

Feminine Gewalt

Chinesische Kampfheldinnen und populäres Kino

Stefanie Lethbridge

Seit Ende des 20. Jahrhunderts erreichen positiv besetzte chinesische Kampfheldinnen ein breites Kinopublikum – im anglo-amerikanischen Raum wie auch in Deutschland.¹ Im globalen Kontext des Kinos wird das deutsche Chinabild von Hollywood, aber auch von international rezipierten Filmen aus Hongkong, Taiwan oder Beijing mitgestaltet. Vor allem im Unterhaltungssektor manifestiert sich Heldenstum als globales, multizentriertes, transnationales und transkulturelles Phänomen.² Die Darstellung des Fremden in populären Medien reproduziert häufig Stereotypen, bietet aber auch spezifische Freiräume. Folgender Artikel behandelt paradigmatisch die Darstellung chinesischer Kampfheldinnen in Disneys Zeichentrickfilm *Mulan* (1998)³ und den international erfolgreichen Filmen *Crouching Tiger, Hidden Dragon* von Ang Lee (2000)⁴ und *Hero* von Zhang Yimou (2002)⁵. Die Kritik zu diesen Filmen arbeitet sich vorrangig an Fragen der authentischen Repräsentation chinesischer Identität ab oder untersucht die Darstellung stereotyper Frauenbilder. Dagegen richtet sich mein Interesse vorrangig auf den Beitrag, den diese Filme zu einem veränderten Entwurf weiblicher Heldenfiguren im populären Kino leisten. Durch die Auslagerung von weiblich kodiertem aktivem, und das heißt immer auch gewaltausübendem, Heldenstum in den exotischen Kontext eines historischen Chinas, verhandelt das westliche Kino die Schwierigkeiten, die es mit der Darstellung von positiv gewerteten gewalttätigen Frauen hat. Die Vermischung kultureller Kontexte in diesen Filmen bietet die – offensichtlich populäre – Möglichkeit, weibliche Charaktere gleichzeitig als kraftvolle Kämpfer und als traditionell weiblich darzustellen.⁶ Damit werden zwar nicht unmittelbar stereotype Geschlechterrollen revidiert, aber es verändern sich die Sehgewohnheiten eines westli-

¹ Dieser Artikel verwendet ‚China‘ nicht als geographisch-politische oder ethnische Kategorie, sondern im Sinne der Kodierung innerhalb eines Films.

² Barbara Korte / Simon Wendt: Introduction. Studying Heroism from a Global Perspective, in: Barbara Korte u. a. (Hg.): *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*, New York 2019, S. 1–18, hier S. 2.

³ *Mulan*, Disney Animated Classics 35, Regie Barry Cook / Tony Bancroft, Walt Disney 1998, DVD Disney Home Entertainment.

⁴ *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Regie Ang Lee, China Film Co-Production Corp. 2000. Zitiert wird aus der deutschen Synchronisation *Tiger & Dragon*. Der Beginn einer Legende, Arthaus DVD, 2009.

⁵ *Hero*, Regie Zhang Yimou, Beijing New Picture Film Co. 2002. Zitiert wird aus der Netflix Streaming Version 2019.

⁶ Vgl. Lisa Funnell: *Warrior Women. Gender, Race, and the Transnational Chinese Action Star*, Albany 2014, hier S. 47. Zum Einfluss v. a. der Hongkong-Filmkonventionen in der Darstellung von weiblichen Kämpferinnen vgl. ebd., Kapitel 7.

chen Publikums, das Aktionsheldentum lange fast ausschließlich mit männlichen Körpern in Verbindung brachte.

1. Frauen, Gewalt und Heldenamt

Dominante Diskurse in unserer Gesellschaft verurteilen, zu Recht, die Ausübung von Gewalt. Vorstellungen von heldenhaftem Handeln implizieren allerdings ein ambivalentes Verhältnis zur Gewalt, da zumindest im bellizistischen Heldenamt Gewalt legitimiert wird und bei cinematischen Darstellungen heroisches Handeln häufig mit spektakulären Kampfszenen verbunden ist. Während die Ausübung von Gewalt eng verwoben ist mit Entwürfen von (hegemonialer) Maskulinität, haben patriarchalische Gesellschaften große Schwierigkeiten, gewaltausübende Frauen positiv zu fassen. Eine Ausnahme dieses Paradigmas sind Situationen, in denen Frauen ihre Kinder verteidigen, oder sich unmittelbar gegen (physischen) Missbrauch zur Wehr setzen – wie beispielsweise in Blaxploitation-Filmen der 1970er Jahre. Gemeinhin werden weibliche Geschlechterentwürfe eher als verletzungsoffen gefasst, männliche dagegen als verletzungsmächtig.⁷ Natürlich kennt das populäre Kino die Darstellung gewaltausübender Frauen, wie die *femme fatale*, die Massenmörderin oder auch die Rächerin. Diese Rollen sind allerdings selten heroisch aufgeladen. Durch die Verquickung von Maskulinität und Gewalt im gesellschaftlichen Diskurs stärkt die Ausübung von Gewalt Maskulinität: Ein Mann, der einen Aggressor mit aktiver physischer Intervention stoppt, akzentuiert dadurch seine Männlichkeit. Der gezielte Kinnhaken, den eine Frau einem Aggressor versetzt, trägt ihr zwar möglicherweise Bewunderung ein, steigert aber nicht ihre Femininität. Gewaltausübende Frauen verlassen die sicheren Grenzen von Genderkodierungen, was diese Kodierungen grundsätzlich in Frage stellt.

In all arenas of violence – war, domesticity, criminality, law enforcement – it is masculinity that gives violence its meaning. The intertwined nature of violence and masculinity is one of the reasons the violent woman is so threatening: she breaks up this symbolic relationship between violence and masculinity.⁸

Entsprechend waren Frauen in der Vergangenheit in heldendominierten Gattungen wie Kriegs- oder Actionfilmen deutlich in der Minderheit, bzw. finden sich hier bevorzugt als *side-kick* oder *love interest* des Helden und müssen oft mehrfach gerettet werden. Wenn weibliche Helden in Titelrollen auftreten, werden sie häufig stark sexualisiert und damit objektifiziert, wie beispielsweise Charlie's Angels im gleichnamigen Film (2000), oder sie legen ihre Femininität demonstrativ ab, wie beispielsweise Jordan O'Neill in Ridley Scotts *G.I. Jane* (1997). Die Asymmetrie in der

⁷ Zu den Begrifflichkeiten ‚verletzungsoffen‘ und ‚verletzungsmächtig‘ vgl. Heinrich Popitz: Phänomene der Macht, Tübingen 1992.

⁸ Hilary Neroni: The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema, New York 2005, hier S. 46–47.

Darstellung männlicher und weiblicher Aktionshelden verringert sich erst in jüngster Zeit. Neueste Hollywoodproduktionen (einschließlich Disneyproduktionen) präsentieren selbstständige heroische Kämpferinnen, wie Rey in der *Star Wars Saga* (2015), Lorraine Broughton in *Atomic Blonde* (2017) oder Carol Danvers in *Captain Marvel* (2018).⁹ Diese Darstellungen können an frühere Modelle aus TV-Serien wie *Xena Warrior Princess* (1995–2001) oder *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2001) anknüpfen. Die Mehrzahl dieser Filme und TV-Serien transponieren weibliches Aktionsheldentum in historische Kontexte oder Fantasywelten, die Distanz zur aktuellen Lebenswelt generieren. Im Gegensatz zum Westen sind Kämpferinnen im Hongkong-Film gut etabliert:

[Hollywood] Tinseltown has long since relegated women to the stereotypes of victim, prize or queen bitch, whereas Hong Kong actioners have always featured fighting females doing battle with the menfolk on an equal footing.¹⁰

Es lohnt sich an dieser Stelle daran zu erinnern, dass das erste Bondgirl, das nicht vorrangig Sexobjekt war, von Michelle Yeoh (*Tomorrow Never Dies* 1997) dargestellt wurde, die durch Hongkong-Actionfilme berühmt wurde. In der langsamen Umorientierung des populären westlichen Kinos von der passiven, rettungsbedürftigen zur aktiven Heldenin, die andere rettet, kommt dem Einfluss asiatischer Kämpferinnen eine entscheidende Brückenfunktion zu. Die Darstellung weiblicher Kämpferinnen in historisierten chinesischen *settings* produziert zeitliche wie räumliche Distanz. Die oft bemängelte Amerikanisierung und damit Hybridisierung der chinesischen Vorlagen¹¹ verhindert dabei eine radikale Fremdheit. Die dekodierbare Fremdheit ermöglicht eine Fremdidentifikation mit dem erkennbar Anderen, die eine besondere Faszination bietet, weil sie sichere (da klar fiktionale) Experimentierräume eröffnet.¹² Gleichzeitig wird durch derartige Fremdidentifikationen das Verständnis des Anderen gefördert – wobei das ‚Andere‘ in diesem Fall nicht so sehr China ist (was hier primär dem Zweck der Exotisierung dient), sondern die gewaltausübende Kämpferin. In der Präsentation dieses ‚Anderen‘ spielen Körperbilder und, eng damit verbunden, Raumrelationen eine zentrale Rolle in der Gestaltung des Heroischen. Diese Aspekte werden im Folgenden genauer betrachtet.

⁹ Zur feministisch inspirierten Umgestaltung der *girl warriors* in der Populärkultur siehe auch Svenja Hohenstein: *Girl Warriors. Feminist Revisions of the Hero's Quest in Contemporary Popular Culture*, Jefferson, NC 2019.

¹⁰ Bey Logan: *Hong Kong Action Cinema*, Woodstock, NY 1995, S. 153.

¹¹ Vgl. u. a. Lan Dong: *Mulan. Disney's Hybrid Heroine*, in: Phyllis Frus / Christy Williams (Hg.): *Beyond Adaptation. Essays on Radical Transformation of Original Works*, Jefferson, NC 2010, S. 156–167.

¹² Vgl. Fran Martin: *The China Simulacrum. Genre, Feminism, and Pan-Chinese Cultural Politics in *Crouching Tiger, Hidden Dragon**, in: Chris Berry / Feii Lu (Hg.): *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong 2005, S. 149–159, hier S. 153–154.

2. Heldorfum und die Performativität von Geschlechterrollen

Der Disneyfilm *Mulan* (1998) lässt sich, trotz heftiger Kritik an der Amerikanisierung der chinesischen Legende¹³ und den letztlich traditionellen Geschlechterkonzeptionen,¹⁴ als richtungsweisende Entwicklung in der Erprobung von feminin kodierten Heldenkonzepten lesen. Der Film präsentiert die weibliche Protagonistin Mulan, die, als Mann verkleidet, anstelle ihres kranken Vaters in den Krieg gegen einfallende Hunnen zieht. In China wird die Legende von Hua Mulan (bzw. Fa Mulan in kantonesischer Aussprache) bereits in den Lesebüchern der Grundschulen behandelt, und die Figur dient in Gedichten, Dramen, Opern, Filmen, TV-Serien oder Videospielen als Projektionsfläche für kulturelle Ideale.¹⁵ Der Disneyfilm – Disneys erster Spielfilm, der auf asiatischem Material basiert – machte die westliche Welt mit der chinesischen Legendenfigur bekannt.¹⁶ „China“ wird durch international leicht dekodierbare Elemente des *settings* (die chinesische Mauer, der Platz des himmlischen Friedens, geschwungene Dächer und reichliches Dekor mit Drachenfiguren) sowie durch rigide Hierarchien und einen strengen Ehrenkodex markiert. Trotz der erwartbaren Reduktion an Komplexität in einem Zeichentrickfilm für Kinder etabliert der Film eine vergleichsweise vielschichtige Position zum Zusammenhang von Heldorfum und der Performativität von Geschlechterrollen.

Der Film beginnt mit den Bemühungen der Familie Fa, Mulan ihre Rolle als zukünftige Ehefrau näher zu bringen, die „Ehre für das Haus“ bringen soll (6:10). Vor ihrem Besuch bei der Heiratsvermittlerin wird der Wildfang Mulan frisiert, bemalt, in körperbetonte Kleidung gesteckt und mit weiblichen Ausstattungsgegenständen ausgerüstet (Schmuck, Sonnenschirm). Der Film entlarvt damit stereotype Attribute von Weiblichkeit als performative Identitätskonstruktion. Parallel demonstriert der Film die performativen Aspekte von Maskulinität. Nachdem sich Mulan anstelle ihres Vaters der Armee anschließt, muss ihr der Drache Mushu (der selbsternannte Patron der Familienehre) beibringen, wie sich Männer benehmen: sie hantieren mit dem Schwert, stolzieren mit geschwellter Brust und breiten Beinen umher und werden beim geringsten Anlass handgreiflich. Auch diese Körperausdrucksformen bleiben Mulan zunächst fremd. Trotzdem macht der Film deutlich, dass „Mann sein“ offenbar erlernbar ist. Zu dem Song *I'll make a man out of you* müssen alle Rekruten – von ihrem Hauptmann zu Beginn allesamt als „Töchter“

¹³ Eine Übersicht liefert Mingwu Xu / Chuanmao Tian: Cultural Deformations and Reformulations. A Case Study of Disney's *Mulan* in English and Chinese, in: Critical Arts 27.2, 2013, S. 182–210.

¹⁴ Siehe beispielsweise Gwendolyn Limbach: „You the Man, Well, Sorta“. Gender Binaries and Liminality in *Mulan*, in: Johnson Cheu (Hg.): Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability, Jefferson, NC 2013, S. 115–128.

¹⁵ Vgl. Mingwu / Chuanmao: Cultural Deformations and Reformulations (Anm. 13), S. 188 und Louise Edwards: Transformations of the Woman Warrior Hua Mulan. From Defender of the Family to Servant of the State, in: Nan Nü 12.1, 2012, S. 175–214, hier S. 175–176.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 176.

abgewertet – sogenannte maskuline Eigenschaften wie Schnelligkeit, Stärke und Disziplin trainieren. Am Ende des Trainings übertrifft Mulan ihre Kameraden, weil sie neben den genannten Qualitäten auch ihre Intelligenz einsetzt und den Holzpfahl erklettert, den Hauptmann Shang Li als Bewährungsprobe für alle aufgestellt hat, indem sie die Gewichte, die alle anderen zu Boden ziehen, als Gegenwicht einsetzt und sich daran nach oben zieht. Disneys *Mulan* führt die gesellschaftlich etablierten Geschlechterrollen parallel: beide Geschlechter haben den Auftrag, die Ehre der Familie aufrecht zu erhalten, beide müssen dazu kulturell kodierte Körperpräsentationen einüben, die aber, unabhängig vom biologischen Körper, erlernbar sind.¹⁷ Damit bricht der Film die Verknüpfung von männlichem Körper und kämpferischem Heldentum auf.¹⁸

Gleichzeitig wird deutlich, dass Mulan nicht den Wunsch hat, „zum Mann zu werden“. Sie kombiniert ihre kriegerischen Ambitionen mit bewusst ausgeführten Handlungen, die weiblich kodiert sind. In einer aufschlussreichen Badeszene weist Mulan den aufgeregten Mushu, der Enttarnung fürchtet und die Pflege der „Pfirsichhaut“ (41:00) überflüssig findet,¹⁹ darauf hin: „Bloß weil ich aussehe wie ein Mann, muß ich noch lange nicht wie einer riechen.“ (40:38). Eine zentrale symbolische Rolle spielt eine Puppe, die Mulan neben das Monument aus Helm und Schwert legt, das Shang Li seinem gefallenen Vater errichtet, nachdem der Hunne Shan-Yu die kaiserliche Armee vernichtend geschlagen hat.²⁰ Mulan setzt neben kulturell männlich kodierte Objekte (Schwert und Helm) die weiblich kodierte Puppe. Die Puppe symbolisiert Mulans heroisches Potenzial wie auch ihre Herausforderung männlicher Vorherrschaft.²¹ Auch Mulans letztdenklicher Sieg gegen Shan-Yu im Zweikampf auf dem Dach des Palastes kombiniert feminine und maskuline Kodierungen. Mulan, inzwischen wieder in Frauenkleidern, klettert (diesmal mit ihrem Schal als Kletterhilfe) an einer Säule hoch und stellt sich Shan-Yu in den Weg.²² Sie entwindet ihm das Schwert mit Hilfe ihres Fächers,

¹⁷ Der Trailer zu der für 2020 angekündigten Live-Action-Disney-Verfilmung von *Mulan* akzentuiert diese Parallelen zwischen den Geschlechterrollen: Während die Heiratsvermittlerin die erstrebenswerten Eigenschaften einer Ehefrau rezitiert („schweigsam, beherrscht, anmutig, diszipliniert“), überblendet der Film Bilder von der Maskierung Mulans für den Heiratsmarkt mit ihren Kampfübungen, und stellt so die beiden Formen der Körperpräsentation in den Kontext derselben Tugenden.

¹⁸ Vgl. dagegen Limbach: ‚You the Man, Well, Sorta‘ (Ann. 14), S. 199, die den Gegensatz zwischen den Prozessen betont: „Becoming a man is an active process [...] Becoming a woman, in contrast, is a passive process, to be enacted upon a silent object“.

¹⁹ Der Originaltext benennt explizit „girly habits“.

²⁰ Die Puppe taucht bereits in zwei früheren Szenen des Films auf, in denen jeweils männliche Figuren als willkürliche Aggressoren dargestellt werden.

²¹ Vgl. Sotirios Mouzakis: Princess of a Different Kingdom. Cultural Imperialism, Female Heroism, and the Global Performance of Walt Disney’s *Mulan* and *Moana*, in: Barbara Korte u. a. (Hg.): Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture, New York 2019, S. 61–80, hier S. 67–68.

²² Mulan wird dabei von ihren Kameraden begleitet, die, als Konkubinen verkleidet, ebenfalls ihre Frauenkleidung produktiv einsetzen.

nagelt ihn dann aber mit dem Schwert am Dach fest und Mushu feuert eine Rakete auf ihn ab.²³

Während feminine (und betont kooperative) Strategien zum Erfolg führen, präsentiert der Film männliche Autoritätsstrukturen und traditionelle Heldenkonzepte als defizitär: Mulans Vater ist kriegsversehrt, die Armee des General Shang wird von den Hunnen vernichtet und der mächtige Steindrache, der die Familie schützen soll, zerbröselt, so dass der renitente aber winzige Drache Mushu seinen Platz einnehmen muss. Shang Li, der seinen muskulösen Körper (mit extrem schmalen Hüften und breiten Schultern fast schon eine Karikatur) gleich in der ersten Trainingsstunde zur Schau stellt, wird als „öliger Muskelprotz“ verunglimpft. Sein rigider soldatischer Ehrenkodex, der angesichts der Übermacht der Feinde den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfeld idealisiert, anstatt nach effektiven Kampfstrategien zu suchen, ist gegenüber Mulans findiger Verteidigungsstrategie eindeutig minderwertig.

Als Kinderfilm stellt Disneys *Mulan* Gewaltausübung nicht in den Vordergrund. Obwohl es sich um ein Kriegsszenarium handelt, tauchen kaum tote oder verletzte Soldaten auf. Gewalt wird spielerisch dargestellt (im Training, begleitet von einem Lied) oder als *slapstick* (sich prügelnde Soldaten) und wirkt dadurch kaum bedrohlich. Selbst die Gewalt im finalen Zweikampf gegen Shan-Yu wird ästhetisiert und damit banalisiert, wenn Mushu ihn mit einer Feuerwerksrakete in die Luft schießt und sich das Ende des Hunnenführers in einen bunten Funkenregen auflöst. Während die jüngste chinesische Verfilmung des Materials, *Mulan. Legende einer Kriegerin* (2009, Regie Jingle Ma), die Anwendung von Gewalt permanent hinterfragt, wird sie in Disneys *Mulan* verschleiert bzw. kommt vor allem als strukturelle Gewalt zum Vorschein.

Anstatt möglichst viele Feinde aus dem Weg zu räumen, etabliert Mulan ihren Status als Held, indem sie traditionelle Strukturen ignoriert: ihr Weg zur Retterin Chinas ist ein Weg der Grenzüberschreitungen, die der Film in räumlichen Konstellationen visualisiert, indem er Mulan immer wieder an Schwellenmomenten inszeniert: sie öffnet die Tür zum Waffenschrank (18:08), hält in männlicher Ausrüstung am Eingang zum Pferdestall inne (18:18) und reitet schließlich durch das Hoftor, die Torflügel hinter sich offen lassend (18:37). Während Mulan am Abend vor ihrer Flucht an einer Säule des Hauses zu Boden sinkt (16:37), erklettert sie den Holzpfahl im Soldatencamp und die Säulen im Palast. Ohne hier die Säule als klassisches Phallussymbol bemühen zu müssen, zeigt Mulans Überwindung und Aneignung architektonischer Merkmale ihre zunehmende Handlungsmacht. Ihren großen Sieg gegen die Hunnenarmee erzielt sie am Tung Shao Pass. Erneut in einer (räumlichen wie emotionalen) Grenzsituation, feuert Mulan, entgegen der Anordnung ihres Hauptmanns, die letzte Rakete nicht auf den heranstürmenden Feind,

²³ Vgl. Limbach: ‚You the Man, Well, Sorta‘ (Anm. 14), S. 124, die die Szene als Entmächtigung und nicht als produktive Kombination von feministischen und maskulinen Kodierungen liest.

sondern auf den Berg dahinter und begräbt dadurch die gesamte feindliche Armee unter einer Schneelawine.

That this triumph occurs on the Tung Shao Pass – the path *between* mountain peaks, the mountain itself as a *border between* two lands (rural China and Imperial City) – and that she does so by running into the *No Man's Land* *between* the two armies further affirms the power of crossing.²⁴

Mulan erzielt ihren Heldenstatus durch transgressives Verhalten, wie der Kaiser betont: „Du hast die Rüstung deines Vaters gestohlen und bist weggelaufen. Du hast dich als Soldat ausgegeben, hast deinen Hauptmann hintergangen, die chinesische Armee entehrt und meinen Palast zerstört, und – du hast uns alle gerettet.“ (1:13:50) Auch Shang Li, der Mulan nach ihrer Enttarnung als Frau aus seiner Truppe wirft, akzeptiert nach ihrem zweiten Sieg über Shan-Yu ihren heroischen Status: „Sie ist eine Heldin!“ hält er dem Berater des Kaisers Chi Fu entgegen, der mit dem Argument „Sie ist eine Frau!“ Mulan ihren Heldenstatus aberkennen will (1:13:20–22).²⁵ Disneys Mulan zelebriert die Querdenkerin in ihrem Bezug zu einer von Männern interpretierten Gemeinschaft. Ihr Handeln bleibt negative Transgression, bis sie von männlichen Autoritäten anerkannt wird. Am Ende kehrt Mulan zu ihrem Vater zurück und wartet dort auf den Heiratsantrag von Shang Li. Letztendlich legitimieren ihre Heldenataten Mulan als Tochter und Ehefrau, obwohl sie traditionellen Rollenerwartungen nicht entspricht:

Mulan does not cross-dress in order to usurp cultural power denied her because she is female, nor does she cross-dress for personal or sexual fulfillment. Rather, her transgression is reinscribed as, at first, filial piety and later as journey to realize her place in society.²⁶

Mulan repräsentiert eine Form der ‚crisis femininity‘, die laut Louisa Edwards ein typisches Merkmal der chinesischen Kämpferin ist: „women temporarily depart from norms of female behaviour in order to support the existing social order in times of crisis.“²⁷ Westliche Kritiker bewerten diese Wiedereingliederung in eine traditionelle Geschlechterordnung weitgehend negativ. *Mulan* wird zwar heftig kritisiert, weil der Film chinesisches Material amerikanisiert, indem er individuelle Selbstverwirklichung in den Mittelpunkt stellt,²⁸ ist dann aber letzten Endes nicht

²⁴ Ebd., S. 122–123.

²⁵ In der deutschen Synchronisation verliert der Austausch etwas von seiner Schärfe. Im Original verteidigt Shang Li Mulans Aktionen mit dem genderneutralen „She is a hero!“, worauf ihm Chi Fu entgegen hält: „She is a woman!“ und damit impliziert, dass in patriarchalen Strukturen Frauen per definitionem vom Heldenstatus ausgeschlossen sind.

²⁶ Limbach: ‚You the Man, Well, Sorta‘ (Anm. 14), S. 122.

²⁷ Louise Edwards: Twenty-first Century Women Warriors. Variations on a Traditional Theme, in: Gary D. Rawnsley / Ming-Yeh T. Rawnsley (Hg.): Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of *Hero*, Abingdon 2010, S. 65–77, hier S. 66.

²⁸ Vgl. beispielsweise Sheng-mei Ma: *Mulan Disney. It's Like, Re-Orients. Consuming China and Animating Teen Dreams*, in: Brenda Ayres (Hg.): *The Emperor's Old Groove. Decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New York u. a. 2003, S. 149–164, und Mouzakis: *Princess of a Different Kingdom* (Anm. 21).

amerikanisch genug, da zu traditionsgebunden: „Mulan’s transgression supports patriarchal power structures rather than disputes established gender roles.“²⁹

Die Mulan-Legende eignet sich besonders gut als Brückenfigur zwischen den Kulturen, weil sie divergierende Anschlüsse zulässt. Sie verknüpft die Handlungsmacht des Individuums mit den Bedürfnissen der Gemeinschaft, sie präsentiert ungewöhnliche Kombinationen von Weiblichkeit und gewaltsamem Kriegerum, ohne dabei etablierte Strukturen grundlegend zu hinterfragen. „Mulan’s heroism emerges from her dedication to father and country within a rubric that presents a tidy convergence of family interests with those of the state.“³⁰ Für China, wie Sotirios Mouzakis darstellt, war Disneys amerikanisierte Version nicht überzeugend.³¹ Für den Westen hingegen eröffnet die chinesische Legendenfigur einen Blick auf die Genderkodierungen der eigenen Heldenkonzeptionen.³²

Während Disney seine letzten Endes traditionelle Sicht auf Geschlechterrollen mit dem chinesischen *setting* des Films legitimiert, bieten Martial Arts Filme von asiatischen Regisseuren dem westlichen Markt ein augenscheinlich viel progressiveres Modell von weiblichem Aktionsheldentum. Aber auch hier wird Transgression in stabilisierende Traditionen eingebunden.

3. Positiv konnotierte weibliche Gewaltausübung

Der Film des taiwanesisch-amerikanischen Regisseurs Ang Lee, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, der als erster asiatischer Film vier Oscars erhielt, adaptiert die traditionelle *Wuxia pian* Form für westliche Zuschauer.³³ Die *Wuxia*-Gattung, Erzählungen von schwertkämpfenden fahrenden Rittern, geht als literarische Form in China bis ins 9. Jahrhundert zurück und etablierte sich seit den 1920ern im Hongkong Film.³⁴ In diesen Erzählungen sind Kämpferinnen keine Ausnahme.³⁵ Martial Arts-Kampfmethoden, die nicht primär auf Stärke, sondern auf Technik, Schnelligkeit und Beweglichkeit basieren, ermöglichen es Frauen, in körperlichen Auseinandersetzungen einem männlichen Gegenüber gleichgestellt zu sein. Mehr noch, die Inszenierung der Martial Arts-Kampfstile auf der Leinwand als elegan-

²⁹ Limbach: ‚You the Man, Well, Sorta‘ (Anm. 14), S. 115.

³⁰ Edwards: Transformations of the Woman Warrior Hua Mulan (Anm. 15), S. 177.

³¹ Mouzakis: Princess of a Different Kingdom (Anm. 21).

³² Auch Maxine Hong Kingstons Adaptation der Mulan-Legende in *The Woman Warrior* (1976) illustriert das Potenzial der Figur als Brückenfigur. Kingstons Fantasie-Identifikation mit der Kriegerin begleitet ihre Versuche, sich an eine amerikanische Umwelt anzupassen.

³³ Martin: The China Simulacrum (Anm. 12), S. 149.

³⁴ Stephen Teo: *Wuxia Redux. Crouching Tiger, Hidden Dragon as a Model of Late Transnational Production*, in: Meaghan Morris u. a. (Hg.): *Hong Kong Connections. Transnational Imagination in Action Cinema*, Durham 2005, S. 191–204.

³⁵ Suzie S. F. Young: How Positively Levitating! Chinese Heroines of *Kung Fu* and *Wuxia Pi-an*, in: Annette Burfoot / Susan Lord (Hg.): *Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo, Ontario 2006, S. 219–235, hier S. 219.

te, tanzartige Körperbewegung, wirkt, zumindest für westliche Zuschauer, auch nicht unweiblich:

In western culture, hand-to-hand combat is usually considered in terms of a teleology of male aggression [...]. Dancing, in contrast, is often considered a feminine or feminizing activity. However, Chinese martial arts movements are not so easily divided into masculine and feminine, fight and dance.³⁶

In *Crouching Tiger* kämpfen drei Frauen, teilweise gegeneinander, für ihre Überzeugungen. Yu Jiaolong (Zhang Zhiyi) ist die Tochter eines kaiserlichen Beamten, die vor ihrer Zwangsheirat flieht. Jade Fuchs (Chen Pei Pei) ist eine verbitterte Kämpferin, die den Wudang-Meister Fliegender Storch ermordet hat, weil er sie sexuell benutzte, und die sich als Dienerin im Hause des Beamten Yu versteckt. Yu Shu Lien (Michelle Yeoh) führt Schutz-Eskorten an und liebt heimlich ihren ehemaligen Kampfgefährten Li Mu Bai, Schüler von Fliegender Storch, der den Mord an seinem Lehrer rächen will. Als Jiaolong das „Grüne Schwert der Unterwelt“ stiehlt, versuchen Shu Lien und Mu Bai das Schwert zurückzubekommen, ohne einen Skandal für den Beamten des Kaisers zu verursachen. Jade Fuchs flieht vor der Rache Mu Bais und kidnappiert Jiaolong. Bei ihrer Befreiung wird Mu Bai von einem Giftpfeil getroffen und stirbt in den Armen Shu Lien.

Der Film legitimiert die Gewaltausübung von Frauen dadurch, dass sie für eine gerechte Sache kämpfen (als Schutzeskorte oder bei der Rückeroberung des Schwertes) bzw. sich selbst verteidigen, wenn sie angegriffen werden. Als beispielsweise Banditen die Familie Yu in der Wüste angreifen, wird auch die hübsche Jiaolong zur Beute. Jiaolong, die heimlich die Wudang-Kampfkunst erlernt hat, setzt sich ihrer eigenen Objektifizierung entgegen und wehrt die erstaunten Männer mühelos ab. Aufgelöst wird die Situation allerdings, indem der Banditenanführer das Mädchen als seinen Besitz einfordert „Die Frau gehört mir!“ (53:55). Er entführt Jiaolong in seine Höhle und sie beginnt (halb freiwillig, halb notgedrungen) eine Liebesaffäre mit ihm. Jiaolong kann letzten Endes den Kontrollmechanismen einer patriarchalen Gesellschaft nicht entkommen. Sie träumt erfolglos vom freien Leben der sogenannten Gesetzlosen (*Jianghu*, fahrende Ritter), Helden wie Li Mu Bai und Yu Shu Lien, die unabhängig von der Regierung für Gerechtigkeit kämpfen.

Ähnlich wie *Mulan* inszeniert der Film Jiaolongs Drang nach Freiheit in räumlichen Kategorien, indem er Jiaolongs Grenzüberschreitungen ins Bild setzt. In elaborierten *wire-fu*-Inszenierungen³⁷ springt sie über Dächer, läuft die Wände hoch, überspringt Geländer und durchbricht Mauern. Auf ihrer Flucht vor der Ehe hinterlässt sie eine Spur verdroschener Raufbolde, die sie auf ihrem selbstbestimmten Weg maßregeln wollen. Jiaolongs Kampf um freie Selbstbestimmung ist aus west-

³⁶ Aaron Anderson: Violent Dances in Martial Arts Films, in: Jump Cut: A Review of Contemporary Media 44, 2001, www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/aaron1.html, 22. Januar 2020.

³⁷ Der Einsatz von Drahtseilen, der die Kämpfer schwerelos erscheinen lässt.

lich-feministischer Sicht extrem anschlussfähig, da er sich fast ausschließlich gegen männliche Dominanzversuche richtet. Im Kontext des Films wird Jiaolong allerdings nicht als heroisches Ideal präsentiert, da sie den ethischen Regelcode der Gesetzlosen nicht anerkennen will. Martial Arts umfassen nicht nur physische, sondern vor allem auch psychische und moralische Komponenten, wie Li Mu Bai in der Auseinandersetzung mit Jiaolong betont: „Keine Entwicklung, ohne Hilfe; kein Schritt, ohne Folge; kein Verlangen, ohne Beschränkung; [...] finde zu Dir selbst!“ (42:07). Jiaolong dagegen verweigert Instruktion, sie handelt impulsiv und ohne Selbstkontrolle. Sie imitiert lediglich einen heroischen Gestus und missversteht die wahre Natur von Heldentum: „Jen sees the *jianghu* underworld as one of unfettered freedom and fails to understand the chivalric code of honor by which its warriors must treat one another.“³⁸ Der Einsatz von Gewalt wird hier zur Selbstgratifikation.

Wahres Heldentum, so der Film, erreicht nur diejenige, die sich ethischen Codes unterordnet – im Film wird diese Position von Yu Shu Lien repräsentiert, die den Ehrenkodex der Kämpfer akzeptiert und ihre Liebe zu Mu Bai nicht lebt, weil sie einem anderen Mann versprochen war. „She is positioned as the moral center of the film.“³⁹ Shu Liens Selbstbeschränkung drückt sich aus in ihren kontrollierten Bewegungen und ihrer Verortung in begrenzten Räumen. Während Jiaolong mit und ohne Pferd durch die Wüste jagt und über Dächer und Baumwipfel fliegt, wird Shu Lien vor allem in Innenräumen oder Höfen gezeigt. Selbst wenn sie als Eskorte einer Lieferung über Land reitet, folgt sie dem Karren, der in den eingegrabenen Spuren der Straße läuft (in Großaufnahme, 4:35). Entsprechend wirkt Shu Lien deutlich besser ‚geerdet‘ als Jiaolong. In den kämpferischen Auseinandersetzungen mit Jiaolong forciert Shu Lien den Kampf in architektonisch klar begrenzten Räumen: im Hof des Gesandten und in der (verschlossenen) Trainingshalle ihres Unternehmens. Shu Lien hält Jiaolong mit versierter Fußarbeit gezielt am Boden und verhindert, dass Jiaolong vom Boden abhebt und über die Dächer flieht. Allerdings erreicht weder die ungestüme jugendliche noch die reifere, selbstkontrollierte Kämpferin am Ende persönliches Glück. Shu Lien kann nur noch ihren sterbenden Liebhaber in den Armen halten, und Jiaolong wirft sich eine Bergschlucht hinab. Suzie Young kritisiert das Scheitern dieser Kämpferinnen als ‚Ersatzfeminismus‘, offenbar basierend auf der Annahme, dass sich Selbstbestimmung auszahlen muss: „Dragon’s women are consistently given only mutually exclusive choices – for Shulien, it is honour or love; for Jade Fox, duty or self-respect; for Jen, family or freedom – so that, in the end, each of them is stripped of their freedom to choose.“⁴⁰ Young übersieht dabei, dass die männlichen Figuren des Films auf gleiche Weise eingeschränkt werden: Li Mu Bai stirbt und Jiaolongs Liebhaber Luo Xiao Hu verliert seine Geliebte. Der Film

³⁸ Martin: The China Simulacrum (Anm. 12), S. 152.

³⁹ Vgl. Funnell: Warrior Women (Anm. 6), S. 47.

⁴⁰ Young: How Positively Levitating! (Anm. 35), S. 220.

präsentiert vielmehr eine Vorstellung von Heldentum, die im persönlichen Opfer des Helden gipfelt und die, laut L.S. Kim, charakteristisch für asiatische Filmtraditionen ist: „In Asian film, heroism usually means sacrifice, often to the death [...].“⁴¹

Entscheidend für die Akzeptanz weiblicher Kämpfer im populären Kino ist jedoch weniger der persönliche Erfolg als die Dichte weiblicher Kämpfer, die erfolgreich Identifikationsangebote machen. *Crouching Tiger* bietet, je nach kultureller und persönlicher Präferenz, die angriffsstötige Jiaolong, die übergriffige Männer vermöbelt, oder die würdigere Shu Lien, die traditionelle Werte verteidigt. Beide behalten dabei klar feminine – aber nicht hyper-feminine – Kodierungen im äußersten Auftreten bei.

4. Zeichen im Raum

Die zentrale Funktion des *settings* in der Kodierung des chinesischen Anderen rückt die Rolle der Verortung von heroischem Handeln in den Vordergrund. Sowohl in *Mulan* als auch in *Crouching Tiger* wird weibliches Heldentum durch eine Auseinandersetzung mit räumlichen Grenzen kodiert: Mulan im liminalen Raum, Jiaolong in der zerstörerischen Grenzdurchbrechung, Shu Lien in der freiwilligen Selbstbegrenzung. In Zhang Yimous *Hero*, der im Fahrwasser von *Crouching Tiger* ebenfalls viel internationale Aufmerksamkeit erhielt, generiert sich der zentrale Konflikt und damit auch das Heldennarrativ aus einer konkreten Raumsituation. Der Konflikt wird aufgelöst durch eine Raummetapher, das Ideal *tianxia* („alle unter einem Himmel“), die Vereinigung aller Völker unter einem Herrscher.⁴² Zhang adaptiert einen Gründungsmythos des imperialen China. Im Gegensatz zu Disneys *Mulan* und Lees *Crouching Tiger* war der Film *Hero* des chinesischen Regisseurs Zhang nicht nur auf dem internationalen Markt, sondern auch in Festland-China äußerst erfolgreich.

Im Zentrum der Handlung steht eine Raumüberwindung. Lokalpatriotisch motivierte Kämpfer (zwei Männer: Weiter Himmel, Zerbrochenes Schwert, und eine Frau: Fliegender Schnee) versuchen den König von Qin zu ermorden, um dessen imperialistische Ambitionen zu stoppen und die Ermordung von Familienmitgliedern zu rächen. Zum Schutz des Königs darf niemand in dessen Nähe. Wer allerdings nachweisen kann, dass er die drei Attentäter getötet hat, darf sich als Belohnung dem König auf zehn Schritte nähern. Der Namelose verbündet sich mit

⁴¹ L.S. Kim: *Crouching Tiger, Hidden Dragon. Making Women Warriors. A Transnational Reading of Asian Female Action Heroes*, in: *JumpCut* 48, 2006, www.ejmpcut.org/archive/jc48.2006/womenWarriors/index.html, 22. Januar 2020.

⁴² Die Diskussion zur Deutung von *tianxia* in *Hero* ist extensiv. Einen Überblick gibt Xiaoming Chen / Ming-Yeh T. Rawnsley: On *tian xia* (‘all under heaven’) in Zhang Yimou’s *Hero*, in: Gary D. Rawnsley / Ming-Yeh T. Rawnsley (Hg.): *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero*, Abingdon 2010, S. 78–89.

den Attentätern, die sich von ihm im Kampf besiegen (und scheinbar töten) lassen, um durch den Nachweis seiner Siege in die Reichweite des Königs zu gelangen. Der König durchschaut die Absicht des Namenlosen, als dieser sich bereits auf eine tödliche Distanz genähert hat, aber er kann den Namenlosen davon überzeugen, dass nur die Vereinigung der kriegsführenden Provinzen unter einer Herrschaft („alle unter einem Himmel“) eine Aussicht auf Frieden bietet. Der König lässt den Namenlosen mit Hunderten von Pfeilen hinrichten. Obwohl der Namelose scheitert, hinterlässt sein Körper nach der Hinrichtung durch die königlichen Truppen am Tor des Palasthofes eine Leerstelle, die sich der Raumeinnahme der königlichen Machtinstrumente symbolisch in den Weg stellt. Er wird als Held begraben.

Lee und Zhang inszenieren China unter anderem durch spektakuläre Landschaften: Wüste, Felslandschaften, Wasserfälle, Bambuswälder und hochaufragende Berge lassen einzelne Figuren winzig und machtlos erscheinen. Zhang Yimou arbeitet zudem stark mit Farben und Stoffen. *Hero* präsentiert widersprüchliche Narrative, die durch Kleidung, *setting* und Filter jeweils rot, blau, und weiß kodiert sind – im Kontrast zur schwarzen Farbgebung am Königshof und einer grün kodierten Analepsis des Königs. Zusätzlich wird die Schwertkunst immer wieder mit der Kunst der Kalligraphie überblendet: Um sich in der Schwertkunst zu üben, praktizieren die Kämpfer Kalligraphie, die, ebenso wie der Schwertkampf, ein ganzheitliches Verständnis von Material und Geist verlangt.⁴³ Die starke Stilisierung der Bilder und die Überblendung der beiden Künste inszenieren ein Heldenatum, das Zeichen im Raum setzt, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Ein kurzes Beispiel mag dies illustrieren: Zerbrochenes Schwert entwirft im Auftrag des Namenlosen ein kalligraphisches Zeichen für das Wort ‚Schwert‘, während Fliegender Schnee und der Namelose (in einer tanzartig inszenierten *wire-fu*-Szene) die Pfeile der angreifenden königlichen Armee abwehren. Die Armee versucht mit einem dichten Pfeilregen den bis dato freien Raum der Kalligraphieschule, in der sich die Attentäter befinden, zu besetzen. Die Schwerter der Kämpfer wehren diese Pfeile ab, um einen Freiraum für Zerbrochenes Schwert zu schaffen, der mit dem neuen Zeichen den Zusammenhang zwischen Kampf und Verantwortung für die Gemeinschaft ergründen will. Das Kalligraphie-Bild wird später am Königshof aufgehängt und hilft dem König, seine Verantwortung als Herrscher zu verstehen. *Hero* definiert Heldenatum als die Fähigkeit, einen Raum umzugestalten. Damit wird neben der ethischen Dimension des Heldenums auch die ästhetische in den Vordergrund gerückt.

Hero repräsentiert, laut Zhang, „a masculine Oriental spirit as opposed to the feminine one in Lee’s *Crouching Tiger, Hidden Dragon*“.⁴⁴ Entsprechend finden sich

⁴³ Die Engführung der beiden Künste ist ein Standardtopos in *Wuxia*- und *Kung Fu*-Filmen. Die Parallele findet sich auch in *Crouching Tiger*, allerdings weniger zentral.

⁴⁴ Zitiert in Ping Zhu: Virtuality, Nationalism, and Globalization in Zhang’s *Hero*, in: Comparative Literature and Culture 15.2, 2013, DOI: dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2227.

in *Hero* nur eine Kämpferin in einer Hauptrolle: Fliegender Schnee, dargestellt von Maggie Cheung, gegenüber drei männlichen Kämpfern.⁴⁵ Trotzdem kommt der Darstellung der weiblichen Kämpferin eine zentrale Rolle zu. In allen vier Narrativen (rot, blau, grün und weiß) bleibt Fliegender Schnee am stärksten von allen Attentätern dem Rachegedanken verschrieben und hält unverrückbar an dem Ziel fest, die Ermordung ihres Vaters zu rächen. Auch sie repräsentiert (wie Mulan) eine Form der ‚crisis femininity‘, die in Krisenmomenten der patriarchalischen Ordnung für deren Aufrechterhaltung den Kampf aufnimmt.⁴⁶ In drei Narrativen ergreift sie die Initiative und schaltet Zerbrochenes Schwert als Kämpfer aus – aus Eifersucht (rotes Narrativ), um ihn zu schützen (blau) oder um ihn vom Ideal des *tianxia* abzubringen (weiß). Die starre Position, die Fliegender Schnee vertritt, lässt sich als Versagen interpretieren, weil sie die persönliche Motivation über die politische Notwendigkeit und das Wohl der Gemeinschaft stellt,⁴⁷ oder als Stärke, da sie die einzige bleibt, die nicht auf imperiale Propaganda hereinfällt: „It is only the female assassin who acts ethically by challenging the myth of unification [...].“⁴⁸ Wie der Namelose (und wie Mulan), steht auch Fliegender Schnee den tyrannischen Ambitionen eines Herrschers ‚im Weg‘.

Filme, die weibliche chinesische Heldenfiguren für den globalen Markt aufbereiten, sind multidirektional ausgerichtet. Sie machen Bedeutungsangebote für westliche, wie auch für asiatische Zuschauer.⁴⁹ Die (Selbst-)Orientalisierung, die diesen Filmen oft vorgeworfen wird, birgt auch eine Chance für die Neudeinition von weiblichen Heldenrollen. Die weiblichen Kämpferinnen sind in diesen Darstellungen sowohl progressiv als auch in traditionelle (ethische und ästhetische) Strukturen eingebunden. Diese Kombination bringt Kämpferinnen mit einer aktiven und verletzungsmächtigen Femininität hervor, die zugleich patriarchale Strukturen nicht grundlegend hinterfragt. Dies mag kein feministisches Ideal sein, aber es eröffnet einen Experimentierraum, der das stereotype Opferskript für Frauen durchbricht und – bei aller Exotik – aktiven weiblichen Helden in der globalen Kinolandschaft ein Stück ‚Normalität‘ verleiht.

⁴⁵ Leuchtender Mond (Zhang Zhiyi) hat als Schülerin von Zerbrochenes Schwert eine untergeordnete Rolle.

⁴⁶ Vgl. Edwards: Twenty-first Century Women Warriors (Anm. 27), S. 66.

⁴⁷ Ebd., S. 67.

⁴⁸ Kwai-cheung Lo: Copies of Copies in Hollywood and Hong Kong Cinemas. Rethinking the Women Warrior Figures, in: Gina Marchetti / Tan See Kam (Hg.): Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film is an Island, London 2007, S. 126–136, hier S. 132.

⁴⁹ Vgl. Christina Klein: *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. A Diasporic Reading, in: Cinema Journal 43.4, 2004, S. 18–24, und Zhu: Virtuality, Nationalism, and Globalization (Anm. 44).

