefahr, sich bei Tage nach unten zu verkehren; was nachts mystisch und romantisch wirkt, droht am Tag, zudringlich und bedrohlich zu werden.

5.3.4 Die dritte Grenzverschiebung: Alterität als Stör- und Trugbild

5.3.4.1 Die Zugfahrt zu den Marabar Hills

Mit der zweiten Grenzverschiebung haftet der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes der ontologische Status des Irrealen und Träumerischen an, so wie auch die Idee der Grenzverschiebung und Grenzverwischung in den Kontext einer bedrohlichen und verstörenden Raumerfahrung gerückt wird – eine Beobachtung, die auch Marschall unter dem Schlagwort der «Ambivalenz»⁷⁷ zusammenfasst. In diesem

76 Auch das Gewitter ist ein Motiv, das Lean in vergleichbarer Funktion bereits in einem anderen Film verwendet hat. In *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* deutet sich mit dem Gewitter eine topologische Strukturveränderung an, bei der sich auch Bedeutungen verschieben und Machtverhältnisse ändern – eine Gedankenfigur, die auch in *A PASSAGE TO INDIA* noch einmal an späterer Stelle wichtig für die Erzählung wird, als Adela ihre Zeugenaussage vor Gericht revidiert und die Welt anschließend im Chaos versinkt. In all diesen Fällen haftet dem Gewitter ein raumsemantisches Bedeutungspotenzial an: Im Gewitter entladen sich Spannungen, Ordnungsmuster werden getilgt, die Welt wird neu strukturiert.

77 Marschall 2008: 93. Mit dem Begriff «Tiefe» impliziert Marschall unausgesprochen eine Strukturebene, die sich – bildlich gesehen – unterhalb der Textoberfläche befindet. Eine struktural-semiotische Analyse knüpft genau hier an und fragt weiter nach den invarianten Bausteinen, die der Erzählung in ihrer Tiefe zugrunde liegen. Bei Marschall jedoch bleibt es bei solchen Formulierun-

Zusammenhang übernehmen die Tageszeiten eine besondere raumsemantische Funktion. Sie teilen die diegetische Welt in zwei Bereiche, die sich nicht nur atmosphärisch kontrastiv gegenüberstehen, sondern in denen auch der metaphorische Raum «Indien» von den Figuren jeweils unterschiedlich wahrgenommen wird. Was im schemenhaften Halbdunkel der Nacht mystisch und romantisch wirkt, birgt am Tag die Gefahr, förmlich zudringlich zu werden – eine Beobachtung, die auch für die dritte Grenzverschiebung, den Ausflug zu den Marabar Hills bereits in seinem Vorfeld bedeutend ist.

Grundsätzlich lässt sich der Ausflug zu den Marabar Hills als ein dramaturgischer Höhepunkt deuten, der sich erzählerisch bereits seit längerem anbahnt und Gegenstand einer nicht nur inhaltlichen, sondern auch symbolischen Meinungsverschiedenheit ist. An seiner Durchführung entzündet sich ein Konflikt, der für die Raumstruktur der Textwelt ein symbolischer Konflikt ist, bei dem die Ordnung des alienen Raumkonzeptes der Ordnung des alteritären unvereinbar und kompromisslos gegenübersteht.

Die Beobachtung allerdings, dass gleich zu Beginn des Ausfluges das Konzept der alteritären Grenze konterkariert wird, stellt auch generell die dritte Grenzverschiebung in den Kontext einer strukturellen Irritation. Programmatisch für diese Irritation ist die Tatsache, dass Mr. Fielding den Ausflug zu den Marabar Hills, obwohl er sein Beisein versprochen hat, nicht begleiten kann. Das deutlich markierte Schließen der Bahnschranke hat dabei eine metaphorische Bedeutung für die Ordnung der Textwelt. Als Adela und Mrs. Moore am frühen Morgen am Bahnsteig eintreffen, ist das Gepäck bereits vorbereitet und ihre Abreise findet wie geplant und pünktlich statt. Als Fielding und Godbole an den Bahngleisen ankommen, sind sie zu spät und die Bahnschranken schließen sich, noch bevor sie den Zug erreicht haben (Abb. 84). Was bereits durch die filmische Aufmachung dieser Szene nahegelegt wird: Hier handelt es sich nicht nur um eine physische, sondern vor allem auch eine symbolische Grenzziehung: «You saw the gates shut against us? [...] Extremely inauspicious, Mr. Fielding.» (Ch.5, 01:05:39) Mit dem Schließen der Bahnschranken steht eine Raumarchitektur in Verbindung, die den Raum, den Adela und Mrs. Moore mit ihrem Ausflug im Begriff sind zu erkunden, plötzlich zu einen hermetisch geschlossenen Bereich macht. Und weiter: das Abenteuer des Picknicks bei den Marabar Hills in den Kontext einer unheilvollen Prophezeiung stellt. Mit Blick auf diese Konnotation liegt der Denkfigur der «Raumschließung» eine doppelte Bedeutung zugrunde: Zum einen werden die Figuren von außen daran gehindert, den Bereich, der hinter den Bahnschranken liegt, zu betreten (Fielding und Godbole); zum anderen können aber auch Figuren, die sich «innen» befinden, selbigen Bereich nicht mehr verlassen. Der Idee von Grenzverwischung und Grenzverschiebung, die

gen, die lediglich erahnen lassen, dass hinter dem episodenhaften Aufbau der Erzählung Muster liegen, die Auskunft über die Struktur der Erzählung und ihren Konflikt geben können.

84 A PASSAGE TO INDIA:
Bahnschranken schließen
(Ch.5, 01:04:39)



mit dem Ausflug zu den Marabar Hills eigentlich in Verbindung steht, wird hier eine Strukturformel entgegengestellt, die vielmehr dem Kontext von Grenzziehung und Grenzverfestigung entstammt.

Vor allem auch mit Blick auf die bereits mehrfach thematisierte Bedeutung der Tageszeiten hat diese Beobachtung eine besondere Tragweite. Wo den Figuren auf der einen Seite sinnbildlich die Möglichkeit verwehrt wird, den Raum, den sie gerade betreten haben, wieder zu verlassen, sind sie auf der anderen Seite dem unaufhaltsamen Fortschreiten der Zeit ausgeliefert. Dieses Fortschreiten wiederum korreliert mit jener Tageszeiten-Semantik, die in der Erzählung bereits mehrfach von Bedeutung war. Die Gewissheit, dass der Morgen bald in die frühen Tagesstunden übergehen wird und diese wiederum in den Mittag, stellt nicht nur die tatsächliche Veränderung der Tageszeit in Aussicht; im übertragenen Sinne prophezeit sie auch die Veränderung jener Raumsemantik, die <Indien> zu einem Ort der Gegensätze und Widersprüche macht. Was sich bereits am Horizont als Morgengrauen ankündigt, droht die Veränderung des metaphorischen Raumes <Indien> an, der sich bei Nacht noch mystisch und geheimnisvoll präsentiert, bei Tag jedoch bedrohlich und förmlich zudringlich wird.⁷⁸

Hinter dem sinnbildlichen Schließen der Bahnschranke verbirgt sich folglich eine Gedankenfigur, in der sich die Architektur des metaphorischen Raumes <Indien> in die assoziative Nähe zum Gefängnis begibt.⁷⁹ Wo der Raum <stillgelegt> ist, schreitet die Zeit hingegen unaufhaltsam fort – eine Situation, auf die auch die Figuren mit Sorge reagieren. Nicht nur Adela zeigt deutliche Verunsicherung («Where's Mr. Fiel-

- 78 Mit diesem Befund zeigt sich die wechselseitige Beziehung zwischen <Raum> und <Zeit>, die beispielsweise auch Bachtin in seinem <Chronotopos-Modell> angelegt hat. Die Bedeutung eines Raumes speist sich nach Bachtin aus seinem Verhältnis zur erzählten Zeit und seiner potenziellen Veränderbarkeit. Umgekehrt sedimentiert sich aber auch die erzählte Zeit in räumlichen Strukturen, wird in ihnen quasi sichtbar.
- 79 Nicht zufällig erinnern diese Beobachtungen an Godboles prophetischen Kommentar, mit dem er einige Sequenzen zuvor die Marabar Caves beschrieben hat: «There's an entrance that you enter and through this entrance, manmade, there is a circular chamber.» (Ch.3, 00:37:58).

ding?» (Ch.5, 01:04:27)), sondern auch Dr. Aziz wirkt bei dem Gedanken, dass Mr. Fielding das Picknick nicht wird begleiten können, panisch und orientierungslos: «Mr. Fielding, Mr. Fielding! You have destroyed me!» (Ch.5, 01:05:01) und «Mrs. Moore, our expedition is a ruin!» (Ch.01:05:19) Mit diesen Beobachtungen reiht sich die dritte Grenzverschiebung in einen Prozess der sukzessiven Irritation und Destabilisierung ein. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes und vor allem sein Grenzkonzept nehmen immer deutlicher Züge einer unwirklichen Konstruktion an, die mit der Realität der diegetischen Welt nicht zu vereinbaren ist.

Im Zeichen dieser These ist schließlich auch die Fahrt zu den Marabar Hills zu deuten. Bereits auf dem Bahnsteig entpuppt sich das Vorhaben als ein groteskes Schauspiel, das den Vorsatz einer wahrhaftigen und echten Grenzverschiebung (<real India>) beinahe lächerlich karikiert. Das, was Adela und Mrs. Moore mit dem Ausflug in die Marabar Caves geboten wird, ist die Adaption einer touristischen Erwartungshaltung, in der <Indien> als ein klischeehaft exotischer Expeditionsraum inszeniert wird. Nicht nur der vollkommen unverhältnismäßige Verpflegungsaufwand, sondern vor allem auch die Form der Verpflegung selbst (Tee, Kuchen, Sherry etc.) sind das Resultat einer antizipierten Erwartungshaltung, die geprägt ist von Klischees und Vorurteilen. Begonnen bei der circensischen Vorführung von Elefanten, bis hin zum Transport ganzer Einrichtungskonvolute samt Teppichen und Mobiliar – der Ausflug zu den Marabar Hills wirkt nicht nur in höchstem Maße künstlich und inszeniert, sondern demaskiert im übertragenen Sinne auch den metaphorischen Raum <Indien> als eine kulturelle Chiffre, in der sich weniger das wirkliche Indien zeigt, als vielmehr die Erwartungen eines westlichen Europas.⁸⁰

Der Besuch der Marabar Caves wird so zu einem unechten Schauspiel. Die Ordnung, die er vorgibt, wirkt dabei nicht nur in höchstem Maße maniert, sondern bedient darüber hinaus eben jene antizipierte Erwartungshaltung, die Dr. Aziz dem Publikum, für das dieses Schauspiel inszeniert wird, unausgesprochen unterstellt. Auf groteske Weise vermischen sich hier Selbstbild und Fremdbild, Eigensetzung und Fremdsetzung und erzeugen eine Gemengelage aus klischeehaften und stereotypen Kulturpraktiken. Der ontologische Anspruch des alteritären Raumkonzeptes (<real India>) gerät unter dieser Perspektive zu einem naiven Irrglauben, bei dem die Figuren nach dem Muster einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung mit ihrem eigenen Spiegelbild konfrontiert werden – ein Eindruck, den auch Adela und Mrs. Moore immer deutlicher gewinnen. Ungläubige Blicke und irritierte Nachfragen

80 Besonders deutlich wird der künstliche Charakter des Ausfluges auf der Zugfahrt. Kurz nachdem Adela und Mrs. Moore ihr Abteil aufgesucht haben, werden sie mit einem stereotypen <English breakfast> verköstigt – ein Service, für den die Räumlichkeiten des Zugabteils ganz und gar nicht ausgelegt sind. Während Adela und Mrs. Moore ihre Teller, von denen sie essen, in Ermangelung eines Tisches auf ihren Schößen ablegen müssen, bemerken sie entsetzt, dass ihr Tee über einer sichtlich verunreinigten Toilettenschüssel aufgegossen wird: «Rather a strange place to do the cooking.» (Ch.5, 01:06:21).



85 A PASSAGE TO INDIA: <Indien> als Gefahrenzone (Ch.5, 01:06:54)

zeugen von Verunsicherung und Zweifel, unter denen ihr zunächst erwartungsvoll ersehnter Ausflug zu den Marabar Hills mehr und mehr Züge eines irrwitzigen Spektakels annimmt.⁸¹

Aus dieser Perspektive lässt sich schließlich auch die filmische Gestaltung der Zugfahrt als ein sukzessiver Verlust vertrauter Bezugspunkte verstehen, die nicht nur auf inhaltlicher Ebene Adela und Mrs. Moore mit der Artifizialität ihres Weltbildes konfrontieren, sondern auch in semiotischer Hinsicht auf der Bildebene als Verlust räumlicher Orientierung zu deuten sind. Mit zunehmender Höhe verliert die Topografie immer mehr an Klarheit und Struktur – ein gestalterischer Kontrast, nicht nur zur Architektur in Chandrapore, sondern auch zur filmischen Darstellung des indischen Naturraums, wie sie bislang vorherrschend war. Als sich Adela aus dem Fenster ihres Abteils lehnt, schaut sie hinunter in eine wilde und schroffe Berglandschaft, in der Wasserfälle sich den Weg ins Tal bahnen und tiefe Schluchten mit kantigen und unwegsamen Felsformationen den Aufstieg in eine Sphäre kennzeichnen, die nicht nur gefährlich, sondern auch unübersichtlich und ungeordnet wirkt (Abb. 85). Wo sich bislang die filmische Darstellung der Natur noch durch vergleichsweise große Brennweiten und weite Landschaften auszeichnete, verkehrt sich dieser Raumeindruck mit der Etablierung der vertikalen Achse in eine vergleichsweise unstrukturierte Regellosigkeit – eine Beobachtung, die im übertra-

81 In Anbetracht des unverhältnismäßigen Aufwandes, der für die Durchführung des Picknicks offensichtlich getrieben wurde, sind Adela und Mrs. Moore entsetzt, verunsichert und beschämt zugleich: «This isn't all for us!» (Ch.5, 01:03:22) oder «What's that for?» (Ch.5, 01:04:10). Der Ausflug wird zu einem künstlichen Spektakel, das auch Mrs. Moore und Adela immer deutlicher als solches wahrnehmen.

genen Sinne auch auf die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes zutrifft. So wie die Natur immer mehr Züge eines gefährlichen und unübersichtlichen Schauplatzes annimmt, gerät auch das Konzept von der Grenze als Moment des Übergangs in den Bedeutungszusammenhang der lebensbedrohlichen Waghalsigkeit. Als Adela beim Blick aus dem Fenster ihres Zugabteils bemerkt, dass sich Dr. Aziz bei voller Zugfahrt an den Außenwänden des Waggons entlanghangelt, gerät sie entsetzt und schockiert über diesen Anblick in Panik: «But please, go in!» (Ch.5, 01:07:40) Was sie damals auf der Zugfahrt nach Chandrapore noch in Schwärmerei versetzt hat, stellt sich ihr hier als ein lebensgefährliches Spiel dar («Don't worry, Mrs. Queded! Look, I am Douglas Fairbanks!» (Ch.5, 01:07:47)), bei dem die Natur außerhalb ihres Zugabteils anstatt romantisch und idyllisch plötzlich gefährlich erscheint.

Wie grundsätzlich die dritte Grenzverschiebung im Kontext von Irritation und Verunsicherung steht, erzeugt also auch die Topografie der Textwelt für den Zuschauer hier das Gefühl der räumlichen Orientierungslosigkeit. Mit Adelas Aufforderung «please, go in» drückt sich die Verunsicherung der alteritären Grenzvorstellung aus. Die Grenze zwischen einem topologischen «Innen» und einem topologischen «Außen» ist nicht mehr faszinierend und anziehend, sondern gefährlich und verstörend. Je höher Adela und Mrs. Moore die Zugfahrt zur Berganhöhe der Marabar Hills führt, desto deutlicher steht ihr Ausflug im Kontext einer auch strukturellen Instabilität, mit der sich die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes als künstlich und unwirklich, der topografische Raum «Indien» als gefährlich und unübersichtlich enttarnt. Was vom Standpunkt der Tiefebene noch mystisch und romantisch schien, entpuppt sich aus der Nähe als gewöhnlich und der Aufenthalt dort als beschwerlich und belastend.

Die Semantik des metaphorischen Raumes «Indien», wie sie im alteritären Raumkonzept angelegt ist, wird mit der Zugfahrt folglich auf eine strukturelle Belastungsprobe gestellt, bei der sich im Verlust topografischer Klarheit und Überschaubarkeit die Irritation symbolischer Ordnung ankündigt. Hinter der Angst vor dem metaphorischen Sturz in die Tiefe verbergen sich Irritation und Verunsicherung, die nicht nur situativ mit dem Ausflug zu den Marabar Hills in Verbindung stehen, sondern auch strukturell mit der Inkohärenz semantischer Felder. Was auf den ersten Blick mystisch und geheimnisvoll schien, erweist sich nunmehr als lebensbedrohlich und unübersichtlich; und was auf den ersten Blick wahrhaftig und echt wirkte («real India»), offenbart sich aus der Nähe als künstlich und unwirklich.

5.3.4.2 Die erste Höhlenbesichtigung

Die Fahrt in die Marabar Hills erweist sich zunehmend deutlich als ein künstliches und potenziell gefährliches Abenteuer, das erzählerisch in den Kontext einer markierten Grenzziehung gestellt wird (Bahnschranken). Nicht nur diese Grenzziehung wird von den Figuren als unheilvoll empfunden, sondern auch die Fahrt selbst eta-

bliert einen Bedeutungszusammenhang, der im Kontext einer bedrohlich instabilen Ordnung steht. Dabei trägt vor allem die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> das Potenzial einer krisenhaften Raumwahrnehmung und wird einer Semantik verschrieben, die der alteritären Vorstellung von der Grenze als Übergang diametral entgegensteht – eine Beobachtung, die sich auch am Ziel der Zugfahrt fortsetzt.

Als die kleine Reisegruppe am Plateau der ersten Höhlen ankommt, ist es bereits Mittag, das gleißende Sonnenlicht brennt in den Augen und die natürliche Umgebung spendet nur wenig Schatten: «Horrid, stuffy place really.» (Ch.5, 01:10:53) – eine Feststellung, mit der das Ambiente rund um die Marabar Caves vor allem von Mrs. Moore als unbehaglich und gefährlich beschrieben wird. In diesem atmosphärischen Kontext übernimmt das Attribut <horrid> eine besondere Funktion. Mit ihm drückt sich eine Raumwahrnehmung aus, in der dem Schauplatz eine tendenziell unheilvolle und unheimliche Atmosphäre unterstellt wird, so wie kurze Zeit später auch die Marabar Caves einer Semantik verschrieben werden, die in der Analogie mit einem traumatischen Erlebnis steht. Unter dem Schlagwort «Chamber of horror» (Ch.5, 01:11:24) verknüpft Mrs. Moore die Architektur der Höhle mit einem Schreckenserlebnis, das sie einst beim Besuch eines Wachsfigurenkabinetts in England gemacht hat. Mit dieser Analogie stehen die Marabar Caves also bereits im Vorfeld ihrer Begehung im Zusammenhang mit einer traumatischen Begebenheit, deren Ausgang eine künstliche und schauerliche Rauminszenierung ist.⁸² Diese Atmosphäre setzt sich schließlich auch auf der Ebene der filmischen Darstellung fort: Wie bereits in der Moscheeruine oder der Tempelanlage wird auch hier die filmische Illusion eines wahrnehmenden Subjekts erzeugt, ohne dass diese Illusion in der diegetischen Welt aufgelöst wird. Als beschleiche Mrs. Moore das Gefühl, dass dort, wo sich die Kamera befindet, eine wahrnehmende Instanz lauert, blickt sie ängstlich und verunsichert in das Innere der Höhle (Abb. 86). In der Gewissheit des Zuschauers, dass die Kamera für Mrs. Moore als Element der diegetischen Welt nicht existiert, rückt statt ihrer der gestaltlose Innenraum der Höhle in die assoziative Nähe zu einem lebendigen Wesen, das nicht nur zur Wahrnehmung fähig scheint, sondern auch bedrohlich und angsteinflößend wirkt.

82 Die Analogie zu einem Wachsfigurenkabinett erfüllt in diesem konkreten Fall eine besondere semiotische Funktion. Sie kann wie eine dunkle Vorahnung gelesen werden, unter der beide Räume (Wachsfigurenkabinett – Höhle) gedanklich miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das Wesen des Wachsfigurenkabinetts besteht vornehmlich aus Zweierlei: zum Ersten aus seinem schauerlichen Ambiente, zum Zweiten aber vor allem auch aus der Künstlichkeit seiner Inhalte. Im Wachsfigurenkabinett wird die Illusion von <Lebendigkeit> erzeugt, so wie später auch der Innenraum der Höhle über seine Architektur scheinbar animiert wird und <Lebendigkeit> vortäuscht, die so nicht existiert. Folgt man dieser Analogie, zeichnen sich also beide Räume über künstliche Arrangements aus, in denen widersprüchliche Eindrücke (leblo – lebendig) aufeinander bezogen werden und ein schauerliches Ambiente erzeugen.



86 A PASSAGE TO
INDIA: Animation
des Höhleninneren
(Ch.5, 01:10:32)

Unter diesen Gesichtspunkten deutet bereits das erzählerische Vorfeld der Marabar Caves auf eine unheilvolle Raumerfahrung hin, die nicht nur im Bedeutungszusammenhang eines traumatischen Erlebnisses, sondern auch im Kontext körperlicher Belastung steht. Als die Führung durch die erste Höhle beginnen soll, schleppt sich Mrs. Moore bereits sichtlich entkräftet zum Eingang.⁸³ Und auch im Innenraum der Höhle muss sie feststellen, dass hier eine Atmosphäre herrscht, die körperlich belastend und bedrückend ist. Nicht nur, dass die Höhle mit ihrem schwül-warmen, sauerstoffarmen und beklemmenden Ambiente der Erwartung widerspricht, kühlenden Schutz vor der sengenden Mittagssonne zu spenden; mit der Architektur ihres Innenraumes verwirklicht sich eben jener prophetische Kommentar, mit dem Godbole die Marabar Caves als eine schaukastenartige Projektionsfläche beschrieben hat, deren Gehalt genau genommen darin besteht, keinen eigenen zu haben. Mrs. Moores und Adelas erwartungsvolle Blicke im Inneren der Höhle, mit denen sie jeden Zentimeter der feuchten Höhlenwände mustern, liefern keine weiteren Erkenntnisse, als dass der Höhlenraum beklemmend eng, leer und dunkel ist.

Je tiefer sie schließlich in das Höhleninnere vordringen, desto intensiver wird das Gefühl der Orientierungslosigkeit. Unter dem Eindruck dieser Verunsicherung nimmt das Ambiente mehr und mehr Züge eines bedrohlichen und schaurigen Settings an. Besonders Mrs. Moore, die bereits von den körperlichen Strapazen der Reise gezeichnet ist, zeigt immer deutlicher körperliche Anzeichen, die dem Krankheitsbild einer klaustrophobischen Raumangst entlehnt sind und desto stärker werden, je weiter sie in die Höhle geht. Als Dr. Aziz zu allgemeinen Unterhaltungs- und Vorführungszwecken im Höhleninnenraum schließlich laut ihren Namen ruft und dieser mehrmals von den Innenwänden der Höhle zurückgeworfen wird, gerät Mrs.

83 Mit unsicherem Gang wankt sie an den Höhleninnenwänden entlang, an denen sie sich wie eine Blinde vorsichtig voran tastet. Bereits vor dem Betreten des Höhleninneren ist sie schweißgebadet, kurzatmig und ängstlich. Schützend hält sie die Hände vor Augen und Ohren, erschrickt beim geringsten Geräusch und wendet sich mehrmals hektisch in alle Richtungen, weil ihr anscheinend die räumliche Orientierung fehlt.

Moore in Panik, ringt um Luft und flieht schweißgebadet aus der Höhle – eine Situation, vor deren Ankündigung sie bereits im Vorfeld der Höhlenbegehung ängstlich erschauerte: «All sounds make an echo, and many sounds create inharmonious effect.» (Ch.5, 01:11:14)

Unter semiotischen und raumsemantischen Gesichtspunkten ist diese Szene aus mehreren Gründen interessant. Zum einen entwickelt der Innenraum der Höhle mit seiner Architektur ein Ambiente, das bei den Figuren, respektive Mrs. Moore zum Verlust räumlicher Orientierung führt und eine Geräuschkulisse erzeugt, bei der Geräusche von Geräuschquellen nicht mehr trennscharf zu unterscheiden sind. Das Echo ist eine akustische Illusion, die den Anschein erweckt, als befänden sich im Innenraum der Höhle deutlich mehr Schallquellen, als es tatsächlich sind. Die Konsequenzen sind: Orientierungslosigkeit, Irritation und das Gefühl von Ohnmacht und Kontrollverlust. Zum anderen korreliert dieser Raumeindruck auf inhaltlicher Ebene mit einer chiffrierten Selbstkonfrontation. Die Tatsache, dass Dr. Aziz Mrs. Moores Namen ruft und dieser mehrmals als Echo widerhallt, erweckt für Mrs. Moore den Eindruck, von mehreren Duplikaten einer Chiffre umzingelt zu sein, die vor allem im westlich-europäischen Kulturkontext für Identität steht: dem eigenen Namen. Unter diesen Beobachtungen avanciert die Höhle nicht nur zu einem akustischen Resonanzraum, sondern auch zu einem raumsemantischen Projektionsraum. Womit Mrs. Moore hier akustisch konfrontiert wird, beschreibt in semiotisch verkürzter Hinsicht das, was sie selbst in den Innenraum der Höhle hineinträgt: sich selbst und die Frage nach Identität.

Aus der Perspektive des alteritären Raumkonzeptes ist der Innenraum der Höhle damit als eine raumsemantische Metapher zu verstehen. «Indien» enttarnt sich als Resonanzraum, der schlussendlich wieder auf das zurückverweist, was in ihn hineinprojiziert wird. Das, was im Kontext des alteritären Raumkonzeptes mit dem metaphorischen Raum «Indien» in Verbindung steht, wird hier sinnbildlich demonstriert, indem es als Illusion und Trugbild demaskiert wird und den Urheber dieses Trugbildes schließlich wieder auf sich selbst zurückwirft.

Ein weiteres Argument für die semiotische Analogie zwischen dem Höhleninnenraum und der Architektur eines Schaukastens liefert das Spiegelmotiv, das nicht nur akustisch als Echo, sondern auch optisch als Spiegelbild in Erscheinung tritt. Als sich die Reisegruppe dem architektonischen Kopfteil der Höhle nähert und im fahlen Lichtkegel einer Gaslampe die hintere Wand des Höhleninneren erscheint, wirft ihre vor Kondensat nasse Oberfläche die Spiegelbilder derjenigen zurück, die sprachlos und staunend vor ihr stehen. Was Dr. Aziz, Adela und alle anderen am Ende der Höhle vorfinden, ist – verkürzt gesprochen – ihr eigenes Spiegelbild, eine Projektion ihrer selbst. Über das Trugbild einer akustischen und visuellen Animation täuscht der leblose Innenraum der Höhle anthropomorphe Züge vor und erzeugt bei den Figuren die Illusion, sich selbst zu begegnen. Das Spiegelbild und das Echo sind Projektionen, so wie auch im übertragenen Sinne alle semantischen Merk-

malsbündel als Projektionen verstanden werden können, die mit dem Innenraum der Höhle in Verbindung stehen und die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes maßgeblich konstituieren. Sie erweisen sich nicht nur als subjektiv, sondern vor allem auch als trügerisch und unwirklich.⁸⁴

Darüber hinaus wird mit dieser Szene aber auch die alteritäre Grenzvorstellung signifikant erschüttert. Die Figuren werden mit einer Raumarchitektur konfrontiert, bei der die Innenwände der Höhle eine Grenze symbolisieren, die manifest und unverrückbar ist. Ihre spiegelnden Eigenschaften erzeugen ein Ambiente, das unangenehm und bedrohlich ist. Was sich bereits mit dem Schließen der Bahnschranken metaphorisch angedeutet hat, wird hier semiotisch fortgesetzt und eskaliert im Krankheitsbild der Klaustrophobie. Der alteritären Vorstellung von Grenzverwischung und Grenzverschiebung wird ein architektonischer Kontrastraum gegenübergestellt, bei dem Grenzen nicht die Bedeutung tragen, zwei Bereiche miteinander zu verbinden, sondern denjenigen, der diese Hoffnung hegt, verstörend mit sich selbst konfrontieren: «Mrs. Moore comes face to face with herself and discovers an inner abyss.»⁸⁵

Mit diesen Beobachtungen steht die Besichtigung der ersten Höhle im Zeichen jener strukturellen Irritation, die sich bereits mit Adelas Besuch in der Tempelruine angedeutet hat und in der die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes, insbesondere die Denkfigur von der Grenzverschiebung zur Disposition gestellt wird. Dabei fallen vor allem dem Krankheitsbild der Klaustrophobie sowie dem Phänomen der Wetterfühligkeit eine besondere Funktion zu. Sie sind nicht nur körperliche Anzeichen einer hypersensitiven Raumwahrnehmung, deren Hintergrund eine sensitive Überempfindlichkeit gegenüber physischen Raumfaktoren ist (Hitze, Enge, Luftfeuchtigkeit etc.), sondern können auch als Anzeichen einer raumsemantischen Destabilisierung gedeutet werden. Dem metaphorischen Raum «Indien» haftet zunehmend deutlich eine Semantik an, die mit der Ordnung des alteritären Raumkonzeptes inkompatibel ist. Unter diesen Gesichtspunkten verweist der von den Figuren als intensiv und unangenehm empfundene Raumeindruck auf eine semantische Inkohärenz unter der Oberfläche der Textwelt. Auf der einen Seite repräsentiert «Indien» mit seiner exotischen und unbekanntem Kultur einen Ort, der für die Figuren des alteritären Raumkonzeptes geistige Befreiung und Horizonterweiterung

84 Im Rückblick auf die Erzählung tritt das Spiegelmotiv hier zum dritten Mal in Erscheinung und markiert abermals eine Art raumsemantisches Scharniergelenk. Das erste Mal blickte Adela zweifelnd in die Spiegeltüren ihres Kleiderschranks, das zweite Mal skeptisch in den Badezimmerspiegel im Club. In allen drei Fällen steht das Spiegelbild also im Zusammenhang mit einer Grenzverschiebung, diese Grenzverschiebung wiederum im Kontext eines problematischen Selbstbildes. Ein Vergleich dieser drei Spiegelsequenzen zeigt jedoch: Eine Entwicklung findet nicht statt, eine Antwort auf die Frage nach der eigenen Identität erhält Adela auch hier nicht. Ihre Reise nach Indien bleibt also eine Spiegelung. Die Konfrontation mit dem Spiegelbild führt nicht zur Selbsterkenntnis, sondern verweist Adela schlussendlich wieder auf sich selbst und ihre Frage nach Identität zurück.

85 Williams 2014: 230.

verspricht; auf der anderen Seite jedoch zeigt er sich bei Tag bedrohlich und verstörend – eine Verbindung nicht nur inkohärenter, sondern sogar widersprüchlicher semantischer Merkmalsbündel, die im Angstzustand der Klaustrophobie schließlich kollabieren.

Eine in diesem Zusammenhang interessante Beobachtung liefert abermals ein Blick auf die filmische Aufmachung der <Tageszeiten>. Als Mrs. Moore unter dem beklemmenden Eindruck des Höhleninnenraums panisch ins Freie flieht, gerät sie unter der gleißenden Mittagssonne erneut in ein Ambiente, das körperliche Belastungssymptome provoziert (Abb. 87). Nahe der Bewusstlosigkeit taumelt sie aus dem Höhleneingang und bricht schließlich schweißgebadet auf einem Klappstuhl zusammen, der im künstlichen Arrangement eines schattenspendenden Sonnenschirmes steht. Zum Schutz vor dem gleißend hellen Sonnenlicht setzt sich Mrs. Moore mit letzter Kraft eine Sonnenbrille auf und schaut durch die abgedunkelten Gläser hinauf in den Himmel, während sich ihre Atmung langsam wieder beruhigt und auch die körperlichen Anzeichen ihrer Panikattacke abklingen (Abb. 88).

Mittels Assoziationsmontage wird ihr Blick durch die Gläser der Sonnenbrille im Gegenschluss mit einer Kameraeinstellung verknüpft, die – folgt man der konventionellen Montagelogik – eine Subjektive ist und das Referenzobjekt ihres Blicks am Himmel zeigt (Abb. 89). Wovor Mrs. Moore kurz zuvor noch schützend ihr Gesicht verschattet hat, zeigt sich ihr beim Blick durch die abgedunkelten Gläser der Sonnenbrille nicht als Sonne, sondern als Mond. Aus der Logik der oben skizzierten Montage jedoch ist diese Wahrnehmung nicht erklärlich, sodass im Umkehrschluss die Vermutung naheliegt, dass der Blick durch die Sonnenbrille, wie er hier erzählerisch kontextualisiert wird, eine metaphorische Bedeutung trägt. Durch die getönten Gläser ihrer Sonnenbrille nimmt Mrs. Moore die Welt nicht nur dunkler und reizärmer wahr, sondern – folgt man der obigen Argumentation – in erster Linie vor allem anders, als sie wirklich



87 A PASSAGE TO INDIA: <Indien> bei Sonnenlicht (Ch.5, 0:14:24)



88 A PASSAGE TO INDIA: Sonnenschutz (Ch.5, 01:14:41)



89 A PASSAGE TO INDIA: <Indien> unter Sonnenschutz (Ch.5, 01:14:44)

ist.⁸⁶ Dabei werden die filmische Darstellung der diegetischen Welt und die Beschaffenheit dieser Welt selbst untrennbar an die subjektive Wahrnehmung einer Figur geknüpft, die in Folge des Sonnenschutzes nicht nur tatsächlich, sondern auch sinnbildlich getrübt und verzerrt ist – eine Beobachtung, die vergleichbar auch von der einschlägigen Forschung getroffen wird, allerdings ohne eine weitere Kontextualisierung.⁸⁷

Was hier mit der filmischen Montage nachgeahmt wird, ist die Perspektive des alteritären Raumkonzeptes auf den metaphorischen Raum <Indien>. Durch die sprichwörtliche <Brille> der eigenen Wahrnehmung wird ein verfälschtes Bild erzeugt, das mit der tatsächlichen Beschaffenheit der diegetischen Welt nichts gemein hat. Bemüht man an dieser Stelle abermals die bereits mehrfach thematisierte Tageszeiten-Semantik und vor allem ihr raumsemantisches Bedeutungspotenzial, ergeben sich folgende Schlüsse: Semiotisch betrachtet kann der Mond hier als eine aktantengebundene Projektion verstanden werden, die ein Setting konstituiert, das es so nicht gibt bzw. dem tatsächlichen Ambiente des physischen Raumes kontrastiv entgegensteht. Der Mond, der im Kontext der Erzählung eine Atmosphäre repräsentiert, in der dem metaphorischen Raum <Indien> Attribute des Mystischen und Romantischen anhaften, wird hier als eine Illusion deklariert, die lediglich unter Zuhilfenahme eines künstlichen Sonnenschutzes sichtbar wird, an der tatsächlichen Atmosphäre des Raumes <Indien> jedoch vorbeizieht. Folgerichtig stehen auch all jene Prozesse, die im Kontext der Nacht als Grenzverwischung und Grenzverschiebung verhandelt wurden, nunmehr deutlich in der Kritik, semiotische Trugbilder gewesen zu sein. Die abgedunkelten Gläser der Sonnenbrille, durch deren Sicht schließlich

86 Bei dieser Interpretation ist allerdings auch einschränkend anzumerken, dass es durchaus astronomische Konstellationen gibt (vor allem in Richtung mittlerer Breitengrade), bei denen Sonne und Mond gleichzeitig zu sehen sind. Ein Blick in die Forschung zeigt: Ausnahmslos alle Beiträge gehen mehr oder minder selbstverständlich von diesem Fall aus, ohne jedoch nach dem interpretatorischen Mehrwert dieser ungewöhnlichen astronomischen Konstellation zu fragen, siehe stellvertretend hierfür Silver/Ursini 1992: 222; Williams 2014: 230. Gesetzt den Fall nun, diese astronomische Ausnahmekonstellation liegt hier wirklich vor, würde jedoch auch dieser Befund auf eine Grenzauflösung hindeuten. Diese Grenzauflösung fände dann in der Realität statt. Welche der beiden Deutungen schließlich auch unternommen wird – in beiden Fällen wird eine Grenznelierung signalisiert, die jedoch ausschließlich unter Zuhilfenahme eines Sonnenschutzes sichtbar wird, das heißt im Zeichen von Künstlichkeit und Subjektivität steht.

87 Was die Kapitelüberschrift <Darkness at Noon> bei Phillips verspricht, löst das Kapitel selbst leider nicht ein. Eine Analyse dieser Montage findet bei Phillips nicht statt. Lediglich das sprachliche Oxyoron <Darkness> und <Noon> liefert einen Hinweis darauf, dass in dieser Sequenz zwei Elemente aufeinander bezogen werden, die in der realen Welt normalerweise getrennt voneinander sind. Einen Schritt weiter gehen Silver und Ursini, die bei der oben skizzierten Montage eine Realitätsverzerrung bemerken: «Just as the moon filling the frame was an unnatural point-of-view shot, in that Mrs. Moore could not possibly have seen such details of the lunar surface with the naked eye, Lean's techniques of editing picture and sound express the emotional rather than the literal truth.» (Silver/Ursini 1992: 218) Das Konzept des <perspektivierten Raumes> jedoch geht über die Idee von <express> noch hinaus und deutet das Filmbild nicht nur als einen mimetischen Ausdruck, sondern als ein mentales Produkt. In dieser Deutung ahmt der Modus der Erzählung nicht die Wahrnehmung ihrer Figuren nach, sondern lässt sich von ihr beeinflussen und vereinnahmen.

auch das Filmbild selbst im Kontext des Unwirklichen und Unechten steht, sind hier folglich eine raumsemantische Metapher: So wie sich für Mrs. Moore die Welt künstlich verdunkelt, steht auch die Semantik des metaphorischen Raumes ‹Indien› im Ambiente der Nacht im Zusammenhang mit einer falschen Wahrnehmung.

Mit der Episode der ersten Höhlenbesichtigung wird folglich nicht nur Mrs. Moore situativ irritiert und verunsichert, sondern auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes in Frage gestellt. So wie das Echo und das Spiegelbild Trugbilder und Projektionen sind, steht auch die Semiotik und Semantik des alteritären Raumkonzeptes unter Verdacht, eine Projektion zu sein, deren Wirklichkeitsgehalt fragwürdig ist.

Mit Blick auf diesen Zusammenhang zwischen Figurenwahrnehmung auf der einen und Raumsemantik des Textes auf der anderen Seite übernimmt Mrs. Moores Todesahnung schließlich die Funktion eines raumsemantischen Metakommentars. Bereits seit Beginn der Erzählung scheint Mrs. Moore immer wieder unter dem Eindruck ihres nahenden Todes zu stehen, der sich auch als eine latente Todessemantik in der Textwelt ankündigt.⁸⁸ Begonnen bei ihrem unruhigen Blick auf die Gräber nahe des Clubs, dem symbolisch-unheilvollen Kreisen des großen Raubvogels vor den Marabar Caves, bis hin zu expliziten Befürchtungen und dem diffusen Gefühl ihres baldigen Untergangs: «I suppose, like many old people, I sometimes think we are merely passing figures in a Godless universe.» (Ch.5, 01:15:25) – in der dunklen Vorahnung ihres eigenen Todes nimmt Mrs. Moore ihre Welt als ein instabiles Konstrukt wahr und verschreibt sie einer Semantik, die im Kontext von Agonie und Untergang steht.⁸⁹ Ihr biologisches Alter avanciert hier zur Metapher eines ganzen Raumkonzeptes, das wie Mrs. Moore im übertragenen Sinne altersschwach und instabil ist. Was sich für Mrs. Moore jedoch spätestens seit ihrem Angstanfall in der ersten Höhle als unheilvoll und instabil erweist, ist für Adela nach wie vor faszinierend, mystisch und geheimnisvoll. Der metaphorische Raum ‹Indien› ist unheimlich und wunderbar zugleich, seine Bedeutung inkohärent und widersprüchlich.

Mit der Begehung der ersten Höhle finden Irritationen und Störungen also gleich auf mehreren Ebenen statt: zum Ersten als eine Störung der Wahrnehmung, die vor

88 Diese Todessemantik ist auch im Kontext der Forschung ein vielbesprochenes Motiv der Erzählung, siehe Silver/Ursini 1992: 220ff.; Marschall 2008: 93; Santos 2012: 134; Williams 2014: 230. Begonnen bei der Architektur der Ruine bis hin zur hinduistischen ‹Seelenreise-Metapher› – die Semantik von Tod und Untergang halte vor allem dort Einzug in die Textwelt, wo sie diese als ‹paranormal and supernatural› (Silver/Ursini 1992: 220) kennzeichne. In dieser übernatürlichen und übersinnlichen Welt fungiere Mrs. Moore als eine auktoriale Wissensinstanz, die ihren eigenen Tod bereits deutlich vor Augen habe: ‹Mrs. Moore knows that she will soon die.› (ibid.: 221) Eine raumsemantische Argumentation führt noch einen Schritt weiter. Das biologische Alter übernimmt für seine Figuren eine Art Filterfunktion. Durch die Brille ihres eigenen Alters nehmen Mrs. Moore und Adela ihre Welt unterschiedlich wahr und weisen einzelnen Elementen dieser Welt unterschiedliche Bedeutungen zu – ein Ansatz, den beispielsweise auch Titzmann (1977) in seiner Strukturalen Textanalyse verfolgt hat.

89 Eine Figur beschleicht das Gefühl des ‹Figur-Seins›, in dessen Status sie dem Lauf einer Welt ausgesetzt ist, die ohne moralische oder ethische Garantie ist (‹Godless›) – ein weiteres Argument dafür, dass Mrs. Moore und vor allem ihre Todesahnung auf einer textlichen Metaebene zu lesen sind.

allem für Mrs. Moore im Angstzustand eskaliert; zum Zweiten als eine semiotische Irritation, bei der die Verweispotenziale des alteritären Raumkonzeptes subjektiv und unwirklich und mit der wahren Beschaffenheit der diegetischen Welt inkompatibel sind; zum Dritten als eine raumsemantische Störung, bei der semantische Felder mehrdeutig und widersprüchlich werden und die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes im Kontext struktureller Instabilität steht.

5.3.4.3 Die zweite Höhlenbesichtigung

Mit Blick auf die raumsemantische Funktion der ersten Höhlenbesichtigung sind vor allem all jene Elemente und Motive festzuhalten, die im Kontext einer strukturellen Destabilisierung stehen. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes ist mit Mrs. Moores Panikattacke sinnbildlich gestört, die Vorstellung von der Grenze als Moment des Übergangs konterkariert und der metaphorische Raum <Indien> zunehmend deutlich einer Semantik verschrieben, die inkohärent und widersprüchlich ist.

Wo Mrs. Moore erschöpft und sichtlich mitgenommen von ihrem klaustrophobischen Angstanfall den Aufstieg zur zweiten Höhle ablehnt, scheint jedoch Adela von der Vorstellung, allein mit Dr. Aziz die Expedition fortzusetzen, geschmeichelt und entzückt zu sein. Und wo Mrs. Moore Zeichen eines unheilvollen (auch strukturellen) Zerfalls erkennt, sieht Adela, deren Jugend sie für Untergangs-Semantiken unempfänglich macht, die Hoffnung auf eine erotisch-intime Begegnung. Bezeichnend für diese Wahrnehmung ist allein der Aufstieg zum Bergplateau. Bereits auf dem Weg zur ersten Anhöhe hat sich zwischen ihr und Dr. Aziz nahezu unbemerkt von der Reisegruppe eine innige Beziehung entwickelt, die sich nicht nur in persönlichen Gesprächen, sondern vor allem auch erotischen Blicken und zaghaften körperlichen Annäherungen ausdrückt – eine Entwicklung, die sich auf dem Weg zur zweiten Höhle fortsetzt und in Adelas deutlichen Anspielungen auf den Geschlechtsakt schließlich explizit wird: «Did you love your wife? [...] What about love?» (Ch.5, 01:17:58)⁹⁰ Mit zunehmenden Höhenmetern, die Adela und Dr. Aziz überwinden, wird ihre Beziehung immer intimer, ihre Gesprächsthemen werden immer persönlicher. Umgekehrt entspricht ihre Beziehung damit aber auch immer weniger der Norm, die im alienen Weltbild als legitim und natürlich gilt. So weit wie Chandrapore vom oberen Bergplateau der Marabar Hills entfernt liegt, so weit hat

90 In diesem Zusammenhang fällt der körperlichen Reaktion des Schwitzens abermals eine besondere Bedeutung zu, die auch filmisch markiert in Szene gesetzt wird. Als Adela – beinahe am oberen Plateau angekommen – vom Aufstieg zu den Höhlen körperlich erschöpft ist und für einen kurzen Moment innehalten muss, wischt sie sich ihren Schweiß vom Gesicht und verteilt ihn über Hände und Arme – eine Geste, die nicht nur eine Art körperliche Selbststimulation darstellt, sondern vor allem auch eine sexuell-erotische Dimension beinhaltet. Das Schwitzen, in dem die Grenzen des Körpers von innen nach außen überschritten werden, steht hier offenbar im Kontext sexueller Erregung. Grenznivellierungen haben hier ein erotisches Potenzial.

sich Adela auch von jener Ordnung distanziert, die mit Chandrapore gedanklich in Verbindung steht.⁹¹ Was sich aus Adelas Perspektive vom Standpunkt der Tiefebene bereits angedeutet hat, gewinnt hier also erneut an Bedeutung: Der Aufstieg zu den Marabar Caves ist eine Metapher für das Eindringen in unbekannte Bereiche der eigenen Persönlichkeit. Die Marabar Hills erfüllen dabei die Funktion eines «Extrempunktes», hinter ihrer exponierten Topologie verbirgt sich ein Höhe- und Wendepunkt der filmischen Handlung und in ihr kulminiert die Bedeutung eines ganzen metaphorischen Raumes – ein raumsemantischer Befund, für den auch die Montage bei Adelas Ankunft an den Caves Hinweise liefert.

Als Adela wartend am Eingang der Höhle lehnt, erzeugt die Montage der folgenden Einstellungen einen gedanklichen Zusammenhang zwischen Adelas Selbstbild, ihrer Sicht auf «Indien» und ihren Erwartungen an das Innere der Höhle. Mit geschlossenen Augen genießt Adela die warmen Sonnenstrahlen, die nun – weil sie ihren Sonnenhut abgenommen hat – direkt in ihr Gesicht

fallen (Abb. 90). Als sie ihre Augen wieder öffnet, fällt ihr Blick zunächst aus der rechten Bildrahmung, hinter der sich – folgt man den Richtungsregeln der Montage⁹² – Dr. Aziz befindet, der sich aus plötzlicher Verunsicherung für einen kurzen



90 A PASSAGE TO INDIA: Adelas Projektion I (Ch.5, 01:20:43)



91 A PASSAGE TO INDIA: Adelas Projektion II (Ch.5, 01:20:50)



92 A PASSAGE TO INDIA: Adelas Projektion III (Ch.5, 01:20:54)

- 91 Siehe hierzu auch Williams 2014: 231. Auf dem wankenden Rücken des Elefanten erzählt Dr. Aziz von seinen Träumen und Fantasien, die er mit der Erkundung dieses Schauplatzes verbindet. Bei ihrer Höhlenbesichtigung schmiegt sich Adela schuttsuchend an seinen Arm; und in den Gesprächen zwischen beiden ruht vor allem Adelas Blick betont lange und eindringlich auf ihrem Gegenüber – Beobachtungen, in deren Rückschluss die Beziehung zwischen Adela und Dr. Aziz mit jedem Höhenmeter, den sie überwinden, intimer und persönlicher wird.
- 92 Mit der Regel zur «Fortführung der Bewegung über die Schnittstelle hinweg» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 148) werden Schauplätze und Standorte filmisch strukturiert und in ein bestimmtes räumliches Verhältnis gesetzt. Die Seitengrenzen der Einstellung verweisen auf einen räumlichen Anschluss, der – wie in diesem Fall – einen Schauplatz mit einem anderen gedanklich verbindet.

Augenblick entfernt hat, um eine Zigarette zu rauchen (Abb. 91). In einem zweiten Schritt richtet sie ihren Blick in das dunkle Höhleninnere, zu dem sie sich schließlich auch umwendet, um die Höhle allein zu betreten (Abb. 92).

Vor allem die Beobachtung, dass die Kamera bei dieser langen <Blickmontage> konstant bewegungslos bleibt, legt die Vermutung nahe, dass die zeitliche Abfolge von Adelas Blickrichtungen einen inhaltlichen Zusammenhang generiert, bei dem ihre jeweiligen Blickrichtungen eine metaphorische Bedeutung haben. Mit dem Schließen ihrer Augen wird ein Wahrnehmungsfokus signalisiert, der sich als eine Form der Introspektion deuten lässt. Mit dem <Blick nach innen> konzentriert sich Adela auf eine Welt, die sich in ihr selbst befindet und ihre Wünsche und Bedürfnisse repräsentiert. Unter dem sichtlich genussvollen Eindruck dieser inneren Welt ist ihr Blick zu Dr. Aziz als eine wortlose Projektion zu deuten. Aus dem Kontext ihrer mittlerweile beinahe intimen Beziehung korreliert ihr Blick zu Dr. Aziz mit dem Wunsch nach erotischer Aufmerksamkeit, für die schließlich auch der metaphorische Teilraum generell – den Dr. Aziz hier quasi metonymisch repräsentiert – einen Repräsentationsraum darstellt. Das, was Adela zunächst in sich selbst <sieht>, wird hier nach außen projiziert: das Bedürfnis nach körperlicher Nähe, der Wunsch nach Erotik und Abenteuer. Adelas Blick in das Höhleninnere schließlich überführt diesen Wunsch in die Topografie der diegetischen Welt. Was Adela mit ihrer eigenmächtigen Höhlenbesichtigung verbindet, ist – verkürzt gesprochen – die Hoffnung auf die Erfüllung ungelebter Fantasien, die mit ihrer sexualisierten Perspektive auf Dr. Aziz körperliche Gestalt angenommen haben und in der Höhle einen architektonischen Resonanzraum finden.⁹³

Unter diesen Beobachtungen kulminieren im Innenraum der Höhle mehrere Bedeutungsdimensionen. Er ist nicht nur optischer Brennpunkt der oben skizzierten Blick-Montage, sondern auch metaphorischer Brennpunkt für eine aktantenspezifische Raumsemantik. Er repräsentiert das semantische Feld des metaphorischen Teilraums <Indien>, in dem der unbekannte Raum Zeichenträger für Mystik, Erotik und Romantik ist. Überdies veranschaulicht er einen Raum, der Außen- wie Innenraum zugleich ist. Über die Atmosphäre des <dunklen Innenraumes> entsteht zwischen dem Höhleninnenraum und Adelas <Blick nach innen> eine semiotische Verbindung. So wie Adela ihre Wünsche und Bedürfnisse in ihrem dunklen Inneren wahrnimmt, projiziert sie diese auch in das dunkle Innere der Höhle – eine Bedeutungsübertragung, in Folge derer Adelas Höhlenbegehung im übertragenen Sinne eine Erkundung jener Persönlichkeitsbereiche beschreibt, die sie im wahrsten Sinne des Wortes für <unbeleuchtet> hält.⁹⁴

93 Levine merkt zu dieser Montage an: «It's not difficult to believe that the meagre Adela could project onto Aziz her need to be found physically attractive and turn her need into a full-blown hallucination.» (Levine 1986: 143).

94 Eine in diesem Zusammenhang interessante Beobachtung treffen Silver und Ursini sowie Williams, wenn sie die akustische Atmosphäre im Inneren der Höhle als Indiz dafür nehmen, dass es sich

93 A PASSAGE TO INDIA:
Dr. Aziz steht im Eingang
der Höhle (Ch.5, 01:22:12)



Als Adela jedoch das Höhleninnere betritt und feststellen muss, dass auch hier nichts weiter als Leere und Dunkelheit zu finden sind, beginnt auch für sie ein Prozess der traumatischen Desillusionierung, der schlussendlich – wie bereits bei Mrs. Moore – in einem klaustrophobischen Angstzustand eskaliert. In Folge einer bis zur Hypersensibilität intensivierten Raumwahrnehmung verliert Adela die Orientierung, empfindet ihre akustische Umgebung plötzlich als bedrohlich und gerät in Panik, als sie – so legt die filmische Montage jedenfalls nahe – die schattenhaften Konturen von Dr. Aziz im Gegenlicht des Höhleneinganges erblickt. In Folge des kontrastscharfen Gegenlichts, das von außen in den Innengang der Höhle fällt, erscheint Dr. Aziz als eine schwarze anonyme Gestalt, die aus dem Blickwinkel der leichten Unterperspektive – dem subjektiven Blick von Adela – gefährlich und bedrohlich wirkt (Abb. 93). Mit seiner Position versperrt Dr. Aziz den Ausgang der Höhle, in das sein Schatten wie die metaphorische Vorausdeutung eines gewaltsamen Eindringens hineinragt – eine Bildhaftigkeit, unter deren Eindruck der Innenraum der Höhle zu einem Schauplatz avanciert, der sich in der architektonischen Analogie zum Gefängnis befindet. Was sich bereits mit dem Schließen der Bahnschranken am Bahnhof von Chandrapore semiotisch angedeutet hat, entwickelt hier eine dramaturgische Tragweite. Im Krankheitsbild der Klaustrophobie wird die alteritäre Vorstellung von der Grenze erschüttert. Die Grenze übernimmt die Funktion einer manifesten Trennlinie, die den topologischen Bereich <innen> vom topologischen Bereich <außen> trennt (Dr. Aziz versperrt den Ausgang). In Folge ihrer vermeintlichen Unüberschreitbarkeit wirkt diese Grenze bedrohlich, zudringlich und gefährlich. Als Dr. Aziz schließlich auch Adelas Namen in den Höhleninnenraum ruft, re-inszeniert sich jener alpträumliche Raumeindruck, der bereits Mrs. Moore bei der Besichtigung der ersten Höhle in Panik und nun auch hier Adela in Angst und Schrecken versetzt.⁹⁵

hier um eine subjektive und verzerrte Raumwahrnehmung handelt. Das überdeutlich laute Entzünden eines Streichholzes signalisiert auf der Tonspur eine hypersensitive Raumwahrnehmung, eine «orgasmic intensity» (Williams 2014: 231), die von Adela auf die Kamera förmlich übergeht, vgl. Silver/Ursini 1992: 223 f.

95 Vgl. Williams 2014: 231 f.

In dieser Argumentationslinie kann die zweite Höhlenbesichtigung als ein semiotisches *Déjà-vu* betitelt werden. Mit Adelas Erlebnissen in der zweiten Höhle re-inszeniert sich ein ganzes Set an Motiven, die im Kontext einer traumatischen Raumwahrnehmung stehen und den Innenraum der Höhle als einen Schauplatz ausweisen, der mit Adelas Erwartungen an das Höhleninnere traumatisch bricht. Die alteritäre Vorstellung von der Grenze als Übergang wird semiotisch demontiert, nun allerdings irreversibel. Anders als bei der ersten Höhlenbesichtigung, bei der es Mrs. Moore noch gelang, sich durch die dicht gedrängte Menschenmenge einen Weg ins Freie zu bahnen, ist der Höhlenausgang hier für Adela versperrt. Adela ist gefangen in einem verstörenden Resonanzraum und wird konfrontiert mit dem, was sie als *«Bedeutung»* in diesen Resonanzraum hineingetragen hat: sich selbst und der Frage nach Identität.

Mit Blick auf die Struktur der Erzählung kann dieses Ereignis als der Höhepunkt eines langen Destabilisierungsprozesses bewertet werden, der nicht nur in der Desillusionierung eines Weltbildes, sondern vor allem auch in der strukturellen Irritation und Demontage des alteritären Raumkonzeptes besteht. Wie bereits Mrs. Moore wird auch Adela im Innenraum der Höhle mit der Tatsache konfrontiert, dass sich ihre im Vorfeld ausgemalten Erwartungen nicht erfüllen und die Höhle im Grunde genommen nicht mehr beinhaltet als das, was man in sie hineinprojiziert. Hinter der Strukturformel des Echos verbirgt sich auch hier eine raumsemantische Offenbarung. So wie das Echo ein akustisches Trugbild ist, wird Adela in der Höhle mit *«alteritären Störbildern»* konfrontiert, unter denen sich *«Bedeutung»* als eine Projektion entpuppt. Was seit Adelas Ausflug zur Tempelruine als semantische Inkohärenz begonnen hat, wird mit dem Besuch der Höhlen von Marabar im Krankheitsbild der Raumangst fortgesetzt und beendet damit einen Prozess, in dem die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes zunehmend häufig von Momenten der Irritation und Destabilisierung durchzogen wurde. Der Vorstellung von der permeablen und verschiebbaren Grenze, von der die topologischen Bereiche *«innen»* und *«außen»* nicht getrennt, sondern verbunden werden, wird im architektonischen Sinnbild des Gefängnisses eine semiotische Absage erteilt, sodass sich schließlich auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes im übertragenen Sinne als unwahr und unwirklich erweist: Das, was dort mit *«Indien»* in Verbindung gebracht wurde, entpuppt sich als Trugbild und entwickelt in dieser Offenbarung ein verstörendes Potenzial.

Ein gewichtiges Argument für diesen Befund liefert auch Adelas anschließende Flucht. Wie durch ein unheilvolles Zeichen wird Mrs. Moore plötzlich aus dem Halbschlaf gerissen und erblickt aus dem Schutz des schattenspendenden Sonnenschirmes Adelas Sonnenhut, der den steilen Abhang des unbefestigten Bergpasses hinunterrollt und als Vorbote eines metaphorischen *«Sturzes»* zu lesen ist.⁹⁶

96 Mrs. Moore erwache hier wie aus einem Albtraum, lange bevor sie Adelas Sonnenhut bemerkt oder den Unfall in den Höhlen zur Kenntnis genommen habe, vgl. Silver/Ursini 1992: 223. Auch ihre

Dabei repräsentiert der Sonnenhut, der bereits mehrfach innerhalb der Erzählung als Schutz vor der gleißenden Mittagssonne thematisiert wurde, eine Schutzvorrichtung, die hier nicht nur faktisch, sondern auch sinnbildlich verloren gegangen ist. Grundsätzlich gilt: Ein Sonnenschutz – wie etwa ein Sonnenhut – soll physische Beeinträchtigungen verhindern, die durch Sonnenlicht oder Hitze hervorgerufen werden und durch körpereigene Schutzvorrichtungen nicht verhütet werden können. In dieser Funktion trägt der Sonnenschutz allerdings auch eine metaphorische Bedeutung, indem er vor solchen Einwirkungen schützen soll, die von der Sonne als Zeichenträger ausgehen und für die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes gefährlich sind.⁹⁷ Im Kontext der Tageszeiten-Semantik erzeugt das gleißend helle Tageslicht ein Setting, in dem sich Romantisches und Mystisches zum Bedrohlichen und Gefährlichen verkehren. Mit dem Verlust ihres Sonnenhutes, den Adela bereits vor dem Höhleneingang abgenommen hat, geht im übertragenen Sinne also auch eine Schutzvorrichtung verloren, unter der die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes semiotischen Bestand haben kann.

Darüber hinaus rezitiert der metaphorische Sturz eine Achsensemantik, die bereits vor Reiseantritt zu den Marabar Caves im Zeichen einer romantischen Verklärung stand. Was in Adelas Blick nach oben als Wunsch nach Persönlichkeitsentfaltung codiert war, wird hier im Sturz in die Tiefe demontiert. Aus dem Blickwinkel der Tiefebene schienen die nebelverhangenen Berge von Marabar noch mystisch und geheimnisvoll. Mit dem topologischen Feld <oben> standen hier Attribute in Verbindung, die <Indien>, respektive die Marabar Hills als einen Brennpunkt für Adelas ungelebte Fantasien und Wünsche auswies. Nun allerdings korreliert das topologische Feld <oben> mit Gefahr, Sturz und Niedergang. Was im Blick allein noch ungefährlich schien, erweist sich mit seiner tatsächlichen Begehung als riskant – eine Bedeutungsverschiebung, unter der auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes sinnbildlich einstürzt.

In diesem Sinne steht auch Adelas panische Flucht den steilen Berghang hinunter im Kontext einer semiotischen Demontage, bei der nicht nur die Grenze zwischen den topologischen Feldern <unten> und <oben> (sinnbildlicher Sturz), son-

besorgte Nachfrage macht deutlich: Hier hat soeben eine Irritation stattgefunden, die eine tiefere Bedeutung hat: «What's happened? / Elephant taking bath, memsahib. / Something else.» (Ch.5, 01:22:47).

97 Ein gewichtiges Argument dafür, dass dem Sonnenschutz eine auch metaphorische Bedeutung unterstellt werden kann, liefert allein die Häufigkeit, in der unterschiedliche Arten des <Sonnenschutzes> im Film thematisiert werden. Sei es der schattenspendende Sonnenschirm, die Hand vor dem Gesicht, die Sonnenbrille oder der Sonnenhut – Vorrichtungen, mit denen nicht nur die physischen Einwirkungen von Licht und Hitze vermindert werden sollen, sondern sich die Figuren auch im übertragenen Sinne vor einem Raumeindruck schützen, unter dem ihr Weltbild instabil und unwirklich erscheint. Die Sonne stellt in diesem Zusammenhang eine doppelte Bedrohung dar, vor der auch die Figuren mehrfach und eindringlich warnen: «We should be thinking of moving on, before the sun gets too high.» (Ch.5, 01:15:55).

dern auch die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> eine Bedeutung annimmt, die dem Kontext einer lebensgefährlichen Bedrohung entstammt. Auf ihrer Flucht hastet Adela panisch durch ein dichtes Kakteenfeld, zerfetzt sich an den Kakteen ihre Kleidung und zieht sich zahlreiche blutende Wunden zu. Blutüberströmt und nahe einem toxischen Schockzustand wird Adela schließlich aufgegriffen, in ihrem Körper stecken – wie es später heißt – zahllose giftige Stacheln. Das <Bluten> ist hierbei allerdings nicht nur Ausdruck einer physischen und psychischen Verletzung, die Adela davongetragen hat, sondern signalisiert auch die Störung eines alteritären Grenzkonzeptes. Mit dem <Bluten> wird eine Strukturformel radikalisiert, die sich bereits im Motiv des <Schwitzens> als eine Grenznivellierung angedeutet hat. Wo das Schwitzen aber noch eine natürliche Abwehrreaktion des Körpers darstellt, beschreibt das Bluten die Reaktion auf einen bis zur ungesunden Tiefe eingedrungenen Fremdkörper. Das, was im körperlichen Normalzustand innen liegt und sich nun nach außen verkehrt, überschreitet eine Grenze, die natürlicherweise nicht überschritten werden sollte. Grenznivellierung wird hier zu einer Bedrohung für die körperliche Unversehrtheit – eine Strukturformel, mit der sich auch im übertragenen Sinne die Idee der Grenznivellierung, wie sie für das alteritäre Raumkonzept konstitutiv ist, als ungesund, unnatürlich und gefährlich erweist.⁹⁸

Mit Adelas Flucht aus der Höhle steht folglich eine ganze Reihe semiotischer Verweise in Verbindung, mit denen die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes sowie die darin codierte Grenzvorstellung demontiert werden. Seine Zeichenträger entpuppen sich als leere Projektionen und verweisen schlussendlich wieder auf ihren Produzenten zurück sowie sich auch das Konzept der Grenzverschiebung und Grenzverwischung als unnatürlich und gefährlich erweist. Der metaphorische Teilraum <Indien> verliert unter diesen Aspekten sein Bedeutungspotenzial des Mystischen und Romantischen und offenbart sich als ein Schauplatz, der vielmehr lebensbedrohlich und gefährlich ist: «This is a dangerous place for new arrivals.» (Ch.6, 01:27:40) – ein Urteil, unter dem schließlich auch das alteritäre Raumkonzept seinen Deutungsanspruch über die diegetische Welt aufgibt.

Mit Blick auf die raumsemantische Bedeutung dieser Episode lässt sich Adelas traumatisches Erlebnis im Inneren der Höhle als ein Metaereignis im Lotmanschen Sinne klassifizieren, bei dem nicht nur die Grenze der Textwelt überschritten, sondern auch die Ordnung der Textwelt selbst signifikant transformiert wird. Die Ord-

98 Eine weniger semiotische als kultursemantische Interpretation stellt das Motiv des <Blutens> in den Kontext einer Deflorationssemantik. Unbestritten ist auch diese Dimension hier angelegt und gewinnt vor allem dort an Bedeutung, wo der metaphorische Raum <Indien> im Zusammenhang mit Adelas erotischen Fantasien steht. Dennoch scheint eine Interpretation, die ihren Fokus allein auf diese Semantik legt, nahezu oberflächlich; so oberflächlich, dass auch die Figuren des alienen Raumkonzeptes diese Deutungshypothese für die wahrscheinlichste halten, als Adela wieder in Chandrapore ankommt (Anklage wegen Vergewaltigung).

nung des alteritären Raumkonzeptes hat sich als unwirklich erwiesen, sein Konzept von der Grenze als Übergang als gefährlich und unnatürlich. Für die symbolische Ordnung der Textwelt konstituiert diese <Einsicht> eine Grenzüberschreitung, einen <Change of state>. Wie in allen anderen Filmen von Lean, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden, sehen auch hier die Hauptfiguren ein: Ihr Weltbild war falsch, eine Illusion, die mit der Realität nicht zu vereinbaren ist. Traumatisiert und resigniert geben sie auf, ziehen sich zurück und überlassen die diegetische Welt einer Ordnung, in der Grenzen bedeutungstragende Strukturelemente sind. In dieser Ordnung gilt: Zwischen den Kulturräumen <Indien> und <Großbritannien> besteht eine manifeste, unverrückbare Grenze. Ihr Überschreiten ist nicht nur verboten, sondern auch unnatürlich und falsch. Derjenige, der dieses Verbot missachtet, wird bestraft. Mit der Anschuldigung, Dr. Aziz habe Adela in den Marabar Caves vergewaltigt, erhebt die Ordnung des alienen Raumkonzeptes folglich alleinigen Deutungsanspruch über die Textwelt und stellt dort Ordnung wieder her, wo sie vermeintlich verletzt wurde.

5.3.5 «I withdraw everything»: Das Metaereignis und die <(Nicht-)Ordnung der Textwelt

Aus raumsemantischer Perspektive ist mit dem abrupten Ende des Ausfluges zu den Marabar Hills die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes demontiert, hat ihren Deutungsanspruch aufgegeben und die Textwelt einer Norm überlassen, in der zwischen den Kulturräumen <Indien> und <Großbritannien> eine manifeste Grenze besteht. Mit Adelas panischer Flucht aus der Höhle sind schlagartig all jene Grenzen wiederhergestellt, die im Kontext der alteritären Grenzverschiebung zur Disposition gestellt wurden und nun wieder einen unauflösbaren Widerspruch zwischen dem Eigenen und dem Fremden konstituieren. In dieser neuen Ordnung der Textwelt kommen weder Adela, die bis zur Gerichtsverhandlung nicht mehr in Erscheinung tritt, noch Mrs. Moore, die noch am selben Abend aus Chandrapore abreist, zu Wort. Ihre Sprachlosigkeit ist Ausdruck eines strukturellen Rückzuges, bei dem die alteritäre Ordnung ihren Deutungsanspruch über die Textwelt aufgegeben hat und von einer Vorstellung abgelöst wird, in der sowohl Adela als auch Mrs. Moore zum politischen Instrument gemacht werden.⁹⁹ In diesem Zusammenhang kann die Ge-

99 In der körperlichen Reaktion des Fiebers, das Adela in Folge ihrer traumatischen Erlebnisse entwickelt, schlägt sich das strukturelle Erliegen einer Raumordnung nieder, die nun mit der Realität und ihrem tatsächlichen Gefahrenpotenzial konfrontiert ist. Grundsätzlich beschreibt das Fieber eine körperliche Abwehrreaktion, bei der durch die Erhöhung der Körpertemperatur das Eindringen von Fremdkörpern bekämpft werden soll. Darüber hinaus kann das Fieber im Kontext tropischer und subtropischer Regionen auch ein Indiz für eine krankhafte Wetterfähigkeit sein. Im Motiv des <Tropenkoller> schlägt sich die körperliche Reaktion auf einen Lebensraum nieder, der lebensbedrohliche Irritationen erzeuge. Der Äquator werde so zu einer «zona torrida» (Ladewig 2005: 774). Nach Ette (2009) übernimmt der Äquator in der Literatur häufig die Funktion einer



94 A PASSAGE TO INDIA:
Anklage gegen Dr. Aziz
(Ch.6, 01:30:14)

richtsverhandlung, in der über Dr. Azizs Schuld offizielles Recht gesprochen werden soll, als die symbolische Wiederherstellung aliener Ordnung gedeutet werden. Dabei fungiert der Gerichtssaal – wie bereits auf der sujetlosen Ebene angedeutet – als ein Ort, an dem nicht Gerechtigkeit im objektiven Sinne erzeugt, sondern Recht symbolisch durchgesetzt wird. Als ein sog. «Extrempunkt» für die Ordnung des aliener Raumkonzeptes hat der Gerichtssaal im übertragenen Sinne die Funktion, Grenzen dort wiederherzustellen, wo sie vermeintlich überschritten wurden. Unter diesen Gesichtspunkten gestaltet sich auch die sofortige Festsetzung von Dr. Aziz, als er am Bahnhof von Chandrapore angelangt, als ein symbolischer Akt der Grenzverfestigung. Nicht nur die Polizeibeamten, sondern vor allem auch die grölend aufgebracht Menschenmassen scheinen von seiner Schuld bereits fest überzeugt zu sein.¹⁰⁰

Aus dem Blickwinkel der Kamera personifiziert die anonyme Menschenmenge die kritiklose und unhinterfragte Anklage der aliener Ordnung, in deren Logik Dr. Aziz bereits schuldig ist (Abb. 94). Die nahezu symmetrische Anordnung der Figuren und ihr leblos starrer Blick in die Kamera konfrontieren Dr. Aziz mit der strukturellen Unnachgiebigkeit einer Grenze, die er angeblich überschritten hat und deren Überschreiten dem Verstoß gegen eine natürliche Ordnung gleichkommt. In dieser Ordnung stellen die Fahrt zu den Marabar Caves sowie die vermeintliche Vergewaltigung von Adela durch Dr. Aziz einen moralischen Verstoß und eine strukturelle Störung dar – eine Störung, die im Zuge der Gerichtsverhandlung wieder behoben werden soll. Bei der Gerichtsverhandlung geht es also nicht in erster Linie um Auf-

Grenz- und Spiegelachse, an der nicht nur die Weltkugel bildlich gespiegelt werde, sondern im übertragenen Sinne auch die literarischen Figuren, die sich dorthin begeben, vgl. Ette 2009: 143 ff.

¹⁰⁰ Das Motiv der räumlichen Festsetzung kulminiert schließlich im Gefängnis. Das Gefängnis beschreibt einen Ort, an dem Freiheitsrechte vorübergehend aufgehoben sind und die Festsetzung eine legitime Maßnahme gegen eine erneute Grenzüberschreitung darstellt. Der limitierte Handlungsradius im Gefängnis verweist Dr. Aziz sinnbildlich auf die Beschränkung seiner Mitbestimmungsrechte. Eine vergleichbare Semantik findet sich auch in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI*, als Nicholson von Saito in eine Holzkiste gesperrt wird, in der er sich kaum bewegen kann. In beiden Fällen korreliert mit der Einschränkung physischer Bewegungsfreiheit die Beschneidung von Mitspracherecht und Gestaltungsfreiheit.

klärung oder Wahrheitsfindung, sondern die Zur-Schau-Stellung und Durchsetzung einer Ordnung, in der dem metaphorischen Raum <Indien> qua seiner Natur das Attribut von Schuld anhaftet. «The machinery has started.» (Ch.6, 01:38:43) – eine besorgte Feststellung, in der Mrs. Moore die Wiederherstellung der alienen Ordnung mit einem technisch-maschinellen Prozess vergleicht, der nunmehr weder aufgehalten noch anderweitig beeinflusst werden kann.

Unter dieser Logik richtet sich schließlich auch die diegetische Welt wieder nach dem Muster einer alienen Ordnung aus, deren Sprache und Semiotik von der Vorstellung bestimmt sind, dass der Andere der ewig Fremde ist. In der Vorstellung einer quasi natürlichen Seienordnung repräsentiert die Grenzüberschreitung ein sittliches Verbot: «I want to state what I believe to be a universal truth. The darker races are attracted to the fairer. But not vice versa.» (Ch.7, 01:53:37) Was in der Formulierung <universal truth> zum Ausdruck gelangt, ist die Überzeugung von einer ewigen und allseitigen Seienordnung. Der Raum des Anderen wird darin als rückständig, amoralisch und potenziell gefährlich klassifiziert und konstituiert zum Raum des Eigenen eine unverrückbare und unüberschreitbare Grenze. Die Attribuierung <English> und <Indian> zeugen von der Vorstellung einer unveränderbaren Zugehörigkeit, in Folge derer die Kulturräume <Großbritannien> und <Indien> disjunkt-antagonistische Teilräume ausbilden: «When you think of crime, you think of English crime.» (Ch.6, 01:33:15) – eine Vorstellung, unter der schließlich auch die Grenze zwischen den topologischen Bereichen <innen> und <außen> wieder zu einer ordnungsbildenden Trennlinie erklärt wird. In den Innenräumen des Clubs und des Gerichtssaals konstituiert sich der metaphorische Teilraum <Großbritannien>, wohingegen im Außenbereich, auf den Straßen oder vor den Türen der Gebäude sein Antagonist verortet wird.¹⁰¹ Kurzum: Die Ordnung des alienen Raumkonzeptes, wie sie bereits im Rahmen der sujetlosen Ebene repräsentiert wurde, gewinnt nicht nur inhaltlich, sondern auch semiotisch erneute Deutungsmacht über die Textwelt. Dabei wird die ordnungsbildende Grenze des alienen Raumkonzeptes zur Grenze der Textwelt, sodass sich schließlich auch die Konfliktlinie selbst verschiebt.

Unter diesen Gesichtspunkten trägt schließlich auch die Gerichtsverhandlung Züge eines parabolischen Schauspiels, in dem eine ordnungswiederherstellende Maßnahme über die Ordnung der Textwelt entscheidet. Wo zuvor der Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Vorstellungen von der räumlichen Ordnung der Welt

101 Exemplarisch hierfür sind die zahlreichen Parallelmontagen, in denen Innenräume und Außenräumen kontrastiv gegenübergestellt werden. Während der außerplanmäßigen Sitzung im Club – um nur ein Beispiel zu nennen – wechseln sich immer wieder Einstellungen von Innenräumen mit Einstellungen vom Außenraum ab (siehe Ch.6, 01:44:06). An der topologischen Grenze zwischen <innen> und <außen> entzünden sich hier die Vorurteile gegenüber den kultisch-rituellen Feierlichkeiten draußen auf der Straße, ohne dabei jedoch selbstkritisch wahrzunehmen, dass auch die Versammlung im Club eine Art kultisch-rituelle Feierlichkeit ist – lediglich aus einem anderen Kulturkontext.

bestand (alien vs. alteritär), bestimmt nun die Ordnung des alienen Raumkonzeptes, was konflikthaft ist und was nicht bzw. welche Grenze relevant ist und welche nicht (siehe Schaubild 9).

Ein weiteres Indiz dafür, dass mit der Verlagerung des Konfliktes gleichsam auch die Grenze der Textwelt versetzt wird, ist die emanzipatorische Radikalisierung des metaphorischen Teilraumes <Indien>, der sich nun auch aus der Perspektive des Textes als ein disjunkter Teilraum im Lotmanschen Sinne zeigt. Wo die Grenze zwischen den metaphorischen Räumen <Indien> und <Großbritannien> zuvor vergleichsweise akzeptiert und unhinterfragt war, beginnt sich <Indien> unter dem wachsenden Druck der diffamierenden Fremdsetzung sinnbildlich zur Wehr zu setzen, sein einst bereitwillig adaptiertes Fremdbild einer unterlegenen Kulturnation zu hinterfragen und gegen das strukturelle Ungleichgewicht anzustehen. Was zuvor eine Grenze im Sinne einer Trennlinie war, trägt nun die Bedeutung der Konflikt- und Kollisionslinie. Mit dem Auftritt von Dr. Azizs Anwälten erhält <Indien> eine sprichwörtliche Stimme, die sich nicht nur auflehnt gegen Diskriminierung und Unterdrückung, sondern auch die Grenze der Textwelt zur Konfliktlinie erklärt, die nicht mehr widerspruchlos akzeptiert wird. Hinter der programmatischen Kampfansage «He will not accept a fee.» (Ch.6, 01:42:29) avanciert die Grenze zwischen den metaphorischen Teilräumen <Großbritannien> und <Indien> zu einer Kollisionslinie, die in der topologischen Grenze zwischen <innen> und <außen> symbolisch repräsentiert wird. An ihr begehrt <Indien> gegen seine Beherrschung auf und die Strafverhandlung um Dr. Aziz erhält eine symbolische Bedeutung: Was für die einen eine ordnungswiederherstellende Maßnahme ist, bedeutet für die anderen die Chance auf Emanzipation: «An individual case is being tried but it also functions as a pretext for the marshalling of broader arguments for and against British rule in India.»¹⁰²

Unter diesen Gesichtspunkten gerät der Herrschaftsanspruch Großbritanniens zunehmend in Bedrängnis. Die ordnungsbildende Grenze zwischen <innen> und <außen> wird immer häufiger und deutlicher in Frage gestellt. Am Tag der Gerichtsverhandlung stehen in den Straßen dicht gedrängte Menschenmassen, demonstrieren für die Freilassung von Dr. Aziz und gegen die britische Kolonialherrschaft. Sie verfolgen den Wagen, in dem Adela zur Verhandlung gebracht wird, schlagen aggressiv gegen seine gläserne Scheibe, bis sie zerspringt, und umzingeln das Gerichtsgebäude bis vor seine Tore. Hinter der Infragestellung der topologischen Grenze zwischen <innen> und <außen> verbirgt sich die inhaltliche Radikalisierung und Zuspitzung der konflikttragenden Grenze der Textwelt. Der Herrschaftsanspruch der Kolonialmacht <Großbritannien> gerät dabei sinnbildlich in Bedrängnis, wird in Frage gestellt und schlussendlich offensiv bekämpft. Mit Schlagstöcken bewaffnet muss die Polizeigarde die Demonstranten vom Grundstück des Gerichtsgebäudes fernhalten; verzweifelt und eindringlich muss der Richter während der Verhandlung

102 Williams 2014: 233.

immer wieder für Ruhe sorgen, während draußen lautstark Demonstrationsparolen skandiert werden und auch im Gerichtssaal selbst der Konflikt zu eskalieren droht. Aus der voll besetzten Galerie des Gerichtssaals verfolgen die Zuschauer der indischen Bevölkerung den Prozess wie Schaulustige eines Theaterstückes, klatschen johlend Beifall, als die Verteidigung die Anklageschrift polemisch in Frage stellt, und verunglimpfen den Kontext der Gerichtsverhandlung durch wiederholte Störungen und Zwischenrufe.¹⁰³

In der Manier eines Spektakels avanciert die Gerichtsverhandlung zu einem Schauspiel, in dem nicht nur juristisch die Causa <Dr. Aziz> verhandelt, sondern auch symbolisch um die Ordnung der Textwelt gestritten wird: «I'm not defending a case!» (Ch.7, 01:58:42) Die Frage nach Gerechtigkeit («This is English Justice?» (Ch.7, 01:58:23)) wird zur Frage nach der symbolischen Ordnung der Welt, in der sich britische und indische Interessen unvereinbar gegenüberstehen und ein Konflikt ausgetragen wird, in dem es um Machterhalt auf der einen Seite und Emanzipation auf der anderen Seite geht.¹⁰⁴ Als dramaturgischer Höhepunkt dieser sich zuspitzenden Konfliktlage fungiert Adelas Zeugenaussage, an deren Gehalt sich nicht nur die Anklageschrift des Prozesses, sondern auch im übertragenen Sinne die Frage nach der Ordnung der Textwelt entscheidet. Nach dem Strukturmuster eines theatralen Schauspiels, dessen Handlung symbolische und modellbildende Funktion hat, bekleidet Adelas Aussage unter diesen Gesichtspunkten Höhe- und Wendepunkt zugleich. Ihrer dramaturgischen Bedeutung tritt überdies eine filmische Gestaltung zur Seite, die aus mehreren Gründen bemerkenswert ist. Die ruckelnde und teils verkantete Handkamera folgt Adela bis auf den Zeugenstuhl, wechselt zwischen subjektiven und nicht-subjektiven Kameraeinstellungen hin und her und illustriert mit ihren entschleunigten Bewegungen Adelas hypersensitive Wahrnehmung der Situation. Verstärkt wird diese seltsame Raumwahrnehmung durch die Ausblen-

103 Unter dem lautstarken Protest der Verteidigung avanciere die Forderung nach einer Zeugenaussage von Mrs. Moore zu einer symbolischen Parole, hinter der das Aufbegehren gegen die britische Kolonialherrschaft und die Forderung nach Gleichberechtigung stünden, vgl. Williams 2014: 234. Die Rufe nach <Mrs. Moore>, deren Widerhall das Gebälk des Gerichtssaals erbeben lässt, erfüllen also auch eine raumsemantische Funktion. Sie repräsentieren die Störung einer Ordnung, deren Herrschaftsanspruch sich über die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> konstituiert. So wie die Parole <Mrs. Moore> bis in die Innenräume des Gerichtssaals dringt und die Zäune des Grundstückes dem Menschenandrang kaum mehr standhalten können, gerät auch im übertragenen Sinne der Herrschaftsanspruch der britischen Kolonialmacht in Bedrängnis, wird erschüttert und schließlich zersetzt.

104 Weitere Argumente dafür, die Gerichtsverhandlung in der Analogie zu einem theatralen Schaustück zu deuten, sind die streng dialektische Struktur von Anklage und Verteidigung (Protagonist-Antagonist) sowie die Architektur des Gerichtssaals. Mit der Anklagebank, dem Zeugenstuhl, dem Richtersessel und den Besucherrängen wird einzelnen Bereichen und Raumelementen eine symbolische Bedeutung zugewiesen. Die architektonische Analogie zur Bühne, an deren vorderem Kopfe sich das Publikum befindet, ist in der Raumsemantik des Gerichtssaals genuin angelegt und verdeutlicht den symbolischen Stellenwert, den diese Verhandlung im übertragenen Sinne auch für die Ordnung der Textwelt besitzt.

dung der On-Screen-Geräuschkulisse, die durch ein aus dem Off durchdringendes atonales Klangfeld abgelöst wird. Auch Williams merkt hier eine für Lean eher ungewöhnliche Filmtechnik an: «[...] Lean cleverly suggests her mental dislocation and isolation from everything around her through tight facial close-ups, shot very shallow focus.»¹⁰⁵ Begleitet von einer diffusen extradiegetischen Geräuschkulisse, deren surreales Surren eine höchst spannungsgeladene Atmosphäre erzeugt, begibt sich Adela sichtlich angespannt und nervenschwach in den Zeugenstand, wo sie über ihre Pflicht zur wahrheitsgemäßen Aussage belehrt wird.

Neben der Beobachtung, dass diese gesamte Sequenz im Kontext einer höchst seltsamen Raumwahrnehmung steht, bei der die Kamera den Innenraum des Gerichtssaals beinahe hypersensitiv und bedeutungsschwer wahrnimmt, ist außerdem eines augenfällig: Die filmische Darstellung von Adelas Verteidigung, deren sprachliche Form institutionell fest vorgeschrieben ist und einem immer gleichen, ritualisierten Muster folgen muss, wird von der filmischen Erzählung elliptisch verkürzt, ohne dass diese Ellipse jedoch als solche ausgewiesen wird. Adelas Verteidigung beginnt mit den Worten «Place your hand on the book.» (Ch.7, 02:02:22) und setzt nahtlos fort mit dem Schlusswort ihrer eidesstattlichen Erklärung: «And nothing but the truth.» (Ch.7, 02:02:28) Lediglich das Wissen um die sprachliche Form der Verteidigung lässt die Lücke zwischen den beiden Sätzen sichtbar werden, wohingegen der Schnitt und die Erzählung selbst eine Montage vortäuschen, bei der die einzelnen Einstellungen zeitlich nahtlos aufeinander folgen. Wenngleich diese Beobachtung randseitig erscheinen mag und prinzipiell das elliptische Erzählen kein ungewöhnliches Verfahren ist, hat diese Feststellung dennoch einen heuristischen Mehrwert, vor allem in raumsemantischer Hinsicht. Denn: So wie hier die filmische Darstellung – genau genommen – nicht das unternimmt, was sie vorgibt, verhält es sich auch im Rückblick mit der Darstellung der filmischen Welt generell.

Mit Adelas Zeugenaussage gerät die Ordnung der Textwelt in den Kontext einer unzuverlässigen Wahrnehmung, so wie auch die filmische Darstellung dieser Ordnung in den Verdacht gerät, unwirklich und falsch gewesen zu sein. Als Adela dazu aufgefordert wird, die konkreten Ereignisse während der zweiten Höhlenbegehung noch einmal Revue passieren zu lassen, räumt sie plötzlich Zweifel ein, die nicht nur als epistemische Unsicherheit, sondern vor allem auch als semiotische Unschärfe gedeutet werden können: «I'm not ... I'm not quite sure.» (Ch.7, 02:08:16)¹⁰⁶

105 Williams 2014: 234.

106 Nach der Klassifizierung filmischer Syntagmen nach Metz besteht die Unzuverlässigkeit hier in der Uneindeutigkeit zwischen einem «narrativen» und einem «deskriptiven Syntagma» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012: 115). Ob die filmische Erzählung mit der zweiten Höhlenbesichtigung das zeitliche Nacheinander einzelner Ereignisse dargestellt oder eine fiktive «Geschichte» erzählt hat, ist nicht mit Gewissheit zu beantworten. Mit diesem Befund liegt hier folglich eine «Nullposition» (Gräf et al. 2017: 66) vor, die aus einer zeitlichen Ellipse resultiert. In «Nullpositionen» offenbaren sich Leerstellen, die nicht mit den Daten, die vom Film selbst bereitgestellt werden, aufgefüllt werden können. Zu Recht schlussfolgern Gräf et al.: «Zu interpretieren ist also, dass der Film mit einer

Hinter der Infragestellung der eigenen Erinnerung und Wahrnehmung verbirgt sich schließlich auch die Infragestellung der filmischen Darstellung, die nun retrospektiv in den Verdacht gerät, trügerisch und falsch gewesen zu sein. Und in der Tat: Die genauen Zusammenhänge, die Adela schließlich zur panischen Flucht aus der Höhle veranlassen haben, sind unklar und bleiben auch bis zum Schluss unerzählt. Es bleibt eine erzählerische Leerstelle, was genau sich im Zeitfenster zwischen Adelas Panikattacke im Höhleninneren und ihrer Flucht zur Straße zugetragen hat. Ebenso unklar ist, wie sie die Höhle verlassen konnte, ohne dass Dr. Aziz dies bemerkt hat. Und fraglich ist auch, woher ihre zahlreichen Verletzungen rühren, die sie sich – so könnte man meinen – auf ihrer Flucht durch das Dickicht eines Kakteenfeldes zugezogen hat. Die filmische Erzählung selbst jedenfalls lässt all diese Fragen unbeantwortet sowie sich auch Adela selbst des genauen Hergangs nicht sicher zu sein scheint: «Lean leaves the filmgoer to infer that Adela's fancied rape was most likely the product of her own sexual fantasies [...]»¹⁰⁷ Sprachliche Unsicherheitsmarker wie «I think», «it may have been» oder «I'm afraid» (Ch.7, 02:09:34) zeugen von Zweifel und Misstrauen, die Adela schlussendlich dazu bewegen, die von ihr unterschriebene Zeugenaussage zurückzunehmen: «I withdraw everything.» (Ch.7, 02:09:34)¹⁰⁸

Unter diesen Voraussetzungen gerät schließlich auch die Erzählung selbst, wie sie dem Zuschauer präsentiert wurde, in den Verdacht, mehrdeutig und lückenhaft zu sein. Besonders deutlich wird das, vergegenwärtigt man sich noch einmal die Montage zwischen den einzelnen Filmbildern im Kontext der zweiten Höhlenbesichtigung. Folgt man der Argumentation, dass Dr. Aziz Adela erst wieder erblickt hat, als sie sich bereits auf der Flucht befunden hat, entpuppt sich die gesamte Sequenz als eine stark elliptische Erzählung. Ob der atmosphärisch markierte Gegenlicht-Shot auf Dr. Aziz (Abb. 93) wirklich aus dem Inneren der Höhle entstanden ist, in der sich auch Adela zum gleichen Zeitpunkt befunden hat, ist nunmehr fraglich, wengleich in Folge der Montage dieser Eindruck entstehen musste. Aus der Sachlogik des Vorfalles haften dieser Wahrnehmung nun jedoch Zweifel an. Mit Adelas Geständnis «Dr. Aziz never followed me into the cave.» (Ch.7, 02:08:54) steht gleichzeitig auch die Vermutung nahe, dass die Montage zwischen der Kameraeinstellung von Dr. Aziz im Höhleneingang und Adelas Raumeindruck in erster Linie

Leerstelle operiert, die Bedeutung dieser Verweigerung von Information ist zu bestimmen.» (ibd.: 67) In diesem Fall erfüllt die «Nullposition» die Funktion eines selbstreferenziellen Zeichens, das bedeutet: Die filmische Erzählung verweigert sich gegenüber «klassisch-traditionellen filmischen Erzählformen» (ibd.: 221), wie sie etwa vom «Old Hollywood» konventionalisiert wurden.

¹⁰⁷ Phillips 2006: 430.

¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang hat Mrs. Moores Tod, der sinnbildlich für den Untergang des alteritären Raumkonzeptes steht, eine metaphorische Bedeutung: «Get away from all this muddle and fuss into some cave of my own, some shelf.» (Ch.6, 01:46:22) Mit dem Begriff «muddle» reformuliert Mrs. Moore eine Konfliktlinie («mystery» vs. «muddle»), in der sich die alteritäre Deutung über die Textwelt nunmehr als falsch darstellt. Die Architektur der Höhle rückt in den Deutungszusammenhang des Sarges («cave of my own») und die Hoffnung auf Selbsterkenntnis endet mit dem Tod.

assoziative Hintergründe hatte und damit subjektiv und vielleicht sogar unwirklich war. Unter diesen Gesichtspunkten sind bei der filmischen Erzählung vom zweiten Höhlenbesuch nicht nur massive Leerstellen zu verzeichnen, sondern überdies auch Verdachtsmomente einer subjektiven und assoziativen Darstellung der diegetischen Welt – ein Befund, der in der einschlägigen Forschung zu *A PASSAGE TO INDIA* bislang noch keine Aufmerksamkeit gefunden hat.

Mit Adelas Zeugenaussage steht folglich ein Prozess der grundsätzlichen Infragestellung und Revision in Verbindung, der nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern vor allem auch in struktureller Hinsicht stattfindet. So wie sich bereits die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes als Projektion erwiesen hat, muss nun auch die Ordnung des alienen Raumkonzeptes neu justiert werden, weil der Prozess gegen Dr. Aziz eine unerwartete Wende erhält. Die Anschuldigung, wie sie von der Anklage vorgetragen wurde, ist in der Form nicht haltbar, so wie auch die Vorstellung der Grenze als eine manifeste und unerschütterliche Trennlinie in der Form keinen Bestand mehr haben kann. Mit Adelas Aussage endet die Gerichtsverhandlung im Freispruch. Der Versuch zur Wiederherstellung einer alienen Ordnung, wie sie aus der Perspektive des britischen Selbstverständnisses natürlich und richtig ist, scheitert, weil die ordnungskonstituierende Grenze zwischen den metaphorischen Teilräumen <Indien> und <Großbritannien> ihre Funktion als Trennlinie einbüßen muss. So wie die Grenze zwischen den topologischen Feldern <innen> und <außen> dem überfallartigen Ansturm auf das Gerichtsgebäude physisch nicht mehr Stand halten kann, muss auch der Herrschaftsanspruch Großbritanniens hier sinnbildlich kapitulieren. Die manifest und unverrückbar geglaubte Grenze, mit der sich die Ordnung des kolonialen Weltbildes konstituiert, ist – zumindest für diesen Moment – niedergelungen und <Indien> seiner Semantik vom ewig Schuldigen und Fremden enthoben.

Unter diesen Gesichtspunkten kann Adelas Aussage <I withdraw everything> als eine Art Metakommentar auf die Ordnung der Textwelt verstanden werden. Sie hat einen Zustand herbeigeführt, in dem Grenzen, Räume sowie Semioseprozesse grundsätzlich fragwürdig erscheinen, so wie auch die Erzählung selbst lückenhaft und mehrdeutig ist. Sowohl die Ordnung des alteritären als auch des alienen Raumkonzeptes haben sich als instabile Konstrukte erwiesen, deren Grenzverläufe nicht der Wirklichkeit entsprechen. Weder hat der metaphorische Teilraum <Indien> den Wunsch nach einem identitätsstiftenden Abenteuer erfüllen können (Alterität) noch hat sich seine Attribuierung vom ewig Fremden und Rückständigen als wahr erwiesen (Alienität). Die Textwelt wird in ein Setting überführt, in dem die Frage nach Ordnung auf einen ersten Blick unbeantwortet bleibt und sämtliche Semioseprozesse vorläufig revidiert werden.¹⁰⁹

109 Damit gilt auch hier: «Somit legt der Film selbstreferenziell seine eigene Bedeutungskonstituierung offen.» (Blödorn 2008: 344) Mit dieser Offenlegung und der Sichtbarwerdung der <realen Welt> geht für Adela schließlich auch ein Prozess der körperlichen Genesung einher. Seit ihrem traumatischen Erlebnis in der Höhle litt sie an einer akustischen Halluzination in Form eines inneren Echos. Mit

In diesem Zusammenhang übernimmt das Motiv des Hitzegewitters, das von sturzartigem Regen begleitet wird, abermals eine symbolische Funktion: «[sc. Hier] entladen sich Culture und Gender Clash, implodieren Energien, deren Ursprünge zugleich in und jenseits der Kolonialgeschichte zu suchen sind.»¹¹⁰ Vor allem der sintflutartige Regen symbolisiert eine physische wie auch sinnbildliche Reinigung, in der nicht nur Erdmassen und Gegenstände der Textwelt, sondern im übertragenen Sinne auch Semioseprozesse weggespült werden. Dr. Azizs Rückzug ins Private sowie Adelas gesellschaftliche Marginalisierung sind Ausdruck einer generellen Resignation gegenüber dem Versuch, Grenzen auszuhandeln und neu zu bestimmen. Was bleibt, sind lediglich die Grenzen der eigenen Herkunft, die als einzige unverrückbar und manifest zu sein scheinen: «I am an Indian at last. [...] in an Indian state out of British India. [...] In the end you English always stick together. I want to have nothing more to do with any of you.» (Ch.8, 02:19:44 – 02:22:18) – eine Ordnung, in der die diegetische Welt wieder reduziert wird auf ihre Topografie. Aus der Ordnung des alienen und alteritären Raumkonzeptes hingegen ist eine «Nicht-Ordnung» geworden, in der die Bedeutung von Grenzen und die Bedeutung von Räumen unklar sind.¹¹¹

Mit dieser Interpretation der Gerichtsverhandlung, respektive Adelas Zeugenaussage und ihrer Funktion für die Erzählung unternimmt die vorliegende Arbeit eine Deutung, die dergestalt neu ist und unter dem Aspekt des erzählerischen Selbstkommentars eine Dimension etabliert, die in der wissenschaftlichen Rezeption von *A PASSAGE TO INDIA* bislang nicht auftaucht. Vor allem die Tatsache, dass die Gerichtsverhandlung in der einschlägigen Forschung bis auf einige wenige Randkommentare weitgehend unbesprochen ist, lässt eine solche Analyse als Desiderat erscheinen. Wenn Silver und Ursini Adelas Zeugenaussage als eine Form des «Sich-Erinnerns» deuten, die in Gestalt von «flashbacks»¹¹² ein krisenhaftes Erlebnis erneuert, greift diese Analyse deutlich zu kurz. Auch Phillips bleibt hinter der narrativen Funktionalisierung seiner Befunde zurück, wenn er konstatiert: «As for what really occurred, spectators are free to draw their own conclusion.»¹¹³ Die

ihrer Zeugenaussage jedoch ist diese Halluzination schlagartig verschwunden. Das, was allein in der Einbildung existiert, verschwindet in dem Moment, in dem die Einbildung als solche bewusst gemacht und in die Realität überführt wird.

110 Marshall 2008: 95. Ähnlich deutet auch Williams das Gewitter: «[...] the arrival of the monsoon indicates catharsis, relief from what had become unbearable tension.» (Williams 2014: 235).

111 Dem Motiv des Regens wohnt hier also auch die Bedeutung einer strukturellen Säuberung inne. Besonders deutlich wird diese Konnotation im Close Up der Regentropfen, die auf die stark verunreinigte Scheibe des Dachfensters im Gerichtssaal fallen. Wie die Schichten eines langen Prozesses unterschiedlichster Einflüsse haben sich Staub und Schmutz auf der gläsernen Oberfläche des Dachfensters gesammelt und werden nun vom sintflutartigen Regen förmlich davongespült – so wie sich auch unterschiedlichste Semioseprozesse auf der Oberfläche der Textwelt angelagert haben und nun davon getragen werden.

112 Silver/Ursini 1992: 217.

113 Phillips 2006: 434.

erzählerischen Leerstellen, die mit Adelas Zeugenaussage in Verbindung stehen, bleiben ungesehen, wenngleich ihre Bedeutung für die Erzählung – wie mit dieser Argumentation herausgestellt wurde – immens ist. Adelas Gedächtnislücken werden zu erzählerischen Leerstellen, so wie auch die Erzählung selbst im Verdacht steht, unzuverlässig gewesen zu sein. Die Funktion der Gerichtsverhandlung liegt also nicht nur in ihrer Symbolfunktion für die Ordnung der Textwelt, sondern auch in ihrer Repräsentationsfunktion für den Modus der filmischen Erzählung.

5.4 A PASSAGE TO INDIA: Eine raumsemantische Auswertung

5.4.1 Alienität und Alterität als Raumkonzepte

Mit der raumsemantischen Analyse von A PASSAGE TO INDIA, wie sie im Rahmen dieses Kapitels unternommen wurde, wurde ein Deutungsansatz verfolgt, der im Kontext der Forschung dergestalt neu ist. Unter dem Blickwinkel eines <Clash of Culture> wird dort weitgehend widerspruchlos die These vertreten, dass sich das Thema des Filmes auf den inneren Konflikt der Protagonistin terminieren lasse. Adelas Begegnung mit einer fremden Kultur erwecke in ihr das Bewusstsein von ungelebten Wünschen und Fantasien, den Wunsch nach Abenteuer und die Lust am Unbekannten. Unter der Perspektive einer struktural-semiotischen Herangehensweise konnten allerdings Ergebnisse gewonnen werden, in Folge derer der Konflikt der Erzählung und somit auch das Thema des Filmes neu justiert werden müssen. Anstatt vom Kulturkonflikt zwischen dem westlich-europäischen Kolonialherren und seiner Kolonie auszugehen (<Clash of Culture>), konnte eine raumsemantische Analyse den zentralen Konflikt zwischen zwei verschiedenen Raumkonzepten verorten: dem Raumkonzept der Alterität und dem Raumkonzept der Alienität. In A PASSAGE TO INDIA entwickeln die Figuren unterschiedliche Vorstellungen darüber, wo in ihrer Welt <Grenzen> verlaufen und welche Funktion diese Grenzen jeweils übernehmen. Dabei fällt dem real-historischen Setting, vor dessen Hintergrund die filmische Erzählung stattfindet, eine strukturbildende Funktion zu. In ihm konstituiert sich ein Raumkonzept, in dem die Welt strukturiert ist über manifeste und unverrückbare Differenzlinien: Dem Feind steht der Freund gegenüber, der westlichen die östliche Kultur, der Kolonialmacht die Kolonie (disjunkt-antagonistische Teilräume). Adela und Mrs. Moore hingegen verkörpern ein Weltbild, in dem Grenzen nicht die Funktion von Trennlinien übernehmen, sondern vielmehr auf das verweisen, was hinter ihnen liegt. In ihrem Raumkonzept sind Grenzen verschiebbar, der unbekannte Raum kann im Abenteuer ent-fremdet werden und schürt die Hoffnung auf Mystik, Romantik und Selbsterkenntnis (disjunkt-komplementäre Teilräume). Für die anderen (Alienität) hingegen versinnbildlicht Indien vor allem Eines: den unvereinbaren Widerspruch zum westlichen Europa, der in Folge seiner zivilisatorischen Rückständigkeit legitim unterdrückt werden kann.

Unter diesen Prämissen bilden die beiden Raumkonzepte (Alienität und Alterität) metaphorische Teilräume im Lotmanschen Sinne und erzeugen jeweils semantische Felder, die miteinander unvereinbar sind. Der Vorstellung von Alterität steht die der Alienität gegenüber, dem Strukturprinzip der Skalarität das der Binarität und dem Konzept der Grenzverwischung und Grenzverschiebung das der Grenzverfestigung. Zwischen beiden verläuft die zentrale Konfliktlinie des Filmes (Grenze der Textwelt), an der sich nicht nur Streit entzündet und Uneinigkeit herrscht, sondern auch die Norm der Textwelt bemessen wird. Ein gewichtiges Argument dafür lieferte die Analyse ihrer topologischen Ordnung, respektive der topologischen Grenze zwischen <innen> und <außen>. Diese topologische Grenze wird von unterschiedlichen Figurengruppen jeweils unterschiedlich bewertet. Wo die einen fest davon überzeugt sind, dass mit <innen> und <außen> unvereinbare Widersprüche abgebildet werden (Alienität), glauben die anderen, dass beide topologischen Bereiche miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Hinter dem Sinnbild der Horizontverschiebung drückt sich die Hoffnung aus, den unbekanntem Bereich hinter dem Horizont in den eigenen Erfahrungsbereich überführen zu können. Auch hier folgt die Idee der Alterität dem Motto: Was heute noch fremd ist, muss es nicht für alle Zeit bleiben.

Der zentrale Konflikt in *A PASSAGE TO INDIA* greift also tiefer als eine inhaltliche Meinungsverschiedenheit im Streit um die Bedeutung von <Indien>. Der zentrale Konflikt rührt her aus einem strukturellen Dissens, einer Uneinigkeit darüber, welche Funktion <Grenzen> übernehmen und welche <Bedeutung> die Denotate der Textwelt haben. Ausgehend von diesen Befunden (sujetlose Ebene) ist das vorliegende Kapitel also der Frage nachgegangen, wo und in welcher Form Grenzaushandlungen stattfinden. Und weiter: Inwiefern diese Grenzaushandlungen Konsequenzen für die Ordnung des alteritären und die Ordnung des alienen Raumkonzeptes haben.

Unter diesem Blickwinkel beschreibt der weitere Verlauf der filmischen Erzählung (sujethafte Ebene) eine Serie mehrerer alteritärer Grenzverschiebungen, wobei die Grenze der Textwelt davon zunächst unberührt bleibt. Mrs. Moore und Adela treten in Kontakt mit dem unbekanntem Raum <Indien>. Sie erkunden fremde Schauplätze und schließen Freundschaft mit Dr. Aziz. Ihre Faszination für die indische Kultur wird mit jeder Begegnung größer und die Hoffnung auf die Entdeckung unbekannter Persönlichkeitsbereiche wächst. Als sog. «existenzielle Schlüsselmomente»¹¹⁴ dieser Annäherung sind der Besuch der Moscheeruin und die Entdeckung der Tempelruine zu deuten. In beiden Fällen findet Grenzverschiebung in Form von Bedeutungsverschiebung statt. Der fremde Raum wird ent-fremdet. In ihm verlieren Grenzen die Funktion der Trennlinie, aus fremd wird eigen, aus Unbekanntem werden Freunde.

Auf der anderen Seite haften diesen Grenzverschiebungen aber auch zunehmend deutlich ein gewisses <Störpotenzial> an, sowohl inhaltlich für die Figuren als auch

114 Marschall 2008: 90.

semiotisch für die Textwelt. Dieses Störpotenzial lässt sich auf unterschiedlichen Ebenen ausmachen: Zum Ersten stößt das Verhalten von Mrs. Moore und Adela bei den Figuren des alienen Raumkonzeptes auf Unverständnis und ruft Irritation hervor. Grenzverschiebungen sind hier ordnungsstörend, sie widersprechen dem Verständnis vom «ewigen Fremden». Zum Zweiten steht die Idee der Grenzverschiebung aber auch für Adela und Mrs. Moore immer deutlicher im Kontext von Gefahr und Verunsicherung. Was bei Mrs. Moores nächtlichem Besuch der Moscheeruine lediglich in der ambivalenten Semantik des Ganges angeklungen ist («What a terrible river. What a wonderful river.»), wird mit Adelas Ausflug zur Tempelruine bedrohlich und verstörend. Die Idee von Grenzverwischung provoziert hier plötzlich Angstzustände, die exotische Kultur Indiens wirkt bedrohlich und die synästhetischen Eindrücke des Schauplatzes werden zu Dissonanzen.

Die Strukturformel der Grenzverschiebung steht mit zunehmendem Verlauf der Erzählung also immer häufiger im Zusammenhang mit einer traumatischen Raumwahrnehmung. Dabei trägt vor allem das Setting der Tageszeiten eine besondere raumsemantische Bedeutung. In der Differenz zwischen Tag und Nacht wird die diegetische Welt in den Deutungskontext von zwei divergenten Atmosphären gestellt. Im diffusen Mondlicht der Nacht untersteht der topografische Raum «Indien» einer Wahrnehmung, mit der die alteritäre Vorstellung der Grenzverwischung und Grenzverschiebung illustriert wird. Das gleißend helle Sonnenlicht des Tages und die schwüle Hitze hingegen stellen die Idee der Grenzverwischung und Grenzverschiebung in den Kontext einer tendenziell traumatischen Raumwahrnehmung, die sich im Krankheitsbild der Klaustrophobie und dem Symptom der Wetterfühligkeit niederschlägt. Kurzum: In der tageszeitlichen Beschaffenheit der Textwelt schlägt sich die zentrale Konfliktlinie der Erzählung nieder. Was nachts mystisch und romantisch scheint (Alterität), wird tagsüber zudringlich, bedrohlich und gefährlich (Alienität).

In *A PASSAGE TO INDIA* sind Räume und ihre Bedeutung also untrennbar mit der erzählerischen Größe der Perspektive verknüpft, nicht nur inhaltlich, sondern auch filmisch. Dabei lässt sich auch hier das beobachten, was für alle anderen Filme von Lean, die in diesem Rahmen analysiert wurden, gilt: Überall dort, wo die subjektive Raumwahrnehmung thematisiert wird (expressis verbis oder anders), folgt ihr die Kamera und die Art und Weise der filmischen Darstellung. Dort, wo Mrs. Moore oder Adela aus ihrer Perspektive auf «Indien» schauen, werden «Räume» zu «perspektivierten Räumen», die Denkfigur von Alterität zur Ordnungs- und Gestaltungslogik des Filmbildes und der Zuschauer sieht auf der Leinwand «Indien» durch einen «perzeptiven Filter», der jedoch – und hierin besteht die Besonderheit des «perspektivierten Raumes» – nicht als solcher thematisiert wird. «Indien» wird so zu einem Projektionsraum, in dem all das Gestalt annimmt, was als Idee in ihn hineingetragen wird – eine Metapher, die nicht nur raumsemantisch für das alteritäre Raumkonzept gilt, sondern auch für die Denotatebene der Textwelt. Eine wichtige

Funktion hierbei übernimmt die Figur Godbole. Indem er die Marabar Caves auf ihr materielles Wesen reduziert, entsteht eine architektonische Nähe zu einem leeren, dunklen Resonanzraum. Auch die Textwelt ist – im übertragenen Sinne – ein solcher Resonanzraum, in dem die Figuren ihre Denotate mit Bedeutung füllen und das in ihnen sehen, was sie in ihnen sehen wollen.

Mit diesem textlichen Metakommentar steht folglich auch die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes im Verdacht der Projektion. Was mit einzelnen Momenten der Irritation beginnt, entwickelt sich im weiteren Verlauf der Erzählung zu einem krisenbehafteten Störbild, das in Gestalt des Echos in den Marabar Caves schließlich unmittelbar erfahrbar wird. Mit der Begehung der Marabar Caves wird – verkürzt gesprochen – das semiotische Charakteristikum des perspektivierten Raumes in die Physis der Textwelt transferiert: Die Höhlen sind nichts weiter als leer, dunkel und räumlich beengt. In ihnen ist nicht mehr als das, was in sie hineingetragen wird, so wie auch der <perspektivierte Raum> ein Spiegelbild für etwas ist, was in den Figuren selbst verborgen liegt: Wünsche, Träume, Hoffnungen und Ängste.

Im Rückblick auf die Momente, in denen Grenzen ausgehandelt werden, beschließt diese Episode einen zu den Grenzverschiebungen des alteritären Raumkonzeptes gegenläufigen Prozess der strukturellen Irritation. Sowohl Adela als auch Mrs. Moore fliehen vor dem, was sie in den Marabar Caves erlebt haben und nehmen Abstand von der Idee der Horizontenerweiterung. Die Lust am Abenteuer ist ihnen vergangen. Sie sind verletzt, traumatisiert, resigniert und enttäuscht – enttäuscht von dem <wahren Indien>, das mit ihrem persönlichen Bild von Indien nichts gemein hat. Mit Blick auf die Grenze der Textwelt konstituiert diese Einsicht ein Metaereignis im Lotmanschen Sinne. Die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes nimmt ihren Deutungsanspruch zurück, weil er sich als falsch erwiesen hat. Die Deutung über die Textwelt wird dem Antagonisten überlassen: dem alienen Raumkonzept und einem Weltbild, in dem kulturelle Grenzen unüberwindbar sind – fürs Erste jedenfalls.

Mit der unerwarteten Wende des Prozesses gegen Dr. Aziz allerdings wird erneut die Frage nach der Ordnung der diegetischen Welt aufgeworfen. Mit Adelas Geständnis einer unzuverlässigen Erinnerung wird die aliene Ordnung, die sich zunächst vermeintlich durchgesetzt hat, signifikant gestört. Die Stigmatisierung des Fremden, die Teilung der Welt in Sieger und Besiegte – all das hat plötzlich keinen Bestand mehr: Dr. Aziz ist unschuldig, eine Engländerin begehrt einen Inder, der Gerichtssaal verliert die Funktion eines normstabilisierenden Ortes. Seine Tore werden gestürmt, eine Revolution bricht aus, die indische Bevölkerung feiert den symbolischen Triumph im Kampf gegen ihre Unterdrückung. Kurz gesagt: Die Erzählung hinterlässt die Welt im Chaos. Topologische Grenzen werden gestürmt und niedergerissen, das britische Selbstverständnis hat massiven Schaden genommen, aber auch die Freiheitsbestrebungen der Unterdrückten überführen die diegetische

Welt nicht in eine egalitäre Ordnung. Es herrscht allgemeine Ungewissheit, Ungewissheit über Zugehörigkeit und Grenzverläufe: «Where shall he take you? / I don't know.» (Ch.8, 02:13:47)

Mit Adelas Eingeständnis legt also gleichzeitig auch die filmische Erzählung ihren Erzählmodus offen. So wie sich Adela an die genauen Zusammenhänge nicht erinnern kann, bleibt auch die Erzählung rückblickend lückenhaft und mehrdeutig. Sie überführt die Textwelt in einen strukturellen Zustand, bei dem generell die Frage nach der Belastbarkeit und dem Wahrheitsgehalt semantischer Einheiten gestellt werden muss. Welche Grenzen von Bestand, welche Grenzen die wahren und wirklichen sind, das sind Fragen, die – zumindest hier – unbeantwortet an den Zuschauer übergeben werden.

Spätestens hier wird noch einmal deutlich, weshalb die These vom «Clash of Culture» fragwürdig ist. «Grenzen» tragen in *A PASSAGE TO INDIA* offenbar nicht die Bedeutung manifester Kollisionslinien, im Gegenteil: Am Ende bleibt höchst fraglich, was «Grenzen» überhaupt bedeuten, wo sie verlaufen und welchen Bestand sie haben. Das, was die Figuren selbst als «Grenze» erachten, ist jedenfalls höchst subjektiv, in weiten Teilen gar unwirklich. Mit der These vom «Clash of Culture» hingegen wird die Vermutung nahegelegt, dass kulturelle Räume mehr oder minder feste Entitäten beschreiben, zwischen denen eine krisenbehaftete Konfliktsituation entsteht. Die Tatsache allerdings, dass gerade auch das Konzept von «Kultur» in *A PASSAGE TO INDIA* durchzogen ist von höchst unterschiedlichen Perspektiven und Vorstellungen, bleibt dabei unberücksichtigt. Was Adela und Mrs. Moore unter der indischen Kultur verstehen, ist letztlich nicht das «wahre Indien», sondern ein aus dem eigenen soziodemografischen Kontext erzeugtes Zerrbild. Gleichzeitig repräsentiert «Indien» aber auch nicht die rückständige und wehrlose Kultur, für die sie von der britischen Kolonialmacht gehalten wird. Kurzum: Die Erzählung hinterlässt vor allem Fragen und Zweifel – Zweifel an der Bedeutung von «Räumen» und «Grenzen», aber auch Zweifel am Wahrheitsgehalt der Erzählung selbst.

5.4.2 Kulturkontakt im Zwischenraum: Fielding als «heterotope Figur»

Aus dieser Perspektive avanciert die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt semantischer Einheiten zu einer Frage des Textes über seine eigene Erzählweise. Was bereits in der Metapher des Projektionsraums von Godbole auf einer sprachlichen Metaebene formuliert wurde, gerät nun mit Blick auf den Ausgang erneut in den Fokus der Erzählung. Indem der Text seine eigenen semiotischen Konstituenten zur Disposition stellt, weil die Erzählung selbst im Verdacht steht, an entscheidenden Stellen lückenhaft und mehrdeutig zu sein, bleibt schlussendlich die Frage nach der Ordnung der Textwelt unbeantwortet – zumindest bis hierher.

Unter diesem Fragehorizont fällt der Figur Fielding, der bislang vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt wurde und die auch in der Forschung weitgehend

unbesprochen ist, eine besondere Funktion zu.¹¹⁵ Dabei legt allein die filmische Inszenierung seiner Person nach dem Ausgang der Gerichtsverhandlung die Vermutung nahe, dass sie und vor allem ihr Weltbild im Deutungszusammenhang von Beständigkeit und Belastbarkeit stehen, wohingegen die Welt um ihn herum im Chaos versinkt. Der langen Kameraeinstellung von Fielding, der allein im strömenden Regen und zwischen den politischen Grabenkämpfen seines Umfelds zurückbleibt, haftet der Eindruck einer gewissen Widerstandsfähigkeit an. In seiner resilienten Duldsamkeit gegenüber physischen Umwelteinflüssen drückt sich die strukturelle Belastbarkeit und Beständigkeit seines Weltbildes aus, das sich – vor allem im Rückblick der Erzählung – jenseits alteritärer oder alienier Grenzziehungsprozesse verortet. Bereits zu Beginn der Erzählung bekleidet Fielding eine strukturelle Außenseiterposition, in Folge derer er von den Mitgliedern seines soziodemografischen Heimtraumes marginalisiert und ausgegrenzt wird. Seine Kündigung der Club-Mitgliedschaft ist Ausdruck inhaltlicher und struktureller Distanz. Die gleiche Distanz bekundet Fielding allerdings ebenso gegenüber den Ideen des alteritären Raumkonzeptes – ein Befund, der seinen Status als Figur klärungsbedürftig macht.

Eine in diesem Zusammenhang interessante Stellungnahme bezüglich seiner eigenen strukturellen Position formuliert Fielding selbst, als er mit den hohen Erwartungen und Vorstellungen konfrontiert wird, die mit einem Ausflug zu den Marabar Caves in Verbindung stehen: «I think a mystery is only a high-sounding term for a muddle.» (Ch.3, 00:36:39) Hinter seiner Reflexion über die Bedeutung der Begriffe «muddle» und «mystery» verbirgt sich ein Kommentar auf die Ordnungsentwürfe des alteritären und alienen Raumkonzeptes, deren Sprache Divergenzen dort vermuten lässt, wo strukturell keine zu finden sind. In den Begriffen «muddle» und «mystery» schlägt sich die divergente Semantisierung des metaphorischen Raumes «Indien» nieder, der von den einen als Chaos, von den anderen als Abenteuer begriffen wird. Fieldings Argumentation zu Folge jedoch ist diese Divergenz allein eine sprachliche, keine inhaltliche – eine Behauptung, die aus ihrem unmittelbaren Kontext zunächst randseitig wirken mag, mit Blick auf den Ausgang der Gerichtsverhandlung jedoch in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist. Was Fielding hier mit seiner Reflexion über die Bedeutung von Begriffen innerhalb eines bestimmten Sprachsystems vermutet, erweist sich mit Blick auf den Handlungsverlauf als prophetische Weitsicht. Sowohl in der Ordnung des alteritären als auch in der Ordnung des alienen Raum-

115 Bis auf den Versuch von Silver und Ursini, zwischen Fielding und Lawrence charakterliche Gemeinsamkeiten herauszustellen, wird Fielding, wenn überhaupt, nur randseitig erwähnt, siehe beispielsweise Phillips 2006: 402; Williams 2014: 235 f. Dort wird Fielding vor allem in den letzten Sequenzen des Filmes in den Blick genommen und als eine Figur gedeutet, die zwischen den Kulturen vermittele und Verständnis für die Gegenseite schaffe. Ein Blick zurück in die Handlung des Filmes wird nicht unternommen, sodass schlussendlich auch die Erkenntnis ausbleibt, dass durch Fielding augenfällige Parallelen zu Tage treten («muddle» – «mystery»), die ansonsten ungesehen bleiben.

konzeptes hat sich die Semantik des metaphorischen Raumes <Indien> als rhetorische Kunstfigur entpuppt, mit der in beiden Fällen Handlungen legitimiert wurden, die sich im weitesten Sinne als Formen der Raumaneignung beschreiben lassen. Auf der einen Seite legitimiert die britische Kolonialherrschaft unter dem Motto des immer Fremden Unterdrückung und Ausbeutung. Aber auch auf der anderen Seite untersteht die Semantik vom mystischen und romantischen Indien einer Rhetorik, in der Grenzüberschreitungen Formen der Raumaneignung darstellen. Hinter der Vorstellung, sich den metaphorischen Raum <Indien> im Abenteuer förmlich einzuverleiben, liegt die unhinterfragte Überzeugung, dass diese Einverleibung von der anderen Seite akzeptiert und gewollt wird. In beiden Fällen werden <Grenzen> im Kontext einer strukturellen Raumaneignung funktionalisiert und rhetorisch für die Durchsetzung des eigenen Weltbildes genutzt – eine Analyse, die zwischen den rhetorischen Strategien Parallelen aufdeckt, wo zunächst aus der Verschiedenheit der beiden Ordnungsentwürfe keine zu vermuten waren.

Aus der Perspektive von Fielding offenbaren sich folglich strukturelle Gemeinsamkeiten, die in der Forschung weitgehend unbearbeitet sind. Was dort als unvereinbar Widerspruch oder innerer Konflikt verhandelt wird, zeigt sich mit Fieldings Argumentation plötzlich ähnlich und vergleichbar. Gleichzeitig wird auch die von einem Gros der Forschung vertretene These, die Erzählung fokussiere sich auf Adelas unterdrückte Bedürfnisse, dergestalt in Frage gestellt, dass Adelas Perspektive der ihrer vermeintlichen Antagonisten plötzlich ähnlicher ist als auf den ersten Blick vermutet. Wenn Fielding in diesem Zusammenhang vor einer «political challenge» (Ch.6, 01:37:29) warnt, in der es weniger um die Sache (in diesem Fall die Frage der Gerechtigkeit), als um politische Rhetorik und Ideologie geht, distanziert er sich von beiden Ordnungsentwürfen gleichermaßen.¹¹⁶

Vor allem aus rückblickender Perspektive ist mit der Figur Fielding folglich ein Konzept verbunden, mit dem sich der Konflikt zwischen Alienität und Alterität als ein oberflächlicher und sprachlicher Konflikt darstellt. Mit der Behauptung, beiden Raumkonzepten liege ein und dieselbe Strukturformel zugrunde, steht gleichzeitig auch die Semantik der metaphorischen Teilräume unter Verdacht, trotz unterschiedlicher Bezeichnung immer dieselbe gewesen zu sein. So wie unterschiedliche Wörter eines Sprachsystems dieselbe Bedeutung haben können und lediglich im Kontext einer anderen Rhetorik stehen, steht auch im übertragenen Sinne die Semantik von Räumen auf Textebene im Verdacht, Unterschiede lediglich vorgetäuscht zu haben. Die Bedeutung von <Räumen> und <Grenzen> ist perspektivabhängig und neigt dazu, ideologisch instrumentalisiert zu werden. Mit seiner Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt <des Ganzen> stellt Fielding im übertragenen Sinne also

116 Auch Fieldings Antwort auf die Frage «Mr. Fielding, are you on our side against your own people?» (Ch.6, 01:36:57) zeugt von Distanzierung: «It would seem so.» (Ch.6, 01:37:00) Im Potenzialis drückt sich die Absage an grundsätzlich jedes Weltbild aus, in dem man sich für eine Seite entscheiden muss. Seine Mitmenschen jedoch haben dafür kein Verständnis.

auch die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt textlicher Semioseprozesse: «*Might the whole thing have been an hallucination?*» (Ch.8, 02:14:54)

Was mit dieser Relativierung einhergeht, ist jedoch auch die Frage nach einer Bedeutung von Grenzen jenseits ihrer rhetorischen Instrumentalisierung. Auch hierauf scheint die Figur Fielding eine Antwort bereit zu halten. Was sich beim Treffen in Fieldings Garten und seiner Distanzierung von den Ordnungsentwürfen seines Umfelds bereits angedeutet hat, gewinnt mit dem Ende der Erzählung und ihrem markierten Raum- und Zeitsprung erneut an Bedeutung. In Begleitung seiner Ehefrau Stella, der Tochter von Mrs. Moore aus zweiter Ehe, besucht Fielding Dr. Aziz und Godbole in Srinagar. Trotz anfänglicher Widerstände überwindet Dr. Aziz mit Fieldings Besuch und in wehmütiger Erinnerung an Mrs. Moore seine kategorischen Ressentiments, die er seit der Gerichtsverhandlung gegenüber seinen Kolonialherren entwickelt hat, verzeiht Adela und nimmt in Form eines Briefes Kontakt mit ihr auf. Bei ihrer Abreise einige Tage später werden Fielding und Stella freundlich und herzlich verabschiedet, ehemalige Differenzen und Vorurteile scheinen abgelegt und Grenzen im persönlichen Kontakt neu ausgelotet. Mit diesem beinahe kitschig-versöhnlichen Ende von *A PASSAGE TO INDIA*, bei dem Feinde zu Freunden werden und der Zuschauer den Eindruck gewinnt, dass Godboles Prophezeiung in der schicksalhaften Liebe zwischen Fielding und Stella aufzugehen scheint, illustriert die Erzählung eine inhaltliche Harmonisierung, die dem strukturellen Chaos im Anschluss an die Gerichtsverhandlung diametral entgegensteht. Aus Streit wird Verständnis, aus generalisierenden Vorurteilen werden differenzierte Urteile und Grenzen stehen im Kontext einer beidseitigen und freiwilligen Aushandlung. Diese Grenzaushandlung findet jenseits einer rhetorischen Programmatik statt und abseits von Weltbildern, die über Hierarchien strukturiert sind. Sie ist getragen von der Idee, dass unterschiedliche topografische Räume differente semantische Felder ausbilden, deren Grenze zueinander jedoch nicht im Allgemeinen, sondern im Persönlichen ausgehandelt wird und nicht der Absicht untersteht, den fremden Raum zum eigenen machen zu wollen.¹¹⁷

Unter diesen Gesichtspunkten erzeugt die Erzählung einen Kontext, in dem die diegetische Welt und ihre Konfliktlinien neu justiert werden müssen. Die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Kommunikation hat dort Gemeinsamkeiten aufgezeigt, wo anfangs keine zu vermuten waren, sodass schließlich auch das Thema von *A PASSAGE TO INDIA* unter einem neuen Blickwinkel bestimmt werden muss. Die ursprünglichen Konfliktlinien, wie sie auch von einem Gros der Forschung

117 Die Tatsache, dass Lean mit diesem Ende von Forsters Romanvorlage abweicht, die im Gegensatz zu Lean mit der resignierenden Einsicht abschließt, die Zeit eines offenen Kulturaustausches sei noch nicht gekommen, hat Anlass zur Kritik gegeben. Unter dem Vorwurf, das unvermittelte Ende bediene eine klischeehafte Hollywood-Ideologie und würde Problemfelder verklären, scheint jedoch der Blick dafür verloren gegangen zu sein, welche Bedeutung der Epilog für die filmische Erzählung hat, siehe Phillips 2006: 430f.; Williams 2014: 235f.

terminiert werden, haben sich im Rückblick als relativ erwiesen: Das Spannungsfeld zwischen «personal independence» auf der einen und «social enfranchisement» auf der anderen Seite; der Konflikt zwischen «Cultural» und «Gender»; der Streit um verschiedene Konzepte von «Kultur» und «Identität» – all diesen Streitfragen haftet aus der Retrospektive der Status des Subjektiven und Unbeständigen an. Die Ereignisstruktur der Erzählung, aus der schlussendlich weder das eine noch das andere Weltbild dieser Konfliktlinien als «Sieger» hervorgeht, legt hingegen die Vermutung nahe, dass ihr eigentliches Thema an anderer Stelle zu suchen ist.

Wenn Phillips in diesem Zusammenhang die Marabar Caves als eine Metapher deutet, in der die menschliche Kommunikation in Frage gestellt und die Hoffnung auf ein über Sprache erzeugtes Kulturverständnis desillusioniert werde, verfolgt er einen Deutungsansatz, der vor allem rückblickend interessant ist. Im Sinnbild des Echos verbirgt sich – folgt man Phillips Argumentation – die Illusion, kulturelle Annäherung über Chiffren, Stereotypen und Generalisierungen zu erwirken. Die von der Textwelt vorgeschlagenen Ansätze zur Kommunikation scheitern, weil sie den Begriff «Kultur» und «Identität» einer politischen Rhetorik verschreiben – ein Ansatz, der schließlich zu Marschalls ursprünglicher These zurückführt, dass sich in A PASSAGE TO INDIA der zentrale Konflikt über «verschiedene, nebeneinander existierende Ansätze zur Kommunikation»¹¹⁸ terminieren lasse. Vor allem mit Blick auf die letzten Befunde gewinnt diese These an Überzeugungskraft. Eine raumsemantische Analyse, wie sie unternommen wurde, kann hier noch einen Schritt weiter gehen: In A PASSAGE TO INDIA geht es nicht nur um verschiedene Ansätze von Kommunikation, sondern vor allem auch darum, dass Kommunikation «Bedeutung» hervorbringt. Diese «Bedeutung» läuft Gefahr, politisch instrumentalisiert zu werden, Unterschiede vorzutäuschen, wo eigentlich Gemeinsamkeiten bestehen. «Räume» und «Grenzen» werden dabei zu Kampfbegriffen, ein Kulturaustausch ist so unmöglich.

Mit Blick auf die Raumstruktur der Textwelt etabliert die Figur Fielding folglich eine weitere Bedeutungsebene, die sich nicht nur erzählerisch in Form eines Raum- und Zeitsprunges absetzt, sondern auch strukturell. Fielding ist damit eine von Leans «heterotopen Figuren», unter deren Perspektive die Ordnung der Textwelt relativiert werden muss. Wie bereits Clipton, Ali und Yewgraf Zhivago positioniert sich auch Fielding als eine Figur, die keinem der beiden Raumkonzepte zugeordnet werden kann und ein Element der diegetischen Welt bildet, mit dem eine dritte Perspektive erzeugt wird. In Fieldings Weltbild bedeuten Differenzen weder unvereinbare Widersprüche (Alienität) noch liegt in ihnen das wahre Wesen der Welt (Alterität). Differenzen ermöglichen Zwischenräume, in denen Grenzen ausgelotet werden können und Individuen sich begegnen. Kontakt findet hier zwischen Menschen und in Zwischenräumen statt, in die sich beide gleichermaßen freiwillig begeben haben. In diesen Zwischenräumen lernen Menschen voneinander, entwi-

118 Marschall 2008: 91.

95 PASSAGE TO INDIA:
Kulturkontakt als
Annäherung (Ch.8, 02:33:12)



96 PASSAGE TO INDIA:
Kulturkontakt zwischen
Menschen (Ch.08, 02:33:16)



ckeln Interesse und Verständnis für die Gegenseite und tragen dieses Verständnis wieder zurück in ihre Heimat. Exemplarisch für dieses Weltbild steht die Raumsemantik der letzten Sequenz.

Auf einer von hochgewachsenen Bäumen gesäumten Straße treffen sich Fielding und Dr. Aziz, um sich voneinander zu verabschieden. Sie steigen aus ihren Fahrzeugen aus, die sie einige Meter voneinander entfernt abgestellt haben, gehen aufeinander zu und reichen sich die Hand (Abb. 95–96). Die gegenseitige Bewegung aufeinander zu illustriert einen Kulturkontakt, bei dem beide Seiten gleichberechtigt und freiwillig agieren. Die strahlförmige Architektur der Straße erzeugt dabei das Bild einer Begegnung zwischen zwei topologischen Feldern, die gedanklich an den jeweiligen Endpunkten der Straße zu verorten sind. Diese topologischen Felder wiederum repräsentieren unterschiedliche kulturelle Räume, in die beide Figuren jeweils wieder zurückkehren werden. Der gegenseitigen Annäherung wohnt hier also auch die beidseitige Rückkehr inne, die den Raum, in dem sich Fielding und Dr. Aziz hier treffen, als eine Art «Zwischenraum» zwischen den Kulturen ausweist. Dieser Zwischenraum liegt fernab von kolonialen Herrschaftsdiskursen und ihrer Rhetorik und wird gestaltet von der Begegnung zwischen Individuen. Vor allem Dr. Aziz geht aus dieser Begegnung verändert hervor. Seine ehemaligen Ressentiments gegenüber einem stereotypisierten und dämonenhaften Bild der Engländer

hat er abgelegt; seine Wut und Enttäuschung sind Verständnis und Einsicht gewichen; sprachliche Generalisierungen («Any of you [...]» (Ch.08, 02:22:25)) sind durch den Blick auf das Individuum differenziert worden («Because of you [...]» (Ch.8, 02:33:02)).¹¹⁹

Die physische Bewegung, die hier beim Abschied zwischen Fielding und Dr. Aziz inszeniert wird, hat folglich eine metaphorische Bedeutung und illustriert eine Raumsemantik, bei der Räume des Übergangs entstehen. Anstatt einer Rhetorik zu verfallen, die mit Attributen wie «British» oder «Indian» eine generalisierende Perspektive auf Grenzen einnimmt und Menschen in die Kategorie «Freund» und «Feind» einteilt, erwirkt Fielding mit seinem Weltbild Verständnis für die Gegenseite und konstituiert damit ein Raumkonzept, das denen der Alienität und Alterität als disjunkter Teilraum im Lotmanschen Sinne entgegensteht. Dem Prinzip der einseitigen Raumanneignung steht das Prinzip der beidseitigen Raumbegegnung entgegen; der Idee einer binären Raumordnung die Vorstellung von Zwischenräumen des Übergangs. Die Überzeugung von einer dichotom strukturierten Welt weicht einer Raumsemantik, in der Räume jenseits kultureller Zugehörigkeit zwischen Individuen entstehen und Platz für den persönlichen Austausch schaffen, bei dem das Individuum als Merkmalsträger differenter Semantiken fungiert. Oder mit Phillips Worten gesprochen: «In fact, their mutual gesture of friendship at film's end suggest that understanding between different races and nations must begin with communication between individuals.»¹²⁰

119 Dieses «Bild» von einem gleichberechtigten und unvoreingenommenen Kulturkontakt referiert auf eine Denkfigur, die von der einschlägigen Forschung unter dem Schlagwort der sog. «contact zone» zusammengefasst wird. Sie beschreibt eine Strukturformel, bei der transkulturelle Bewegungen jenseits kolonialer Herrschaftsdiskurse stattfinden. Die «Zone» etabliert im Gegensatz zur «Grenze» einen Raum des Übergangs, nicht nur physisch, sondern auch normativ und metaphorisch, vgl. Neumann 2009: 128 f.

120 Phillips 2006: 432; siehe auch Williams 2014: 235.

6 Auswertung: Raumkonzepte bei David Lean

Mit der vorliegenden Arbeit sind Leans Filme unter dem Blickwinkel einer struktural-semiotischen Analyse in Anlehnung an Lotmans Strukturelle Erzähltheorie bearbeitet worden. Dabei wurde die These aufgestellt, dass sich Leans Filme über immer wiederkehrende Erzählmuster beschreiben lassen, bei denen «Räume» eine wichtige Funktion übernehmen. In der einschlägigen Forschung zu Lean hingegen wird der Analyse von Räumen keine gesonderte Aufmerksamkeit geschenkt. Räume werden vor allem dort in den Blick genommen, wo sie ästhetisch prominent zur Schau gestellt werden, im «Clash of Culture» aufeinanderprallen oder ein «westliches» von einem «östlichen Weltbild» unterscheiden. Die These allerdings, dass «Räume» auch auf der Ebene der Erzählung eine Funktion übernehmen und jenseits ihrer ästhetischen Erfahrbarkeit relevant sind, wurde noch nicht untersucht. Unter diesen Gesichtspunkten bildet das Anliegen der vorliegenden Arbeit ein Forschungsdesiderat, in dem maßgeblich drei Fragen bearbeitet wurden: 1. Inwiefern konstituieren sich über «Räume» erzählerische Gemeinsamkeiten in Leans Filmen (Invarianten)? 2. Welche Auswirkungen haben diese erzählerischen Gemeinsamkeiten auf eine Positionsbestimmung von Leans Filmen in ihrem rezeptionshistorischen Kontext? 3. Inwiefern muss die Methode der Strukturalen Erzähltheorie für die Analyse dieser und vergleichbarer Gemeinsamkeiten generell reformuliert und modifiziert werden?

6.1 Leans Filme: Konflikte zwischen Alienität und Alterität

Erste Befunde haben gezeigt, dass Leans Filme «Räume» auf drei unterschiedlichen Ebenen verhandeln, die in Anlehnung an die Typologie des *Spatial Turns* immer wiederkehrende und dominante erzählerische Bauformen bilden, mit denen «Bedeutung» erzeugt wird.

Zunächst gliedern sich Leans Textwelten in unterschiedliche topografische Räume (1. Dimension), deren physische Dispositionen das Ausgangsmaterial der Erzählungen bilden. Dieses Ausgangsmaterial stellt eine Art <materielles Dispositiv> bereit, aus dem sich für die Figuren ihre Welt konstituiert (Diegese). In einem zweiten Schritt werden diese topografischen Räume mit <Bedeutung> gefüllt, heißt: an ihnen lagern sich durch das Handeln der Figuren wie Schichten unterschiedliche semantische Merkmalsbündel an. Aus den topografischen Räumen werden so semantische Räume (2. Dimension), die durch die Figuren nun mit <Bedeutung> belegt sind. Diese <Bedeutung> wiederum fällt je nach Figur oder Figurengruppen bei Lean höchst unterschiedlich aus und wird mit Hilfe semiotischer Attribute auch von der Textwelt unterschiedlich repräsentiert (z. B. durch Farben, Licht, Musik, Sprache etc.). Was für die einen <fremde Räume> sind, bedeutet für Leans Hauptfiguren grundsätzlich das Gegenteil: Hoffnung auf Freiheit, Entgrenzung und Heimat. Die semantischen Räume haben folglich für ihre Figuren, aber auch für die Textwelt einen metaphorischen Mehrwert, weil sie über ihre physische Beschaffenheit hinaus verweisen und <für etwas Anderes> stehen. In einem dritten Schritt gehen diese semantischen Räume bei Lean ein spezifisches Verhältnis zur Art und Weise des filmischen Erzählens ein. Dort, wo Leans Hauptfiguren topografische Räume mit <Bedeutung> füllen (semantisieren) und ihre Welt aus ihrer subjektiven Perspektive wahrnehmen, übernimmt auch die Kamera diese Perspektive. Anstatt jedoch aus der subjektiven Sicht der Hauptfiguren zu erzählen (z. B. Subjective Shots, Figurenrede o. Ä.), übernimmt die filmische Erzählung lediglich ihre Perspektive (perzeptive Perspektive) und adaptiert sie für die unterschiedlichen Gestaltungsmittel der filmischen Darstellung (Montage, mise-en-scène, Kadrierung etc.). Semantische Räume werden hier zu <perspektivierten Räumen> (3. Dimension). Das Filmbild, das der Zuschauer auf der Leinwand sieht, folgt dem Wahrnehmungsmodus von Leans Hauptfiguren (aktantenspezifischer Wahrnehmungsmodus), ohne dass diese Perspektivierung allerdings als solche markiert ausgewiesen wird.

Zu Beginn von Leans Filmen findet der Zuschauer also eine Art topografische Landkarte (topografische Räume) vor, die von unterschiedlichen Figuren mit jeweils unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen wird (semantische Räume). Was Leans Hauptfiguren mit bestimmten Räumen verbinden, widerspricht der herrschenden Norm ihres Umfeldes: Hier trifft Heimat auf Fremde, Himmel auf Hölle, Abenteuer auf Gefahrenpotenzial. An den Grenzen der Bedeutung von Räumen entstehen also inhaltliche Konflikte: Leans Hauptfiguren sind <anders>, sehen ihre Welt <anders>, entsprechen damit nicht der Norm und werden von ihrem Umfeld als Störfaktor wahrgenommen. Der Grund für ihre <Andersartigkeit> liegt in ihrem Weltbild, sprich: in den Denkstrukturen, mit denen sie ihrer Welt gegenüberreten. Ein für diese Arbeit zentraler Begriff zur Beschreibung und Darstellung dieser Weltbilder ist das sog. <Raumkonzept>. In Raumkonzepten bündeln sich aktantenspezifische Perspektiven auf die Raumstruktur der diegetischen Welt, das bedeutet: Im Raum-

konzept einer Figur drückt sich nicht nur aus, wie diese Figur die topografischen Räume ihrer Welt mit Bedeutung füllt (<eigen – fremd>, <Himmel – Hölle>), sondern auch, in welchem Verhältnis diese Räume zueinander stehen. Für die Analyse von Raumkonzepten ist also entscheidend, welche Funktionen <Grenzen> übernehmen und wie diese Grenzen von den Figuren dieser Raumkonzepte konstituiert werden.

Die zunächst augenfälligste Gemeinsamkeit von Leans Filmen ist der Umstand, dass ihre Erzählungen über zwei verschiedene Raumkonzepte strukturiert sind: das des historischen Settings (das von der Forschung weitgehend unberücksichtigt ist) und das der Hauptfiguren. Obwohl die historischen Hintergründe, in denen Leans Erzählungen jeweils entwickelt werden, höchst unterschiedlich sind, speist sich ihr Raumkonzept aus den immer gleichen Mechanismen. Es ist geprägt von Mustern kolonialer oder imperialistischer Fremdsetzungen und definiert sich über die Vorstellung, dass die Welt nach dem Prinzip von Dichotomie und Binarität strukturiert ist und darin eine Art Naturgesetz hervorbringt, in dem sich Sieger und Verlierer unvereinbar gegenüberstehen. Die Grenze übernimmt hier die Funktion einer hierarchischen Differenzlinie, deren Überschreiten nicht nur ein sittliches Verbot beschreibt, sondern auch die Missachtung einer quasi natürlichen Seinsordnung. Auf der anderen Seite stehen Leans Hauptfiguren, die in den Augen ihrer Mitmenschen die sprichwörtliche <Ausnahme von der Regel> darstellen: den Störfaktor. Sie repräsentieren ein Raumkonzept, in dem Grenzen nicht die Funktion von Trennlinien übernehmen, sondern hoffnungsvoll auf das verweisen, was (vielleicht) hinter ihnen liegt. Für Leans Hauptfiguren bedeutet der <andere Raum> weniger Schrecken als vielmehr Faszination, und umgekehrt: Für Leans Hauptfiguren erzeugt der <eigene Raum> vielmehr das Gefühl von Einengung als das von Sicherheit.

Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich eine signifikante Ähnlichkeit zwischen den Raumkonzepten bei Lean und den Konzepten der *Postcolonial Theory* feststellen. Was die *Postcolonial Theory* mit den Begriffen <Alienität> und <Alterität> beschreibt, entspricht dem Weltbild des historischen Settings (Raumkonzept der Alienität) und dem der Hauptfiguren (Raumkonzept der Alterität). Die inhaltlichen Konflikte, die – wie oben beschrieben – in Leans Filmen ausgetragen werden, sind damit genau genommen Konflikte zwischen zwei unterschiedlichen Grenzvorstellungen, sprich: zwischen zwei Raumkonzepten. Hinter dem Raumkonzept der Alienität formiert sich die herrschende Norm der Textwelt. Hier schlägt sich das nieder, was allgemein als <richtig> und <falsch>, als <möglich> und <unmöglich> anerkannt ist. Mit Leans Hauptfiguren hingegen formiert sich nicht nur ein gedanklicher, sondern vor allem auch struktureller Gegenentwurf. Im Raumkonzept der Alienität tragen Grenzen die Bedeutung, unüberwindbar zu sein und zwei unvereinbare Widersprüche (disjunkt-antagonistische Teilräume) voneinander zu trennen, nicht nur heute, sondern immer. Im Raumkonzept der Alterität hingegen haben Grenzen die Funktion, unterschiedliche Dinge miteinander zu verbinden, die von allen anderen als Gegensätze klassifiziert werden (disjunkt-komplementäre Teilräume).

Mit dieser Interpretation lassen sich Leans Filme als Texte über Semiosphären-Konflikte lesen, in denen Grenzen von Kulturen und Gesellschaften sowie deren Selbst- und Fremdbilder zur Disposition gestellt und neu ausgehandelt werden.¹ Damit positioniert sich die vorliegende Arbeit gegen all solche Interpretationen, die den Konflikt von Leans Erzählungen im Inhaltlichen und Persönlichen verorten. Die einschlägige Forschung ist sich hierin jedoch weitgehend einig und dokumentiert diese Einigkeit in der immer wiederkehrenden Strukturformel <Clash of ...>. Leans Hauptfiguren seien klassische <Grenzgängerfiguren>, die mit ihrem Denken und Handeln Erwartungen untergraben, Verbote missachten und Regeln brechen. Eine raumsemantische Analyse jedoch konnte zeigen, dass diese <Clash-of-...>-Struktur lediglich auf der Ebene der Figurenhandlung, nicht jedoch aus der Perspektive des Textes besteht. Unbestritten ist: Leans Figuren tragen Konflikte aus. Sie streiten sich um die Bedeutung topografischer Räume und sind sich uneinig darüber, wie der <andere> und <unbekannte> jeweils zu bewerten ist. Eine narratoriale Ebene darüber jedoch wird aus dem inhaltlichen Konflikt ein struktureller. Hier sind es nicht mehr die unterschiedlichen Bedeutungen vom <anderen Raum>, die gegeneinander laufen, sondern zwei unterschiedliche Raumkonzepte, sprich Weltbilder, zwischen denen ein jeweils unvereinbarer Widerspruch besteht. Mit Leans Hauptfiguren konstituiert sich also deutlich mehr als ein rein inhaltlicher Störfaktor. Durch sie wird ein Raumkonzept verkörpert, in dem Grenzen permeabel sind und ihr Überschreiten eine normgerechte (ereignislose) Bewegung darstellt. In ihrer Vorstellung ist es normal, Grenzen zu überschreiten, zu verschieben oder zu nivellieren. Grenzen sind hier – jedenfalls in der Funktion der Trennlinie – bedeutungslos. Indem sich Leans Hauptfiguren bewusst den Codes eines Grenzkonzeptes verweigern, das auf der Idee des Diesseitigen und Jenseitigen fußt, positionieren sie sich gleichzeitig auch gegen die naive Auffassung, die <Ausnahme von der Regel> zu sein. Leans Hauptfiguren stellen selbst ein eigenes Regelsystem auf.

Leans Filmen ist damit vor allem eines gemein: Hinter den inhaltlichen Differenzlinien auf der Ebene der Figurenhandlung verbergen sich aus der Perspektive

1 Das Konzept der <Semiosphäre> stammt von Lotman und beschreibt (in Anlehnung an den Begriff <Biosphäre>) die Struktur von Kulturen und Gesellschaften als semiotisch konstruierte Grenzen. Aus dieser Betrachtung schlussfolgert Lotman: Jedes kulturelle bzw. gesellschaftliche System besteht aus einem Kern, in dem sich mehr oder minder klar definierte semiotische Artefakte befinden, die (so zum Beispiel Leitsemantiken, soziale Praktiken und Routinen) vergleichsweise irritationslos dechiffriert werden können und paradigmatisch zum Selbstbild der jeweiligen Semiosphäre beitragen. Je weiter sich Artefakte (und damit sind selbstredend auch Texte gemeint) jedoch in der Peripherie ihrer Semiosphäre aufhalten, desto problematischer gestaltet sich ihre Dechiffrierung, vgl. Lotman 1990: 289ff. Hier entstehen Ambivalenzen, Inkongruenzen und Widersprüche. Leans Filme verhandeln also Konflikte, die sich an den Grenzen zwischen Kern (Alienität) und Peripherie (Alterität) von Semiosphären abspielen und in denen das Selbstbild von Kulturen über eben diese Grenzauhandlung neu justiert wird. Die Frage danach, wo die Grenzen der Peripherie beginnen und enden und welche Elemente folglich jenseits dieser Grenzen existieren, wird damit zu einer Frage nach kultureller Identität, ihrer Flexibilität und Hybridität.

des Textes strukturelle Konflikte. Die Konflikte der Figuren sind nicht die Konflikte des Textes und umgekehrt, sodass sich mit dem Modell der Strukturalen Erzähltheorie folgendes Bild für die narrative Ausgangslage (sujetlose Ebene) ergibt: An der Grenze der Textwelt prallen Alienität auf Alterität, die Vorstellung von Binarität und Dichotomie auf die Vorstellung von Skalarität und Hybridität. Unter den Gesichtspunkten der Strukturalen Erzähltheorie erfüllen «Raumkonzepte» bei Lean damit die Funktion metaphorischer Räume. Diese metaphorischen Räume wiederum stehen sich als disjunkte Teilräume gegenüber, unterscheiden sich über dichotome semantische Felder und bilden eine Grenze aus, die unüberschreitbar ist – zumindest aus der Perspektive des Textes. Der zentrale Konflikt, der in allen Filmen von Lean immer gleich entwickelt wird, formiert sich damit zwischen einem alienen Weltbild auf der einen Seite und einem alteritären Weltbild auf der anderen Seite, zwischen abstrakter Geschichte und ihren Individualisten und Querdenkern: Leans Hauptfiguren.

6.2 Leans «gestörte» Erzählungen

Die Konfliktlinien, die in Leans Filmen entwickelt werden, verorten sich damit auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Auf der Ebene der Figurenhandlung terminieren sie sich in einem inhaltlichen «Clash of ...»; auf der Ebene des Textes zwischen einem alienen und einem alteritären Raumkonzept. Mit dem inhaltlichen Konflikt um die Bedeutung von Räumen und die Funktion von Grenzen geht also auch ein struktureller Konflikt um die Verweispotenziale des Textes einher, sprich: Wenn Leans Figuren um die Bedeutung und Bezeichnung des anderen Raumes ringen, entscheiden sich in diesem Ringen auch die Grenzverläufe der Textwelt. Die abstrahierte Frage, die eine Analyse des Erzählungsverlaufs (sujethafte Ebene) in Leans Filmen daher stellen muss, lautet: Inwiefern finden bei Lean Prozesse der Grenzaushandlung statt und welche Einflüsse haben diese auf die Ordnung der Textwelt? Und bezogen auf die beiden Raumkonzepte: Wo lassen sich Prozesse der Grenzverfestigung (alienes Raumkonzept) ausmachen und wo Prozesse der Grenznivellierung (alteritäres Raumkonzept)?

Auf einen ersten Blick haben die Einzelanalysen der Filme auf diese Fragen ein im Vergleich zur sujetlosen Ebene eher heterogenes Bild erzeugt, bei dem Grenzaushandlungsprozesse jeweils höchst unterschiedlich stattfinden. Auf einen zweiten Blick jedoch lassen sich auch hier strukturelle Gemeinsamkeiten feststellen. Ein immer wiederkehrendes Muster bildet bei Lean die «dynamische Wechselstörung», das bedeutet: Strategien des einen Raumkonzeptes durchkreuzen die Ordnung des anderen und umgekehrt, sodass sich ein Rhythmus aus ordnungsstabilisierenden und ordnungsdestabilisierenden Bewegungen ausmachen lässt. Grenznivellierungen und Grenzverfestigungen laufen immer häufiger und deutlicher gegeneinander.

Leans Erzählungen sind damit in erster Linie ›Erzählungen von Störungen‹, bei denen die Figuren immer wieder mit Situationen konfrontiert werden, in denen das eigene Weltbild erschüttert wird, Identität in Frage gestellt wird und Ideologien ins Wanken geraten. Worin diese ›Störungen‹ jeweils konkret bestehen, ist hingegen sehr unterschiedlich.

Unter diesem Rhythmus erweist sich jedoch vor allem die Ordnung des alteritären Raumkonzeptes als zunehmend instabil. Immer häufiger gerät das Raumkonzept der Alterität in die Nähe der Utopie. Aus den ehemals ungetrübt positiven Visionen von Leans Hauptfiguren wird krankhafter Wahn: Hochmut, Größenwahn, Verdrängung und Bigotterie – die Raumkonzepte von Leans Hauptfiguren geraten zunehmend häufig in Verdacht, an der Realität vorbeizulaufen. In diesem Zusammenhang fällt der ›Perspektive‹, respektive dem ›perspektivierten Raum‹ eine zentrale Funktion zu. Vergleichbar mit der Erzählperspektive der erlebten Rede, bei der die Erzählinstanz die Perspektive einer Figur übernimmt, ohne dabei jedoch ihren Standpunkt einzunehmen, entsteht auch mit dem ›perspektivierten Raum‹ eine narratoriale Inkongruenz zwischen ›Standort‹ und ›Perspektive‹. Überall dort, wo Leans Hauptfiguren ihre Perspektive auf die Welt artikulieren (explizit verbal oder implizit über Handlungen), die dem Kontext eines alteritären Raumkonzeptes entstammt, folgt ihnen die Art und Weise der filmischen Darstellung. Wie auch im Wahn werden im ›perspektivierten Raum‹ Störungen kurzerhand ausgeblendet und der Zuschauer sieht auf der Leinwand eine Welt, die nicht der Realität entspricht. Aus dem Narrativ der Störung wird hier das Narrativ der Illusion. Und weiter: Aus den ›Erzählungen von Störungen‹ werden ›gestörte Erzählungen‹, die selbst in ihrer Art und Weise des Erzählens ›Störungen‹ erzeugen. Der Zuschauer sieht eine Welt, die durch die Wahrnehmung ihrer Hauptfiguren gefiltert ist, ohne dass diese Filterung allerdings als solche markiert wird. Es entstehen narratoriale Inkongruenzen, bei denen die Fragen nach ›Wer sieht?‹ und ›Wer erzählt?‹ nicht mehr eindeutig zu beantworten sind.

Bei Lean enden all diese ›gestörten Erzählungen‹ schließlich im Scheitern der Hauptfiguren. Vereinzelt Momente der Irritation werden zu komplexen Ungereimtheiten und treiben die Hauptfiguren in den Wahnsinn. Motive wie das der Halluzination, des Echos oder der Manie sind Ausdruck einer nicht nur inhaltlichen, sondern auch strukturellen Diskrepanz. Zum Schluss können Leans Hauptfiguren nicht mehr zwischen Illusion und Wirklichkeit unterscheiden und müssen allesamt schmerzlich feststellen, dass ihr Weltbild mit der Realität nicht zu vereinbaren ist.

Unter diesen Gesichtspunkten enden Leans Hauptfiguren allesamt als gescheiterte Visionäre. Ihre rhetorische Überzeugungskraft, ihr Charme und ihre unermüdliche Bereitschaft zur Selbstaufgabe haben zwischenzeitlich dazu geführt, die herrschende Norm der Welt zu verändern. So wie sich selbst die Kamera von ihren Hauptfiguren hat ›blenden‹ lassen und ihre Distanz zu ihnen im ›perspektivierten Raum‹ verloren hat, hat sich auch die Welt von ihnen – jedenfalls für kurze Zeit –

«eines Besseren belehren» lassen, wenngleich: nicht auf Dauer. Mit dieser bitteren Einsicht (Change of State) enden Leans Erzählungen vorerst und konfrontieren ihre Zuschauer mit einer vergleichsweise ernüchternden Erkenntnis: Die herrschende Norm, so wie sie im historischen Setting konstituiert wurde, hat sich erneuert, manifestiert und ihren gedanklichen Alternativentwurf eliminiert (Metaereignis). Mit der Einsicht der Hauptfiguren und ihrer gesellschaftlichen und textlichen Marginalisierung (Tod, Rückzug ins Private) verliert all das an Wert und Bestand, wofür sie zu Beginn der Erzählungen noch bereit waren, Regeln zu brechen und Verbote zu missachten. Grenzen scheinen – so jedenfalls auf den ersten Blick – von größerer Bedeutung zu sein als gedacht und ihre Visionen von einer hybriden Weltordnung mit der Wirklichkeit nicht vereinbar. Weil Leans Hauptfiguren blind für «Störungen» sind, ist schließlich auch die Erzählung selbst «gestört», hat zwischen «Standort» und «Perspektive» nicht mehr unterscheiden können, so wie auch Leans Hauptfiguren schlussendlich nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Illusion.

6.3 Leans «heterotope Figuren» am Rande der Geschichte(n)

In der einschlägigen Forschung gelten Leans Hauptfiguren als Grenzgänger. Und weiter: als Grenzgänger, deren Lebensentwürfe allesamt unvereinbar mit den Weltbildern ihrer jeweiligen Zeit sind. Diese Weltbilder sind dominiert von Unterdrückung, Fremdsetzung und der unerschütterlichen Überzeugung, dass Grenzen manifest und unverrückbar sind: die Grenzen zwischen «mein» und «dein», zwischen «eigen» und «fremd» und zwischen den topografischen Räumen, mit denen diese Attribute in Verbindung stehen. Was mit dieser Perspektive auf Leans Filme jedoch außen vor bleibt, ist der Blick auf ihre Peripherien, und vor allem: auf die Tiefenstruktur ihrer Textwelten. Jenseits des großen und lautstarken Scheiterns ihrer Hauptfiguren findet – unbemerkt von der Forschung – in Leans Filmen eine Entwicklung statt, mit der die Konflikte und Konfliktstrukturen, die sich im Verlauf der Erzählungen entfaltet haben, relativiert werden müssen. Was mit den Weltbildern der Alterität und Alienität auf den ersten Blick so schien, als handle es sich um einen unvereinbaren Widerspruch (disjunkte metaphorische Räume), entpuppt sich sukzessiv als ein über Ähnlichkeiten bestimmtes rhetorisches Konstrukt. In diesem rhetorischen Konstrukt spielen «Räume» eine entscheidende Rolle, werden von unterschiedlichen Parteien jeweils unterschiedlich argumentativ gebraucht, bedeuten für die einen den ewigen Antagonisten (alienes Raumkonzept), für die anderen die grenzenlose Freiheit (alteritäres Raumkonzept). Was diese Unterschiede allerdings vortäuschen, hebt ihre Tiefenstruktur wieder auf. In beiden Fällen werden «Räume» als sprachliche Zeichen gebraucht, dienen den Figuren zur Wirklichkeitskonstruktion und Durchsetzung des eigenen Weltbildes und sind hier wie dort Instrumente einer teils aggressiven, teils ideologisch überhöhten Raumaneignungsfantasie. Die Ironie von

Leans Geschichten besteht darin, dass sowohl das inhaltliche als auch das strukturelle Spannungsfeld zwischen Alienität und Alterität, zwischen Protagonist und Antagonist nivelliert wird. Aus der Perspektive eines größeren Deutungszusammenhangs sind entweder ihre Ziele vergleichbar oder die Deutungsberechtigung ihrer Weltbilder ist gleichermaßen temporär und instabil.²

Ein zentrales Analyseergebnis der vorliegenden Arbeit stellen dabei Leans sog. <heterotope Figuren> dar. Diese <heterotopen Figuren> (Clypton, Ali, Yewgraf, Mr. Fielding) platzieren sich abseits des erzählerischen Hauptstranges, sind im Gegensatz zu Leans Hauptfiguren zurückhaltend, diplomatisch und still. Sie lernen aus der Geschichte, ziehen ihre persönlichen Schlüsse und reflektieren ihren eigenen Standpunkt als vorläufig, teils ungewiss und hinterfragbar. Und vor allem: Sie offenen Parallelen und Gemeinsamkeiten dort, wo auf den ersten Blick – auch von der Forschung – ausschließlich Unterschiede verzeichnet werden. Leans <heterotope Figuren> bewegen sich außerhalb eines alienen oder alteritären Weltbildes, distanzieren sich schlussendlich von allen Akteuren gleichermaßen und verweisen mit ihrem geschichtsrelativistischen Blick auf ein zeitliches Davor und Danach des filmischen Erzählausschnittes. Getreu dem Motto <Was heute fremd ist, muss es nicht für alle Zeit bleiben> entwickeln diese Figuren eine Perspektive, unter der prinzipiell jede bestehende Ordnung und jedes Herrschaftssystem ein temporäres ist. Die Akteure, die sich selbst für Antagonisten halten, entpuppen sich aus dieser Perspektive plötzlich als Kollaborateure, die – zwar nicht bewusst – mit ähnlichen Mitteln versuchen, Räume zu beherrschen (Schaubild 11).

Mit diesem raumsemantischen Blick auf Leans Filme verschiebt sich die Konfliktlinie folglich ein zweites Mal. Antagonisten (Alterität und Alienität) sind sich plötzlich ähnlicher als gedacht. Beide eint die unhinterfragte Überzeugung, dass das eigene Weltbild das einzig wahre und richtige ist. Leans heterotope Figuren aber zeigen: Jedes Weltbild, das sich selbst für alternativlos hält, ist unbeständig. Die Natur von Grenzen besteht nicht darin, ein bestimmtes und unabänderliches Wesen zu haben (manifest, verschiebbar, permeabel, bedeutungslos etc.), sondern gerade darin, im geschichtlichen Kontinuum stets neu ausgehandelt zu werden. Bei dieser Aushandlung können die Seiten von Gewinnern und Verlierern schneller wechseln, als es ihre Akteure für möglich halten, weil Grenzen – so eine Essenz von Leans Filmen – nicht feste Entitäten auf der Landkarte, sondern sprachlich-rhetorische Muster sind, mit denen sich Menschen ihre Welt sortieren und erzeugen.

2 Leans heterotope Figuren positionieren sich dort, wo sich die sog. <Kontaktzone> bzw. Schnittstelle von Semiosphären befindet. Innerhalb dieser Kontaktzonen treffen Individuen aufeinander, die Träger unterschiedlicher Merkmalskomplexe sind und diese Merkmalskomplexe im gleichberechtigten und freiwilligen Austausch zur Disposition stellen. Nach Lotman findet kultureller Wandel genau hier statt. Individuen aus der Kontaktzone tragen dazu bei, dass sich kulturelle Selbstbilder verändern, sich auseinandersetzen mit Fremdbildern und zu einem Realitätsabgleich gezwungen werden, vgl. Lotman 1990: 288 ff.

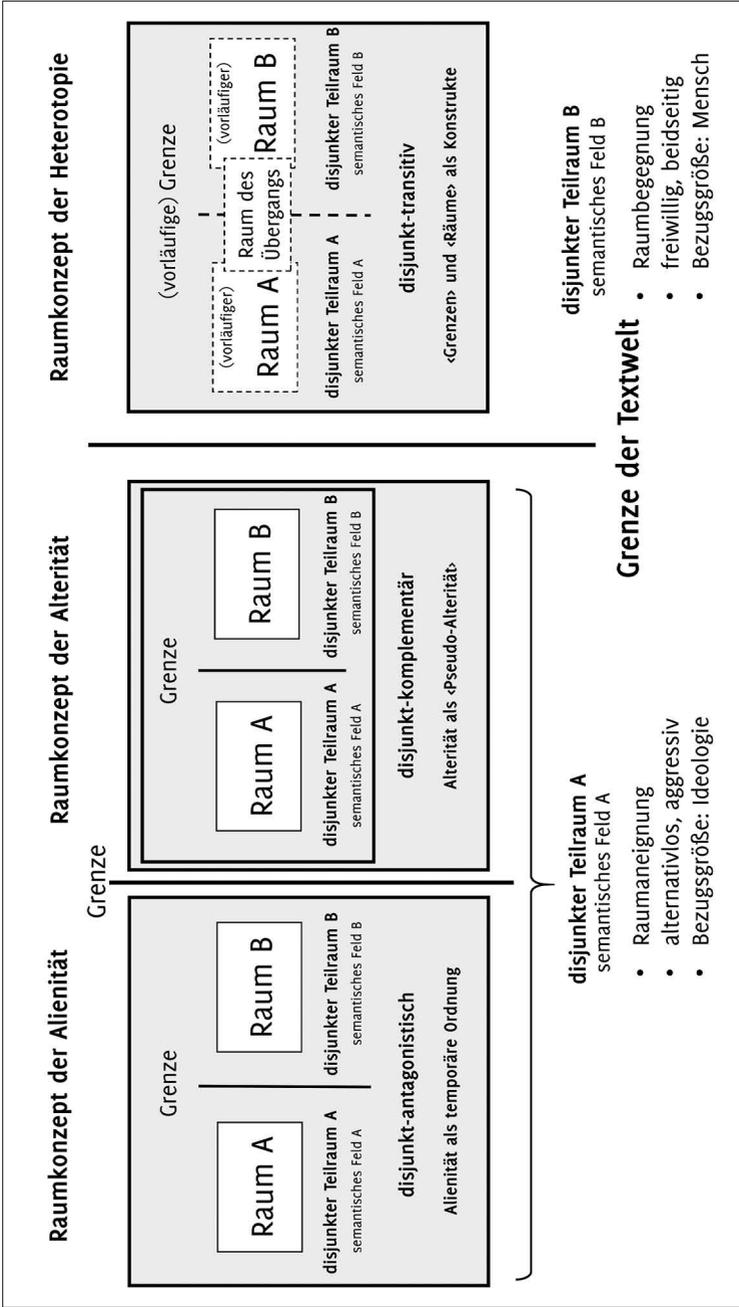


Schaubild 11 Heterotopie bei David Lean

Aus dieser Perspektive verkörpern Leans Hauptfiguren ebenso wie die Figuren ihres real-historischen Kontextes das urmenschliche Streben nach Selbstgestaltung. Sie alle lassen sich blenden von ihren persönlichen und/oder politischen Raumanzeignungsvisionen, werden korrumpiert vom Glauben an die eigenen unbegrenzten Möglichkeiten und schlussendlich wieder eingeholt vom Lauf der Geschichte. Mit Leans Hauptfiguren wird deutlich, dass die Idee der Alterität dort verloren geht, wo sie jede Abweichung zum Feind erklärt und darin ein Charakteristikum annimmt, mit dem sie ironischerweise ihrem Widersacher (Alienität) augenfällig ähnlich ist.

Unter diesen Gesichtspunkten verhandeln Leans Erzählungen also unterschiedliche Arten von <Störung>: Zum Ersten auf der Ebene der Figurenhandlung und des Figurenkonfliktes (Alterität vs. Alienität), zum Zweiten auf der Ebene der filmischen Darstellung (<perspektivierter Raum>), zum Dritten auf der Ebene einer geschichtsrelativierenden Perspektive (<heterotope Figuren>). In Leans Filmen geht es also nicht nur um <Perspektiven auf Räume>, sondern auch um <Perspektiven von Perspektiven auf Räume>. Unter diesem Fokus wiederum werden <Grenzen> und <Räume> relativ, sind offenbar abhängig von Figuren, Weltbildern und dem historischen Setting, aus dem jeweils die herrschende Norm der Welt abgeleitet wird.

6.4 Möglichkeiten einer Reformulierung der Strukturalen Erzähltheorie

Neben der Frage nach einer (Neu-)Interpretation von Leans Filmen hat sich die vorliegende Arbeit auch mit der Frage nach einer Reformulierung bzw. Modifizierung der Strukturalen Erzähltheorie nach Lotman beschäftigt. Am Beispiel von Leans Filmen ist dafür eine Terminologie entwickelt worden, die das Phänomen der <Perspektive> in das Lotmansche Modell implementiert. Ausgehend von der Beobachtung, dass Leans Textwelten nicht nur im einfachen Sinne doppelcodiert sind, ist mit dem Terminus <Raumkonzept> der Versuch einer narratorialen Ebenendifferenzierung unternommen worden, bei dem zwischen Figurenperspektive und Textperspektive unterschieden wird. Die Konflikte der Figuren (unterschiedliche Semantisierung topografischer Räume) können so in einer abstrakten Metastruktur wiedergegeben werden, bei der <aus der Perspektive des Textes> der Konflikt zwischen abstrakten Raummodellen stattfindet (Alterität vs. Alienität). Aus der unterschiedlichen Semantisierung der Topografie entstehen aktantengebundene Raumkonzepte, derer sich jedoch die Aktanten selbst nicht weiter bewusst sind. Leans Hauptfiguren argumentieren nicht mit Weltbildern, Menschenbildern oder abstrakten Ideologien. Sie argumentieren mit der Bedeutung und Semantik von Räumen (Hölle, Heimat etc.), markieren Grenzen und weisen diesen Grenzen jeweils unterschiedliche Funktionen zu (Trennlinie, Übergang, Horizont etc.). Die <Raumkonzepte> sind also nicht die Räume, die von den Figuren sprachlich erzeugt werden, sondern die narrativen

Invarianten der Textwelt selbst und befinden sich – bildlich gesprochen – oberhalb der inhaltlichen Konfliktstrukturen der Erzählung. Die Grenze der Textwelt, so wie sie in Lotmans Modell gedacht ist, kann mit der Idee vom <Raumkonzept> folglich als eine metaphorische Grenze terminiert werden, die nicht auf der physischen Landkarte der Textwelt, sondern eine narratoriale Ebene darüber verortet werden kann. Im Gegensatz zu allen anderen Grenzen, die im Kontext von Raumkonzepten funktionalisiert werden, besteht diese Grenze unabhängig von Figurenperspektiven, Weltbildern oder anderen Vorstellungen und übernimmt jenen Status der Unüberschreitbarkeit, den Lotman in seinem Grenzverständnis angelegt hat.

Der heuristische Mehrwert, den die raumsemantische Analyse von Leans Filmen bietet, liegt folglich in einer reformulierten Terminologie der Strukturalen Erzähltheorie. Mit dem Begriff <Raumkonzept> lässt sich Lotmans Modell auf prinzipiell jede beliebige Textwelt ausschärfen, in der zwischen einer aktantengebundenen Raumsemantik und einer textgebundenen Raumsemantik unterschieden wird. Dort, wo keine einfache Doppelcodierung vorliegt, entwickeln unterschiedliche Figuren unterschiedliche Vorstellungen von den Grenzverläufen ihrer Welt. Diese unterschiedlichen Vorstellungen beschreiben <Perspektiven auf Räume und Grenzen>, nicht aber die Räume und Grenzen der Textwelt selbst.

Wenn sich Konflikte in Erzählungen folglich nicht aus a) einer einfachen Doppelcodierung der Textwelt erschließen lassen, muss diese Textwelt – so der logische Schluss dieser Reformulierung – b) <perspektiviert> sein, sprich: über perspektivgebundene Raumkonzepte organisiert sein. Wie diese <Perspektivierung> schlussendlich aussieht, ist von Textwelt zu Textwelt potenziell höchst verschieden. Im Falle von Leans Filmen bestand sie aus der Diskrepanz zwischen einem <disjunkt-komplementären> (Alterität) und einem <disjunkt-antagonistischen> (Alienität) Strukturmuster. <Disjunkte Teilräume> gehen in einer <perspektivierten Textwelt> also unterschiedliche Interdependenzverhältnisse miteinander ein. Die Frage, welches Interdependenzverhältnis jeweils vorliegt, beantwortet sich aus der Frage nach der Funktion und dem Wesen der Grenze. Aus wessen Perspektive sind Grenzen verschiebbar oder nicht, können sie nivelliert werden oder existieren sie vielleicht erst gar nicht, jedenfalls nicht im Sinne der unüberwindbaren Differenz? Mit dem Wesen der Grenze konstituieren sich folglich unterschiedliche Typen von <disjunkten Teilräumen>. In diesen unterschiedlichen Typen von <disjunkten Teilräumen> gehen die Phänomene <Raum> und <Zeit> unterschiedliche Verhältnisse miteinander ein.

Interessant zu denken ist hier schließlich die Frage nach Anschlussmöglichkeiten dieses Modells, insbesondere mit Blick auf andere Filme und andere textliche Interdependenzverhältnisse. Wengleich diese Frage hier nicht hinreichend besprochen werden kann, zeigt sich schnell das Potenzial einer solchen Betrachtung. So bietet sie beispielsweise bei seriellen Formaten, die einen sukzessiven und häufig von Ambivalenzen und Inkohärenzen durchzogenen Bedeutungsaufbau betreiben, die Möglichkeit, perspektivierte Raum- und Ereigniskonzepte als integrativen Bestandteil

eines komplexen Narratives zu analysieren. Dieses Narrativ besteht aus der Opposition unterschiedlicher Ordnungsentwürfe (Raumkonzepte), die zwar kontradiktorisch sind, gleichzeitig jedoch (weil perspektivgebunden) nicht im Widerspruch zueinander stehen.³ Die Frage der Ereignishaftigkeit solcher Textwelten muss dann auf zwei Ebenen gestellt werden: zum einen auf der Ebene der Figurenhandlung (Welche Bewegung wird von welcher Figur als ereignishaft empfunden?), zum anderen auf der Ebene der Textwelt (Welche dieser Bewegungen tangieren das Interdependenzverhältnis der Raumkonzepte?). Besonders aufschlussreich erscheint eine solche Betrachtung aber auch dann, wenn mit Raum- und Grenzkonzepten gleichzeitig auch Zeitkonzepte semantisiert werden, die nicht nur für den Bedeutungsaufbau der diegetischen Welt, sondern auch die Discours-Ebene gelten und von der Erzählung selbst als Erzählung angewendet werden.⁴ Die Frage, wie semantisierte topografische Räume von Texten dazu genutzt werden, Konzepte des Erzählens abzubilden und damit auch das eigene Erzählen zu reflektieren, verspricht in diesem Zusammenhang eine interessante Anschlussforschung, die nicht nur dazu dienen kann, das hier entwickelte Modell fortzuführen, sondern auch auf den Prüfstand zu stellen.

Am Ende könnten aus den Überlegungen zum <Raumkonzept> auch Konsequenzen für die Erzählung bzw. die Darstellbarkeit der narratorialen Phänomene <Erzählinstanz> und <Erzählperspektive> resultieren. Wenn ein Text über <Raumkonzepte> in zwei Ebenen unterteilt ist, muss zwangsläufig auch zwischen zwei Ebenen des Erzählens unterschieden werden. Bewegungen, die auf der Ebene der Figurenhandlung erfolgen (Bewegungen 1. Ordnung), sind dann von solchen Bewegungen zu unterscheiden, die auf der Textebene stattfinden (Bewegungen 2. Ordnung). Der <Raum> zwischen diesen beiden Ebenen ist der <Raum der Erzählinstanz>. Dort, wo Bewegungen der Figuren in strukturelevante Bewegungen des Textes überführt werden, wird die Erzählinstanz als eine raumsemantische Größe greifbar. Ein Beispiel kann diese Überlegung verdeutlichen: Was zu Beginn von Lawrence als eine Idee von Alterität entworfen ist («The desert is an ocean»), wird für die Textwelt kurze Zeit später Realität. Mit dem Naturphänomen des Treibsandes geraten die Grenzen zwischen den Elementen <Sand> und <Wasser> außer Kontrolle und es

- 3 Ein recht aktuelles Beispiel für ein solches Narrativ liefert die HBO-Serie WESTWORLD (Nolan und Joy, seit 2016), bei der die sukzessive Emanzipation der K.I. nicht allein darin besteht, eine etablierte Ordnung zu zerstören, sondern dieser Ordnung eine alternative gegenüberzustellen. In dieser alternativen Ordnung wird die Grenze funktional außer Kraft gesetzt, sodass auch mit der naiven Vorstellung aufgeräumt wird, dass sich Verbrechen und menschliche Abgründe wie in einem <Themenpark> einsperren lassen.
- 4 Ein Beispiel hierfür könnte Villeneuve's ARRIVAL (2016) liefern. Im Kontakt mit einer fremden Spezies prallen nicht nur räumliche Strukturbilder wie Alienität und Alterität aufeinander, sondern auch unterschiedliche Zeitkonzepte (Linearität und Simultanität), die wiederum an die Raumordnungslogiken der diegetischen Welt rückgekoppelt werden. Gleichzeitig jedoch gilt diese Raum- und Zeitachsen-Semantik auch für die Art und Weise des filmischen Erzählens. Erst am Ende des Filmes kann der Zuschauer die Zeitstruktur der Erzählung erfassen und erkennt, dass die fälschlicherweise als Analepsen gedeuteten Sequenzen auf einer simultanen Zeitebene stattfanden.

erfüllt sich alptraumhaft die Vision einer grenzenlosen Welt, in der zwischen Kulturen keine trennscharfen Grenzen verlaufen. Vergleichbare <ungewollte Erfüllungen> finden sich auch in Leans weiteren Filmen. Colonel Nicholson muss inmitten des unübersichtlichen Shoot-outs um die Sprengung der Brücke am Ende feststellen, dass nun wahrhaftig <Grenzen> außer Kraft gesetzt sind, jedenfalls dort, wo sie der sicheren und unmissverständlichen Orientierung dienen. Mit dem Wechsel von Uniformen, der Kollaboration mit dem Feind und dem Wechsel von Identitäten ist im Grunde genommen das eingetreten, was ursprünglich als <Idealzustand> angestrebt wurde (Alterität). Dieser Idealzustand ist nun jedoch todbringend. Die Idee von Alterität, die zu Beginn noch an die Perspektive einer Figur geknüpft war, wird am Ende von Leans Filmen zur (bitteren) Realität. Grenzen verlieren am Ende tatsächlich an Bedeutung und lassen gleichzeitig deutlich werden, dass eine Welt ohne Grenzen verstörend und verunsichernd ist.

Die Antwort auf die Frage nach der Deutungsebene, die alle Semantik im Text entscheidet⁵, lässt sich folglich <zwischen> den Ebenen des hier entwickelten Raummodells finden, nämlich dort, wo aktantenspezifische Bewegungen zu textspezifischen Bewegungen und Eingriffen in die Textwelt führen. In Leans Filmen gehen diese Bewegungen allesamt von den Hauptfiguren und ihrem utopisch-attraktiven Weltbild aus, das – wenn es konsequent zu Ende gedacht wird – allerdings problematisch ist. Dort, wo sich Sand wie Wasser verhält, der Freund zum Feind wird, wird eine übergeordnete Erzählinstanz greifbar. Sie unterzieht das Weltbild der Hauptfiguren einem <Realitätsabgleich>, lässt Visionen zu Tatsachen werden und macht deutlich: Grenzabbau kann nicht auf der Ebene von Systemen und Strukturen stattfinden, sondern ausschließlich zwischen Menschen und im gleichberechtigten Austausch. Wo die Erzählinstanz jedoch eine schonungslose Absage erteilt, eröffnet sie gleichzeitig auch einen hoffnungsvollen Ausblick. Mit und an Leans <heterotopen Figuren> findet Veränderung statt, wohingegen überall sonst die Grenzen in den Köpfen der Figuren dieselben bleiben bzw. die Figuren, die Grenzen ehemals in Frage gestellt haben, von der Leinwand verschwinden. Hinter Leans <heterotopen Figuren> verbirgt sich folglich der Ausblick einer impliziten <Erzählinstanz>, die Ereignissen dort Bedeutung zuweist, wo sie in die Ordnung der Textwelt eingreifen.

Für Leans Filme bedeutet die Auswertung dieser Befunde: Die Erzählinstanz bzw. das, was sie als <oberste Semantik> herauskristallisiert, ist nicht deckungsgleich mit der Perspektive der Erzählung selbst. Dort, wo die Erzählung die Distanz zu ihren Hauptfiguren verliert (perspektivierter Raum) und ihnen so nahekommt, dass sie sich für einen kurzen Augenblick von ihren Grenzvorstellungen verleiten lässt,

5 Was hier mit <impliziter Erzählinstanz> umschrieben wird, nennt Blödorn «Hervorbringungsinstanz auf der Präsentationsebene» (Blödorn 2009: 225) und meint damit eine häufig nicht greifbare Entscheidungsinstanz, die außerhalb des Filmbildes die oberste Bedeutung der Textwelt verwaltet. Wie auch bei Lean kann diese oberste Semantik im Widerspruch stehen zur Erzählperspektive des Textes, dem Weltbild seiner Hauptfiguren oder der Position eines intradiegetisch erzählenden Ichs.

wird im gleichen Atemzug auch deutlich, dass das Weltbild der Hauptfiguren (‹Wer sieht?›) ein anderes ist als das der Erzählebene (‹Wer spricht?›).

Für die funktionale Anbindung an das hier entwickelte Raummodell bedeutet die Auswertung dieser Befunde: Dort, wo eine ‹Semantik 1. Ordnung› zu einer ‹Semantik 2. Ordnung› transferiert wird, das heißt ein narratorialer Ebenenwechsel stattfindet, waltet die Erzählinstanz. Sie entscheidet darüber, welche Denkfiguren zu Tatsachen in der Textwelt werden, unterzieht diese Denkfiguren einer Belastungsprobe und lässt daraus Schlüsse über ihren ethisch-moralischen Gehalt, ihre Geltungsberechtigung und ihre Durchsetzbarkeit deutlich werden. Auf diese Weise wird einem Denkmodell, das an die Perspektive einer bestimmten Figur geknüpft ist, von der Erzählinstanz die Berechtigung eingeräumt, sich in der Ordnung der Textwelt zu erproben, wenngleich diese Erprobung auch die Gefahr birgt, dass dieses Denkmodell mit seinen systemischen ‹Schwächen› konfrontiert wird. Die höchste Deutungsebene der Erzählinstanz zeigt sich folglich darin, a) welche aktantenspezifische Semantik auf eine nächsthöhere narratoriale transponiert wird und b) wie diese Semantik dort Einfluss auf die Gestaltung der Textwelt nimmt. Beide Prozesse sind als Entscheidungsprozesse einer höheren erzählerischen Instanz zu verstehen, die Einflussbereiche zuweist, strukturelles Gestaltungspotenzial erkennt und kritisch überprüft. Im Falle von Lean kondensieren all diese Prozesse in den Charakteren der ‹heterotopen Figuren›, ihrem bewundernden und zugleich kritischen Blick auf die Hauptfiguren, ihrer Entwicklung, die sie mithilfe der Hauptfiguren durchlebt haben, sowie ihren einsichtigen Lehren für den Umgang mit Diversität. Sie sind die Figuren, die den ‹Realitätsabgleich› der Erzählinstanz überlebt und aus der Vision von Alterität gelernt haben.

Mit diesem Versuch zur Reformulierung der Strukturalen Erzähltheorie knüpft diese Arbeit an Überlegungen wie die von Renner (1987), Krah (1999) und Klimczak (2016) an, die ebenfalls den Versuch unternommen haben, die Lotmansche Terminologie zu erweitern. Mit der Denkfigur des ‹Raumkonzeptes› geht diese Arbeit allerdings noch einen Schritt weiter, indem sie Textwelten analysierbar macht, deren Ordnung sich über aktantengebundene, kontradiktorische Denkwelten organisiert. Diese Textwelten sind multiperspektivisch strukturiert, Ereignishaftigkeit ist relativ und ‹Bedeutung› abhängig vom Blickwinkel, aus dem die Textwelt beleuchtet wird.

6.5 Leans Filme zwischen ‹Old Hollywood› und ‹New Hollywood›

Mit den Befunden aus der hier unternommenen raumsemantischen Analyse muss schließlich auch eine Positionsbestimmung von Leans Filmen im Kontext ihrer Entstehungszeit neu überdacht werden. Ihre Hauptfiguren sind mehr als nur ‹Grenzgänger›, sondern verkörpern ein zur historischen Realität (Alienität) differentes Weltbild (Alterität) – auf den ersten Blick zumindest. Auf den zweiten Blick jedoch sind sich die rhetorischen Strategien der Hauptfiguren und die ihres historischen Umfeldes

ähnlicher als zunächst vermutet. Die damit wohl augenfälligste Gemeinsamkeit von Leans Filmen, die mit der vorliegenden Arbeit zu Tage befördert wurde, besteht in der Markierung und narrativen Funktionalisierung von «Perspektiven». Leans «heterotope Figuren», die als solche von der Forschung gänzlich unberücksichtigt sind, verkörpern eine grenz- und geschichtsrelativistische Perspektive auf ihre Geschichten, deren Sujets und rhetorische Durchsetzungsmechanismen. Leans heterotope Figuren machen deutlich: Der Konflikt zwischen dem Weltbild des historischen Kontextes und dem der Hauptfiguren besteht lediglich an der Oberfläche und ist so temporär, wie die Herrschaftsdiskurse und Gesellschaftsbilder, die mit dem historischen Setting entfaltet werden. In Gestalt einer «Pseudo-Alterität» unterstehen die Argumentationsstrategien der Leanschen Hauptfiguren ebenso dem Prinzip einer ideologischen Raumeroberung wie die ihrer vermeintlichen Widersacher. Wenngleich ihre rhetorischen Strategien um Einiges überzeugender wirken und Leans Hauptfiguren als charismatische und leidenschaftliche Visionäre gezeichnet werden, deren Ideale zunächst ungetrübt positiv und hochwertig scheinen, entpuppt sich auch ihr Weltbild als ein aggressives und selbstgerechtes Konstrukt. Die Geschichte ist – so könnte man die Essenz seiner Filme verkürzt formulieren – eine Geschichte der Sieger, fürs erste jedenfalls. Ob die Geschichte der Verlierer, so wie Lean sie darstellt, allerdings eine bessere gewesen wäre, ist angesichts dieser Umstände fraglich.

Mit diesem geschichtsrelativistischen Blick bilden Leans Filme in der Tat eine Ausnahme ihrer Zeit. Für das Weltbild eines «Old Hollywood» sind Leans Filme nicht nur zu spät, sondern auch entschieden zu kritisch, ihre Erzählungen zu vage und perspektivabhängig. Filme, die gemeinhin der Phase des «Old Hollywood» zugeordnet werden, hinterlassen dem Zuschauer im Gegenteil ein mehr oder minder definitives Weltbild, das zwar nicht kritiklos oder gar widerspruchsfrei sein muss, doch zumeist eindeutig und geschlossen.⁶ Genau das gibt es bei Lean jedoch nicht, obwohl die Art und Weise, wie Lean seine Geschichten erzählt, das zunächst vermuten lässt: Mit dem «Historienepos» wählt Lean ein Genre, bei dem der Ausgang der Geschichten im Grunde bereits zu Beginn feststeht; die Art und Weise, wie Lean seine Geschichten erzählt, scheint nahezu paradigmatisch «klassisch», begonnen beim Einsatz von Farben und Filmmusik bis hin zur Montage. Mit jedem seiner Bilder erzeugt Lean den Eindruck einer linearen und kohärenten Erzählung, die sich am Ende jedoch als gestört erweist. In Folge der mehrfachen Perspektivverschie-

6 Beispiele für diese Art von Filmen sind zahlreich: Begonnen bei *GONE WITH THE WIND* (Fleming, 1939) über *CASABLANCA* (Curtiz, 1942) bis hin zu *PATHS OF GLORY* (Kubrick, 1957) – Filme, die auf einen ersten Blick recht unterschiedlich (vor allem unterschiedlich kritisch) mit ihrem real-historischen Setting umgehen, auf einen zweiten Blick jedoch dort Gemeinsamkeiten aufweisen, wo dieses Setting wieder in eine vergleichsweise geschlossene Weltordnung überführt wird. Am Ende weiß der Zuschauer: Wo verlaufen die strukturelevanten Grenzen der Textwelt und welche Akteure stehen sich an diesen Grenzen gegenüber? Ob diese Grenzen sinnvoll, gerechtfertigt oder gar gerecht sind, ist eine andere Frage, in jedem Fall aber existieren sie ohne jeden Zweifel.

bungen entsteht am Ende ein Konstrukt, das nicht nur Ambivalenzen und Leerstellen hinterlässt, sondern vor allem auch vorläufig und instabil ist – ein Befund, der dem Mainstream des <Old Hollywood> diametral entgegensteht. Für die Denkmuster eines <New Hollywood> erscheint dieses Konstrukt am Ende allerdings dann doch zu rückwärtsgewandt, weil es <an der Oberfläche> die Sieger der Geschichte(n) immer noch als Sieger vom Platz gehen lässt. Bei genauerer Betrachtung allerdings zeigt sich: Ihr Sieg ist ein Pyrrhus-Sieg, bei dem sie über einen größeren Zeitraum betrachtet mehr verlieren als gewinnen. Anstatt diese Einsicht allerdings in Form einer resignierten Collage disparater Perspektiven zu inszenieren (wie sie für das <New Hollywood> bisweilen typisch ist⁷), wählt Lean ein Verfahren, das sich als <Verfahren der Perspektivierung> bezeichnen lässt und erst dort zu greifen beginnt, wo die Bedeutungsebene der Texte ansetzt. Was auf der Ebene der diegetischen Welt für den Zuschauer noch mehr oder minder bruchlos erscheint und keine signifikanten Abweichungen von der historischen Realität erzeugt, beginnt auf der Bedeutungsebene vage und lückenhaft zu sein. Die Frage, ob im Umkehrschluss vielleicht auch das, was man gemeinhin als <historische Realität> bezeichnet, vage und lückenhaft ist, scheint mit diesem Verfahren unausweichlich.

Leans Protagonisten, die zu Beginn der Geschichten allesamt als Helden begonnen haben, enden schließlich als gebrochene Charaktere, deren Beweggründe so kritikwürdig sind wie die Gesellschaften, in denen diese Figuren retrospektiv zu Helden stilisiert und von einer politisch motivierten Industrie (wie etwa Hollywood) auf der Leinwand für die eigenen Zwecke instrumentalisiert werden. Wo die Ära der bildgewaltigen <Monumentalfilme> und <Historienfilme> dem Ende zulief, beschloss das sog. New Hollywood einen Trend, der mit einem vergleichsweise radikalen und ungeschönten Blick auf die Herrschaftsdiskurse des Establishments Spannungsfelder offenlegt, aus denen sich gesellschaftliche Ungleichgewichte ableiten. Leans Filme tun genau dies, wenngleich um einiges stiller, langsamer und in der Verkleidung eines personalisierten Geschichtsepos. Das Spannungsfeld zwischen dem historischen Kontext der Erzählungen auf der einen und Leans Hauptfiguren auf der anderen Seite lenkt die Aufmerksamkeit auf den Handlungsverlauf und seine inhaltlichen Konflikte. Aus der Perspektive der Texte jedoch, respektive der Perspektive der heterotopen Figuren, erweisen sich diese inhaltlichen Konflikte als relativ. Was Lean als <vergangene Geschichten> tarnt, erweist sich als ein zeitloser Kommentar auf ein Kontinuum von Grenznivellierungen (Alterität) und Grenzver-

7 Filme, die im Zeichen des sog. <New Hollywood> stehen, weisen die Ordnung der Textwelt vergleichsweise häufig als unbeständig, sinn- und zusammenhangslos aus. Als besonders produktiv erweisen sich hier Erzählverfahren wie Ironie, Sarkasmus und Zynismus, mit denen etablierte Narrative und Sinnkategorien (wie etwa <soldatische Ehre>, <der Feind> oder <Selbstbestimmung>) auf den Prüfstand und am Ende demontiert werden, so z. B. in DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Kubrick, 1964), M.A.S.H (Altman, 1970) oder TAXI DRIVER (Scorsese, 1976).

festigungen (Alienität). Mit der Perspektive von Leans heterotopen Figuren zeigt sich, dass jedes Raummodell, das sich für alternativlos hält, früher oder später eingeholt wird von der Erkenntnis, dass Grenzen, Räume, Feindbilder oder Herrschaftsansprüche immer nur vorläufig und perspektivgebunden sind. Von Bestand hingegen sind solche Modelle, in denen das Individuum im Mittelpunkt steht und Grenzaushandlungen nicht zwischen «Räumen» stattfinden, sondern dort, wo Menschen in persönlichen Kontakt treten, voneinander lernen und Verständnis für die Gegenseite entwickeln.⁸

Unter diesen Gesichtspunkten beziehen Leans Filme zu ihrem eigenen Erzählgegenstand indirekt Stellung, ohne dass diese Stellungnahme jedoch auf einen ersten Blick in Form einer expliziten Kritik oder einer Abweichung von der geschichtlichen Realität erkennbar wäre.⁹ Sie legen die Vermutung nahe, dass dort, wo Menschen unvereinbare Widersprüche klassifizieren, manchmal mehr Ähnlichkeit herrscht als gedacht und sich Protagonist und Antagonist oft nur an der Oberfläche voneinander unterscheiden. Sie machen auch deutlich, dass Herrschaftsstrukturen, die für alternativlos befunden werden, bald schon der Vergangenheit angehören können. Und sie machen deutlich, dass «Räume» und «Grenzen», wo sie sprachlich-rhetorisch produziert werden, keine festen Entitäten beschreiben, die unabänderlichen Bestand haben. Mit dieser impliziten und subtilen Kritik an den Sujets ihrer Erzählungen (zu denen auch die Mythifizierung von Andersartigkeit und Abweichung gehört) sind Leans Filme nun in der Tat ein Sonderfall. Auf der einen Seite adaptieren sie ein Genre, das zur Zeit ihrer Entstehung bereits als überholt galt; nicht nur, weil das episch-entschleunigte Erzählen des Epos bereits von neuen Formen des filmischen Erzählens abgelöst war, sondern vor allem auch, weil im Epos ein Geschichtsbild zum Ausdruck kommt, das spätestens mit der *Postcolonial Theory* deutlich in der Kritik stand. Auf der anderen Seite jedoch stützen Leans Filme diesem Geschichts-

- 8 Unter dieser Interpretation bilden Leans Filme sog. «Metatexte der Epoche» (Nies 2011: 229). Mit ihnen werden poetologische Konzepte auf den Prüfstand gestellt, an ihnen zeigen sich stilistische Umbrüche, Fragen und Problemfelder, die mit diesen Umbrüchen in Verbindung stehen – ein Befund, der ex post noch einmal deutlich werden lässt, dass eine Analyse von Leans Filmen aus kultursemiotischer Perspektive unbedingt interessant ist.
- 9 Beispiele für diese beiden Formen, sich mit einer historischen Realität kritisch auseinanderzusetzen, sind etwa Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979) oder Quentin Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) und *ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD* (2019). Wo Coppola mittels einer brutalen und schonungslosen Darstellung des Krieges ein Plädoyer gegen sämtliche para-militärisch geführten Konflikte formuliert, entwickelt Tarantino einen fiktiven Alternativentwurf. Über die Abweichung von der historischen Wirklichkeit wird selbige als eine von vielen denkbaren Realitäten verhandelt, die vor allem durch medial erzeugte und vermittelte Bilder entsteht, die tief in das kollektive Gedächtnis von Gesellschaften eingeschrieben sind. Die Verantwortung der Menschen für diese Realität rückt dadurch umso deutlicher in den Fokus. Ohne dass Lean eine dieser beiden Möglichkeiten wählt, sich kritisch mit der historischen Vergangenheit auseinanderzusetzen, implementiert er dennoch im Unterton der «Perspektive» eine Kritik an der Geschichtsschreibung. Das Weltbild der Sieger ist ebenso perspektivgebunden wie das ihrer Widersacher und erweist sich im Kontinuum der Geschichte als vorläufig und reversibel.

bild eine Art relativistischen Überbau über: den der <Perspektive>. Wenngleich mit dieser Deutung nicht die These aufgestellt werden soll, dass Leans Filme zur Phase des <New Hollywood> gehören oder diese verfrüht einleiten, hat diese Arbeit dennoch zwischen beiden signifikante Gemeinsamkeiten offengelegt, vor allem dort, wo Herrschaftsstrukturen relativiert und rhetorische Muster offengelegt werden. Leans Filme bilden eine Art Scharniergelenk, das zwischen <alten> und <neuen> Erzählverfahren changiert und in der subtilen Implementierung der <Perspektive> eine Dimension entwickelt, in der <Geschichten> wie auch <Geschichte> als perspektivabhängige Konstruktionen beleuchtet werden. Wo die Themen von Leans Filmen auf einen ersten Blick so verschieden sind wie die real-historischen Umstände, unter denen sie ausgebreitet werden, verhandeln sie allesamt Perspektiven auf Räume, Grenzen und ihre rhetorischen Strategien zur Durchsetzung des eigenen Weltbildes. Anstatt ihre Themen auf einen <Clash of Culture> oder einen <Clash of Gender> zu reduzieren, wirft die vorliegende Arbeit den Blick auf den ontologischen Überbau, unter dem diese Konfliktstrukturen bei Lean subsumiert werden. Konflikte sind perspektivgebunden und vorläufig, ihre Kontrahenten sind sich oft ähnlicher, als sie es selbst zugeben möchten, und die Strategien zur Durchsetzung von ideologischen Zielen sind oft dieselben: Räume, Grenzen und Grenzziehungsprozesse. Der Ausweg aus der Gemengelage von rhetorischer Kriegsführung, politischer Taktik und ideologischen Zielsetzungen liegt – so könnte man die Programmatik von Leans Filmen zusammenfassen – in ihrer Relativierung und der Einsicht, dass die wahren Grenzen nicht auf der topografischen Landkarte, zwischen Kulturen, Geschlechtern oder politischen Parteien, sondern in den Köpfen der Menschen zu finden sind.

7 Medienverzeichnis

7.1 Filme und Serien

#

2001: A SPACE ODYSSEE (Stanley Kubrick, GB/USA 1968).

A

APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979).

ARRIVAL (Denis Villeneuve, USA 2016).

B

THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (David Lean, GB/USA 1957).

C

CASABLANCA (Michael Curtiz, USA 1942).

D

DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Stanley Kubrick, USA 1964).

DR. ZHIVAGO (David Lean, USA 1965).

G

GONE WITH THE WIND (Victor Fleming, USA 1939).

I

INGLOURIOUS BASTERDS (Quentin Tarantino, USA/D 2009).

L

LAWRENCE OF ARABIA (David Lean, GB 1962).

M

M.A.S.H (Robert Altman, USA 1970).

O

ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD (Quentin Tarantino, USA/GB 2019).

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (Miloš Forman, USA 1975).

P

A PASSAGE TO INDIA (David Lean, GB/USA 1984).

PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, USA 1957).

R

RYAN'S DAUGHTER (David Lean, GB 1970).

T

TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976).

TOP GEAR (BBC, GB 2002).

W

WESTWORLD (HBO, USA 2016).

7.2 Forschungsliteratur

B

- Bachtin, Michael M. (1989): *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.
- Balázs, Béla (1972): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien.
- Bär, Gerald (2005): *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, New York.
- Barthes, Roland (1966): «Die strukturalistische Tätigkeit», in: Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): *Kursbuch 5*, München, S. 190–196.
- Bauer, Matthias (2008): «Editorial», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 3–14.
- Baumgärtner, Ingrid et al. (2009): «Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse», in: *ibd.* (Hg.): *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen, S. 9–28.
- Braungart, Georg / Büttner, Urs (Hg.) (2018): *Wind und Wetter. Kultur – Wissen – Ästhetik*, Paderborn.
- Beil, Benjamin / Kühnel, Jürgen / Neuhaus, Christian (2012): *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München.
- Benjamin, Walter (1996): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Bhabha, Homi (1994): «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», in: *ibd.* (Hg.): *The Location of Culture*, London et al., S. 121–131.
- Blödorn, Andreas (2008): «Verweissystem Farbe: Semiotisierung und Referentialisierung von <Sehen> und <Erkennen> am Beispiel von Nicolas Roeg's *Don't Look Now* (1973)», in: *Zeichen(-Systeme) im Film* (= *Zeitschrift für Semiotik*), Band 30, Heft 3–4, S. 321–354.
- Blödorn, Andreas (2009): «Bild/Ton/Text. Narrative Kohärenzbildung im Musikvideo, am Beispiel von Rosenstolz» »Ich bin

ich (Wir sind wir)«», in: Kaul, Susanne / Palmier, Jean-Pierre / Skrandies, Timo (Hg.): *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld, S. 223–242.

- Böhme, Hartmut (1989): «Die Ästhetik der Ruinen», in: Kamper, Dietmar / Wulff, Christoph (Hg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen, S. 287–304.
- Böhnke, Alexander (2007): «Die Zeit der Die-gese», in: *montage AV*, 16/2/07, S. 93–104.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin.
- Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, 2. Auflage, Konstanz.
- Brauerhoch, Annette (2008): «Revoluten, Revolutionen und die Rebellion der Gefühle. David Leans Epen: LAWRENCE OF ARABIA – DR. ZHIVAGO – RYAN'S DAUGHTER», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 59–88.
- Brinckmann, Christine N. (2017): «Diegetisches und nondiegetisches Licht», in: *montage AV*, 16/2/2007, S. 71–91.
- Brownlow, Kevin (1997): *David Lean. A Biography*, New York.
- Brüssel, Stephan (2019): «Relativität und Indexikalität von Echtzeit: Zur diegetischen Koppelung divergenter Zeitmodelle im populären Film», in: *ibd.* / Kaul, Susanne (Hg.): *Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte*, Paderborn 2019, S. 17–42.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg.
- ### C
- Campbell, Joseph (1978): *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a.M.
- Caton, Steven (1999): *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*, Berkely.
- Chapman, James (2006): *War and film*, Trowbridge.
- Clark, Jackson et al. (1984): «100 Best Action Movies on DVD», in: *Premiere* 16, no. 6, i–xi.
- Clowes, Edith W. (1995): «Doctor Zhivago in

the Post-Soviet-Era: A Re-Introduction», in: ibd. (Hg.): *Doctor Zhivago. A critical Companion*, Illinois, S. 3–49.

Couper-Kuhlen, Elizabeth / Selting, Margret (2018): *Interactional Linguistics. Studying Language in Social Interaction*, Cambridge.

D

Dadek, Walter (1968): *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*, München.

DeBona, Gueric (1992): «Plot Mutations in Lean's Great Expectations», in: *Literature/Film Quarterly* 20, no. 4, S. 77–100.

Decker, Jan-Oliver / Krahe, Hans (2008): «Einführung: Zeichen(-Systeme) in Literatur und Film», in: *Zeichen(-Systeme) im Film (= Zeitschrift für Semiotik)*, Band 30, Heft 3–4, S. 225–235.

Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.) (2008): *Der spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld.

Dowling, David (1985): «A PASSAGE TO INDIA. Through the spaces between the words», in: *The Journal of Narrative technique*, vol. 15, no. 3, S. 256–266.

Dünne, Jörg (2004): *Forschungsüberblick Raumtheorie*, URL: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>. [13.04.2019]

Dünne, Jörg (2005): «Die Karte als imaginiertes Ursprung. Zur frühneuzeitlichen Konkurrenz von textueller und kartographischer Raumkonstitution in den Amerika-Reisen Theodor de Brys», in: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, S. 73–99.

Düttmann, Alexander (2004): *Philosophie der Übertreibung*, Berlin.

E

Elley, Derek (1984): *The epic film: myth and history*, London/Boston.

Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hg.) (2009):

Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film, München.

Ette, Ottmar (2009): «Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse: Transrealer Raum und literarische Bewegung zwischen den Wendekreisen», in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn*, Bielefeld, S. 139–166.

F

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*, München.

Fietz, Lothar (1998): *Strukturalismus. Eine Einführung*, 3. Auflage, Tübingen.

Fischer, Thomas / Schuhbauer, Thomas (2016): *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder*, Tübingen.

Fischer-Tiné, Harald (2010): «Postkoloniale Studien», in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010-12-03, URL: <http://www.ieg-ego.eu/fischertineh-2010-de> URN: [urn:nbn:de:hbz:5:1-63864-p0111-9](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63864-p0111-9). [23.05.2019]

Foucault, Michel (1992): «Andere Räume», in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, S. 34–46.

Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld.

Frank, Michael C. (2006): *Kulturelle Einflusangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld.

Frisch, Simon (2018): «Nicht nur die Sonne war Zeuge. Überlegungen zu einer Topologie des Wetters im Film», in: Baugart, Georg / Büttner, Urs (Hg.): *Wind und Wetter. Kultur – Wissen – Ästhetik*, Paderborn, S. 163–182.

Frost, Sabine (2014): *Whiteout. Schneeeinfälle und Weißseinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld.

Frumkes, Roy (1989): «The Restoration of LAWRENCE OF ARABIA», in: *Films in Review* 40, no. 4, S. 285–291.

G

- Gage, John (1994): *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M..
- Gans, Thomas (1999): *Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*, Aachen.
- Gansel, Carsten (Hg.) (2012): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg.
- Giannetti, Louis / Eyman, Scott (2006): *Flashback: A Brief History of Film*, 5. Auflage, New York.
- Gräf, Dennis et al. (2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, 2. Auflage, Marburg.
- Greenblatt, Stephen (1995): «Kultur», übers. von Moritz Baßler, in: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism, Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M., S. 48–59.
- Greimas, Algirdas Julien (1971): *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig.
- Grob, Norbert (2003): *Zwischen Licht und Schatten*, St. Augustin.
- Grob, Norbert (2017): «Einleitung», in: ibd. / Kiefer, Bernd (Hg.): *New Hollywood*, Stuttgart, S. 11–63.
- Grob, Norbert / Bronfen, Elisabeth (2013): «Hollywoods Zauber», in: ibd. (Hg.): *Classical Hollywood*, Stuttgart, S. 11–69.
- Großmann, Stephanie (2008): «Musik im Film», in: *Zeichen(-Systeme) im Film (= Zeitschrift für Semiotik)*, Bd. 30, Heft 3–4, S. 293–320.
- Günzel, Stephan (2009): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a. M.
- Günzel, Stephan (2010): «Von der Zeit zum Raum. Geschichte und Ästhetik des Computerspielmediums», in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 90–108, URL: http://www.rabbiteye.de/2010/2/guenzel_computerspielmedium.pdf. [13.04.2019]

H

- Hall, Stuart (1992): «The West and the Rest: Discourse and Power», in: ibd. et al. (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge, S. 275–320.

- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (2009): «Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung», in: ibd. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, S. 11–23.
- Hangartner, Selina (2018): *Wild at heart and weird on top. Spielformen der Ironie im Film*, Hannover.
- Harberer, Lilian (Hg.) (2016): *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld.
- Helbig, Jörg (2008): «Zuckerbrot und Peitsche. Die kritische Rezeption von David Lean's Dickens-Adaptionen», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 6–14.
- Hennigfeld, Ursula (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg.
- Hermisdorf, Daniel (2011): *Filmbild und Körperwelt. Anthropomorphismus in Naturphilosophie, Ästhetik und Medientheorie der Moderne*, Würzburg.
- Hißnauer, Christian (2013): «Kriegsfilm», in: Markus Kuhn et al. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, S. 167–188.

J

- Jäger, Armin (2008): «Madeleine und The Passionate Friends. David Lean's Flirt mit der Moderne», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 23–44.
- Japp, Uwe (1999): *Theorie der Ironie*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.

K

- Kael, Pauline (1991): *5001 Nights at the Movies*, New York.
- Kanzog, Klaus (2007): *Grundkurs Filmsemiotik*, München.
- Keller, Matthias (2000): *Stars and Sounds. Filmmusik – die dritte Kinodimension*, Kassel.
- Khouloki, Rayd (2009): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin.

- Kittler, Friedrich (1995): «Die Stadt ist ein Medium», in: Fuchs, Gotthart et al. (Hg.): *Mythos Metropole*, Frankfurt a. M., S. 228–244.
- Klimczak, Peter (2016): Formale Subtextanalyse: Kalkülisierung von Narration und Interpretation, Münster.
- Kneif, Tibor (1990): «Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik», in: Karbusicky, Vladimir (Hg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt, S. 134–141.
- Koebner, Thomas (2009): «Der Fluchtpunkt Wüste», in: Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hg.): *Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film*, München, S. 65–96.
- Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (Hg.) (2008): *David Lean (= Film-Konzepte 2008/4)*, München.
- Kolter, Susanne H. (2002): *Die gestörte Form. Zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*, Weimar.
- Koshofer, Gert (1988): *Color. Die Farben des Films*, Berlin.
- Krah, Hans (1999): «Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen», in: *Kodikas/Code. Ars Semiotica* 22/1999, No. 1–2, S. 3–12.
- Krah, Hans (2012): *Raumkonstruktionen und Raumsemantik in Literatur und Medien. Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung*, URL: http://www.phil.uni-pasau.de/fileadmin/group_upload/48/Grundlagen.pdf. [12.03.2019]
- Krah, Hans / Titzmann, Michael (2006): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*, Passau.
- Kühnel, Jürgen (2004): *Einführung in die Filmanalyse, Teil 1: Die Zeichen des Films*, Siegen.
- L**
- Ladewig, Rebekka (2005): «Diskussionsbericht zu <Topographien der Literatur II>», in: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, S. 769–778.
- Lago, Mary (1995): *E. M. Forster. A Literary Life*, New York.
- Lang, Peter Christian (2005): «David Lean», in: *Metzler Filmlexikon*, hg. von Töteberg, Michael, 2. Auflage, Stuttgart, S. 456–462.
- Lange, Sigrid (2011): «Einleitung. Die Aisthesis des Raums in der Moderne», in: *ibd.* (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld, S. 7–21.
- Levine, June (1986): «Too Lean: A PASSAGE TO INDIA», in: *Literature / Film Quarterly* 14, no. 3, S. 138–150.
- Lightman, Herb (1969): «Creative Techniques for Ryans' Daughter», in: *American Cinematographer*, August 1969, S. 788–795.
- Lindemann, Uwe (2000): *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg.
- Lindley, Arthur (1986): «Lean's and Forster's PASSAGE TO INDIA», in: *Literature / Film Quarterly* 14, no. 3, S. 138–150.
- Lotman, Jurij M. (1990): «Über die Semiosphäre», in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 12, Heft 4, S. 287–305.
- Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*, 4. Auflage, München.
- M**
- Maas, Georg / Schudack, Achim (1994): *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz.
- Magid, Ron (1989): «In search of the David Lean Lens», in: *American Cinematographer*, vol. 40, no. 4, S. 95–98.
- Marschall, Susanne (2008): «Face to Face with One's Self. David Leans A Passage to India», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte 2008/4*), München, S. 89–96.
- Marschall, Susanne (2009): *Farbe im Kino*, 2. Auflage, Marburg.
- Maxford, Howard (2000): *David Lean*, London.
- McInerney, John (1987): «Lean's Zhivago: A Reappraisal», in: *Literature / Film Quarterly* 15, no. 1, S. 40–45.
- McKim, Kristi (2013): *Cinema as Weather. Stylistic Screens and Atmospheric Change*, New York.

- Mehlinger, Claudia (2008): «Brief Encounter und Summertime, Sehnsüchte in Moll und Dur», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 23–34.
- Meurer, Ulrich (2007): *Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München.
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz.
- Moraitis, Catherine (2004): *The Art of David Lean. A Textual Analysis of Audio-Visual Structure*, Canterbury.
- Morris, Charles (1972): *Grundlagen der Zeichentheorie*, übers. von Roland Posner, München.
- Pommerening, Felicitas (2012): *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*, Wiesbaden.
- Prange, Regine (1994): «Stil und Medium. Panofsky <On Movies>», in: Reudenbach, Bruno (Hg.): *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin, S. 171–190.
- Prange, Regine (2010): «Transparenz und Opazität», in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 55–76, URL: http://www.rabbiteye.de/2010/2/prange_transparenz.pdf. [13.04.2019]
- Pratley, Gerald (1974): *The Cinema of David Lean*, New Jersey.
- Propp, Vladimir (1975): *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a. M.

N

- Neumann, Birgit (2009): «Imaginative Geografien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)kolonialismusforschung», in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn*, Bielefeld, S. 115–138.
- Niemi, Robert (2006): *History in the Media. Film an Television*, Oxford et al.
- Nies, Martin (2008): «Fotografie und Fotograf als filmisches Zeichen», in: *Zeichen(-Systeme) im Film* (= *Zeitschrift für Semiotik*), Band 30, Heft 3–4, S. 391–426.
- Nies, Martin (2011): «Kultursemiotik», in: Barmeyer, Christoph / Genkova, Petia / Scheffer, Jörg (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplin, Kulturräume*, Passau, S. 207–225.

O

- Ozer, Jerome (1985): *Film Review Annual*, New York.

P

- Panofsky, Erwin (1992): «Die Perspektive als <symbolische Form>», in: *ibid.* (Hg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, S. 258–333.
- Phillips, Gene D. (2006): *Beyond the Epic. The life & films of David Lean*, Lexington.

R

- Renner, Karl N. (1983): *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von Georg Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*, München.
- Renner, Karl N. (1987): «Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel», in: Bauer, Ludwig / Ledig, Elfriede / Schaudig, Michael (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*, München, S. 115–130.
- Ritzer, Ivo (2017): *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*, Wiesbaden.
- Ruppert, René (2008): «THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI. Keine Zeit für Heldentum», in: *David Lean*, hg. von Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (= *Film-Konzepte* 2008/4), München, S. 52–58.

S

- Said, Edward W. (1991): *Orientalism*, 3. Auflage, London.
- Santas, Constantine (2012): *The Epic Films of David Lean*, Lanham.
- Schmid, Wolf (2008): *Elemente der Narratologie*, 2. Auflage, Berlin.
- Schmidt, Christoph (2000): *Der häretische Imperativ, Überlegungen zur theologischen Dialektik der Kulturwissenschaft in Deutschland*, Tübingen.
- Schmidt, Oliver (2010): «Editorial. Der filmi-

- sche Raum», in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 1–3, URL: <http://www.rabbiteye.de/2010/2/editorial.pdf>. [13.04.2019]
- Schmidt, Oliver (2013): *Hybride Räume, Filmwelten im Hollywoodkino der Jahrtausendwende*, Marburg.
- Schmitt, Carl (1963): *Der Begriff des Politischen, Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin.
- Schmitz-Emans, Monika (2000): «Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke», in: ibd. et al. (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg, S. 127–152.
- Scholz, Anne-Marie (2016): *From Fidelity to History. Film Adaptions as Cultural Events in the twentieth century*, Oxford et al.
- Schweinitz, Jörg (2002): «Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln», in: Sellmer, Jan / Wulff, Hans: (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg, S. 79–92.
- Siefkes, Martin (2009): «Die Landschaft der Zeichen. Eine semiotische Analyse von W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*», in: *Philologie im Netz (PhIN)* 49, S. 56–83, URL: <http://www.phin.de/phin49/p49i.htm>. [08.05.2019]
- Silver, Alain / Ursini, James (1992): *David Lean and his films*, Los Angeles.
- Silverman, Stephen (1989): *David Lean*, New York.
- Simanowski, Roberto (1998): «Zum Problem kultureller Grenzziehungen», in: Turk, Horst / Schultze, Brigitte / Simanowski, Roberto (Hg.): *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Göttingen, S. 8–60.
- Sloterdijk, Peter (1998–2004): *Sphären I–III*, 3 Bde., Frankfurt a.M.
- Stephan, Inge (2015): «Kälte als Topos in der Gegenwartsliteratur: Überlegungen zu Texten von Alexander Kluge, Robert Schindel und Elfriede Jelinek», in: *Gegenwartsliteratur (= Ein germanistisches Jahrbuch)*, Jg. 14, S. 15–23.
- Stephenson, Ralph / Debrix, Jean R. (1965): *The Cinema as Art*, Harmondsworth et al.
- Strübel, Michael (2002): «Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der internationalen Politik», in: ibd. (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen, S. 39–74.
- T**
- Tetzlaff, Stefan (2016): *Heterotopie als Textverfahren*, Berlin.
- Titzmann, Michael (1977): «Demonstration der Methode: ein Interpretationsbeispiel zu C.F. Meyer: Der Marmorknabe», in: ibd. (Hg.): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München, S. 404–445.
- Töteberg, Michael (Hg.) (2005): *Metzler Filmlexikon*, 2. Auflage, Stuttgart.
- Turk, Horst (1990): «Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdbheitsbegriff der Übersetzungsforschung», in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, Band 22, Heft 1, S. 8–31.
- Turk, Horst (2003): *Philologische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*, Würzburg.
- Turner, Adrian (1994): *The making of David Lean's Lawrence of Arabia*, London.
- V**
- Vidal, Belén (2012): *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*, New York et al.
- W**
- Weigel, Sigrid (2002): «Zum <topographical turn>. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften», in: *KulturPoetik* 2002/2, S. 151–165.
- Welsch, Wolfgang (1990): «Identität am Übergang», in: ibd. (Hg.): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, S. 168–200.
- Wilhelmer, Lars (2015): *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*, Bielefeld.
- Williams, Melanie (2014): *David Lean*, Oxford.
- Wulff, Hans J. (1988): «Die signifikativen

Funktionen der Farben im Film», in: Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen.

Kodikas / Code. Ars Semiotica 11, 3-4, S. 363-376.